



hdk

Künstlerische Forschung

subTexte 03

Positionen und Perspektiven

Im Zeitalter der Technowissenschaften orientiert sich Forschung an der theatralisch-dramatischen Seite des Experiments: Es gilt als künstlich induzierte Vorführung eines Verhaltens, von dem wir uns überraschen lassen wollen, um das Neue zu entdecken.

Es stellt sich die Frage, ob sich die Forschung in der Kunst hinsichtlich der Natur ihres Forschungsgegenstands, ihres Wissens und der für sie angemessenen Arbeitsmethoden von anderen Forschungen unterscheidet.

Abgesehen von dem Umstand, dass noch Uneinigkeit darüber herrscht, ob es künstlerische Forschung überhaupt gibt, und was sie sein könnte, wird vorwiegend auch hier eine ökonomische Verwertbarkeit angestrebt.

Die Kunst tritt recherchierend auf. Sie ist keine Wissenschaft, sondern eine Kulturrecherche – Es geht ihr nicht um einen Erkenntnisgewinn, sondern um einen Formgewinn.

Das Feld der *künstlerischen Forschung* ist derzeit Schauplatz einer intensiven Debatte. Sie handelt von Erkenntniszielen, Verfahren und Instrumenten dieser Forschung auf der einen, von der Autorität und Spezialisierung der beteiligten Instanzen auf der anderen Seite. Zur Orientierung der Forschenden und der KünstlerInnen präsentiert das Ipf in subTexte 03 vier Positionen und Perspektiven auf die *Forschung über, für und in der Kunst*.

subTexte 03 Künstlerische Forschung – Positionen und Perspektiven

4 Vorwort

8 Alfred Nordmann: Experiment
Zukunft – Die Künste im Zeitalter
der Technowissenschaften

23 Henk Borgdorff: Die Debatte
über Forschung in der Kunst

52 Sonke Gau und Katharina Schlieben:
Verbindungen zwischen einer
forschenden Kunst und einer
Kunst der Forschung

79 Dirk Baecker: Kunstformate
(Kulturrecherche)

Künstlerische Forschung Positionen und Perspektiven

subTexte

Die Reihe subTexte vereinigt Originaltexte zu jeweils einem Untersuchungsgegenstand aus einem der drei Forschungsfelder Film, Tanz oder Theater. Sie bietet Raum für Texte, Bilder oder digitale Medien, die zu einer Forschungsfrage über, für oder mit Darstellender Kunst oder Film entstanden sind. Als Publikationsgefäß trägt die Reihe dazu bei, Forschungsprozesse über das ephemere Ereignis und die Einzeluntersuchung hinaus zu ermöglichen, Zwischenergebnisse festzuhalten und vergleichende Perspektiven zu öffnen. Vom Symposiumsband bis zur Materialsammlung verbindet sie die vielseitigen, reflexiven, ergänzenden, kommentierenden, divergierenden oder dokumentierenden Formen und Ansätze der Auseinandersetzung mit den Darstellenden Künsten und dem Film.

Künstlerische Forschung

Positionen und Perspektiven

Vorwort

Warum es dieses Buch gibt und was darin zu lesen ist

Orientierung setzt die Fähigkeit zur Reflexion des eigenen Tuns voraus. Das gilt auch für die Kunst und damit für jene zahlreichen Künstlerinnen und Künstler, die ihr Schaffen durch das kritische Hinterfragen ihres Gegenstands, ihrer Verfahren, Techniken und Absichten weiter entwickeln. Ganz bestimmt aber gilt es für die Forschenden, welche sich der Kunst mit wissenschaftlichem Erkenntnis-eifer und Erfahrungshunger nähern und ein künstlerisches Werk, eine Performance nicht (nur) schaffen, sondern (auch) untersuchen. Der Zugriff des Forschenden auf seinen Gegenstand, die Kunst, entwickelt sich parallel zur Kunst stets weiter. Immer wieder neu und immer ein wenig anders werden Erkenntnisziele, Methodik und Beschaffenheit des Gegenstandes beschrieben. Dies gilt nicht nur für die künstlerische, sondern für die Forschung im Allgemeinen.

Werkzeuge der Spurensuche

Derartige Verschiebungen aktualisieren auch die Rolle, welche die Forschung in der Gesellschaft einnimmt, und konkretisieren die Verantwortung, welche sie in ihr als Bezugs- und Orientierungssystem jeweils wahrnimmt. Ein solcher fortlaufender Prozess der Selbstvergewisserung (gegen innen) bzw. Legitimierung (gegen aussen) ist nicht erst durch die Neuordnung von Universitäten und Fachhochschulen ausgelöst worden. Die Debatte um die Forschung in der Kunst wird aber durch ihre gegenwärtige bildungspolitische Dimension beschleunigt und dynamisiert und um Fragen der Autorität und Spezialisierung beteiligter Instanzen erweitert.

Das Institute for the Performing Arts and Film (ipf) betreibt Selbstvergewisserung im Rahmen vielfältiger Formen des Austauschs und der Intervention, in denen die eigenen Positionen regelmässig auch mit jenen externer Fachleute in Bezug gesetzt, in Übereinstimmung gebracht oder abgegrenzt werden. Reibung an unterschiedlichen Prämissen, Vorgehensweisen und Definitionen des forschenden Selbstverständnisses schärfen die Instrumente

und halten die Kategorien geschmeidig. Dieses Reaktionsvermögen stellt für die Erforschung der Kunst im Allgemeinen und der performativen Kunst im Speziellen gewiss eine grundlegende Voraussetzung dar.

In einem in Bewegung geratenen Feld ist Orientierung nur dann möglich, wenn Positionen mit Referenzcharakter vorhanden sind, in welchen der Prozess der steten Weiterentwicklung kurzzeitig und punktuell zum Stillstand gekommen ist. Das ipf hat als Werkzeug seiner Forschungsarbeit zu diesem Zweck die Reihe subTexte ins Leben gerufen, die als Publikationsgefäss ausdrücklich auch Zwischenergebnisse festhält und dadurch vergleichende Perspektiven öffnen will. Im konkreten Fall nehmen wir unser Hilfsmittel in eigener Sache in Anspruch, indem wir im vorliegenden subTexte-Band mittels vier Positionen das Feld «Forschung in der Kunst» abzustecken und auszumessen versuchen.

Die vier Positionen stehen zu einander nicht oder nicht zwingend in Widerspruch. Sie eröffnen aber ganz unterschiedliche Perspektiven auf die Möglichkeiten, den Sinn und Zweck, die institutionelle Verhaftung und die Methoden der Kunstforschung. Es ist vermutlich charakteristisch für die Forschung in der Kunst, dass ihr Feld offener und radikaler gedacht wird, als jenes der etablierten Wissenschaftszweige (zu denen auch die Kunstwissenschaft zählt). Gerade diese mutmassliche Verwandtschaft zwischen Kunstforschung und Kunst, was die Erkenntnisziele, Verfahren und Instrumente betrifft, sowie zwischen Kunstforschung und anderen Forschungstraditionen wird in den hier präsentierten vier Positionen unterschiedlich bewertet und führt zu teilweise divergierenden Schlüssen.

Vier Perspektiven auf Forschung über, für und in der Kunst

Eröffnet wird der Band mit einem Beitrag von Alfred Nordmann, der die Versuchsanordnung, Absicht und Leistung des künstlerischen Experiments mit dem wissenschaftlichen vergleicht. Am Beispiel des Brechtschen Theaters werden Bühnen- und Laborforschung enggeführt. Nordmann diagnostiziert einen Paradigmenwechsel, ja eine Umkehrung des Verhältnisses zwischen Kunst und Wissenschaft im Imitieren, Nachbilden oder Adoptieren von Methoden. Er setzt also voraus, dass zwischen diesen beiden eine wechselseitige Beeinflussung besteht, wobei die Flussrichtung von Wissen und Interesse sowie von Innovationen

aller Art – vom Instrumentarium bis zum Laboraufbau – nicht zwingend von der Wissenschaft zur Kunst, sondern auch von der Kunst zur Wissenschaft gedacht werden kann.

Nicht einer möglichen Zukunft, sondern dem gegenwärtigen Stand der Debatte über Forschung in der Kunst ist Henk Borgdorffs Aufsatz gewidmet. Er zeichnet einerseits die Geschichte der künstlerischen Forschung anhand von aussagekräftigen Beispielen aus dem angloamerikanischen und skandinavischen Sprachraum nach. Andererseits schlägt er ein Raster an Kategorien und Typen der Forschung in der Kunst vor, das Forschenden und KünstlerInnen gleichermaßen die Orientierung und Systematisierung erleichtert. Borgdorffs Unterscheidung von Forschung über, für oder in der Kunst konkretisiert die Fragestellung bereits deutlich, weil innerhalb jeden Bereichs die Herausforderungen unterschiedlich liegen. Dieser Aufsatz war bisher nur in englischer Sprache zugänglich; dessen Publikation in der Reihe subTexte ist auch mit dem Wunsch verknüpft, die darin vorgeschlagenen Kriterien und Indikatoren für künstlerische Forschung anhand der am ipf beheimateten Forschungsprojekte zu testen und weiterzuentwickeln.

Sönke Gau und Katharina Schlieben bilden das kuratorische Team der Shedhalle Zürich, einer besonderen Institutionsform zwischen Galerie, Museum und Off-Space. Ihr Beitrag sucht nach Verbindungen zwischen einer forschenden Kunst und einer als Ideal gedachten «Kunst der Forschung» und bringt die kuratorische Perspektive in den subTexte-Band. Die Autorin und der Autor hinterfragen kritisch geltende Massstäbe und Rahmenbedingungen der künstlerischen Forschung und stellen aus ihrer Warte die problematischen Folgen von Rechtfertigungsdruck und ökonomischer Orientierung dar, welche den Forschungsbetrieb im Kunstbereich mehr und mehr marginalisieren würden. Die Bewährungsprobe auf dem freien Markt sei nicht das Mass der Dinge und der Legitimationsdruck unter dem Paradigma der ökonomischen Verwertbarkeit führe nicht zum Besseren. So ist aus der Sicht der kuratorischen Praxis künstlerische Forschung zwar eine Selbstverständlichkeit, aber auch ein bedrohtes Gut, und dies nicht zuletzt wegen der Umstellung des Bildungssystems auf Bologna. Sönke Gau und Katharina Schlieben setzen diesem Negativtrend ein Forschungsmodell entgegen, in das sie nicht nur Künstler und Bildungsinstanzen einbeziehen, sondern die vollständige Kette der Kunstproduzenten, -förderer, -kuratoren und -käufer.

Dirk Baeckers Beitrag schliesslich nähert sich dem Thema einerseits aus dem Blickwinkel der funktionalen Differenzierung von Kunst, Kultur und Wissenschaft, einer Differenzierung, die für die koevolutionäre Entwicklung der Gesellschaft nötig und für die Kunst als fruchtbar einzustufen ist. Andererseits begreift der Autor Kunst auch als ein System, das seine Symbole gleichzeitig hervorbringt und verkörpert, das also nur in den selbst erschaffenen Formen und Formaten existiert. Kunst ist damit immer auch eine forschende, eine recherchierende Kunst. Nur die ununterbrochene Recherche ermöglicht es der Kunst, ihre Rolle in der Gesellschaft wahrzunehmen. Ausgrenzung aus Erkenntnis-systemen und -kategorien der Wissenschaft auf der einen, Identität von Kunst und Recherche auf der anderen Seite bilden damit die Pole, zwischen denen Dirk Baecker seine sowohl historische, wie gesellschaftsanalytische und wissenschaftsgeschichtliche Auslegung ausbreitet.

Theorie und Praxis

Das Institute for the Performing Arts and Film hat sich vorgenommen, im Rahmen seiner Publikationsreihe «subTexte» kontinuierlich die Kreise nach einer Bestimmung des Begriffs der «künstlerischen Forschung» bzw. der «Forschung über, für und in der Kunst» enger zu ziehen. Der vorliegende Theorieband ist der Auftakt zu einer intensiven Diskussion zur künstlerischen Forschung am ipf. Geplant ist, diese theoretischen Positionen in Zukunft mit künstlerischen Positionen zu ergänzen, primär auf die Bereiche Film, Tanz und Theater fokussierend. In diesem Sinn steht die vorliegende Textsammlung in einer Reihe von vielseitigen Publikationsformaten, zu denen sich auch Aufführungen und Installationen, Gesprächsrunden oder Projektionen gesellen werden.

Die Herausgeber

Experiment Zukunft – Die Künste im Zeitalter der Technowissenschaften

von Alfred Nordmann

Wenn von Künstlern als Forschern die Rede ist, dann erscheinen die Akademie, das Atelier, die Bühne oder die Dunkelkammer als Labore und somit als geschützte Orte für künstlerisches Experimentieren. Um die Konstruktion alternativer Wirklichkeiten geht es in diesen Experimenten, um die Analyse von Erfahrungsmustern, um die Entwicklung ästhetischer Programme, um die Prüfung und Erprobung überlieferter Lebensentwürfe. Was für das wissenschaftliche Experimentieren gilt, trifft verstärkt auf künstlerische Untersuchungen zu – sie folgen keiner allgemeinen Forschungslogik, und es bedarf vielmehr des genauen Blicks auf die besonderen Strategien einzelner Forscher, um die jeweils angewandte Experimentalmethode und ihre Erkenntnisinteressen zu rekonstruieren.

Entgegen diesem besseren Wissen wird im Folgenden eine relativ grobe und darum vielleicht doch aufschlussreiche Idee verfolgt, dass es nämlich zwei grundsätzlich verschiedene Perspektiven auf das Experiment gibt, dass nur die eine auf die Zukunft bezogen ist und die Zukunft in der anderen verschwindet, und dass im einen Fall das künstlerische Experiment aus dem wissenschaftlichen abgeleitet ist, während sich im anderen Fall die technowissenschaftliche Forschung einer künstlerischen Praxis anverwandelt. Für die künstlerische Forschung ergibt sich hieraus eine drängende Frage: Wenn es im Experiment nicht mehr um eine auf die Zukunft orientierte Analyse geht, sondern vor allem um die Erfahrungen, die sich beim Experimentieren machen lassen, was ist dann eigentlich das Erkenntnisinteresse der Kunst? Und andersherum: Was für ein Wissen können die Künste produzieren in einer Gegenwart, deren Zukunft vor allem aus technowissenschaftlichen Versprechen besteht?

Wem gehört die Zukunft?

Ausgangspunkt für diese Fragestellungen ist eine leicht nachvollziehbare Zeitdiagnose, die der Zürcher Wissenschaftshistoriker Michael Hagner in Bezug auf die Geisteswissenschaften formuliert¹ hat: Die Zukunftsgewissheit der Geisteswissenschaften, ihre Auseinandersetzung mit Erwartungen und Utopien, ihre Bewertung der Gegenwart angesichts eines Noch-Nicht sei schon in den 1970er Jahren an ein Ende gekommen. An ihre Stelle sind vielschichtige und facettenreiche Untersuchungen getreten, die die Gegenwart allenfalls im Sinn eines Nicht-Mehr bewerten (wie es übrigens auch die folgenden Seiten tun). Das Feld der Zukunft haben die Geisteswissenschaften damit verlassen und kampfflos den Versprechungen der so genannten Technowissenschaften überlassen. Wenn wir heute also über unsere Zukunft angesichts des Klimawandels nachdenken, dann geht es zumeist nicht um neue Lebensentwürfe, Forderungen an die Politik, Formen des Austauschs, des Wohnens und Denkens; wir erwarten nicht den Schlüsselroman oder den Film zur Erderwärmung – wie es für die atomare Bedrohung während des Kalten Kriegs noch galt. Vielmehr erwarten wir das elektrische Auto, die Energiegewinnung aus Wasserstoff, die Rückholung des Kohlenstoffs aus der Atmosphäre.

Laut Hagner deutet sich hiermit eine historische Mentalitätsverschiebung an, die gewiss auch die Künste umfasst und insbesondere die künstlerische Forschung: Die Versprechungen der neuen Technologien haben der geisteswissenschaftlichen und künstlerischen Reflexion die Schlagzeilen, aber auch die politische Bedeutung gestohlen. Die Zukunft gehört den alten und neuen Technologien, die gleichzeitig unsere Probleme schaffen und deren Lösungen versprechen.

Diese Mentalitätsverschiebung besteht nun aber nicht etwa darin, dass es so etwas wie eine im Prinzip gleich bleibende Zukunft gibt, die vor der Verschiebung im künstlerischen Experiment reflektiert und danach den Technowissenschaften überlassen worden ist. Das, was Zukunft ist, verändert sich im Zuge dieser Mentalitätsverschiebung selbst und auch das, was ein Experiment ist und was künstlerische und wissenschaftliche Forschung jeweils ausmacht. So könnte es sein, dass künstlerische Experimente einmal darin bestehen, dass sie eine zukunftsorientierte, wissenschaftlich distanzierte Haltung provozieren,

und dass sie ein andermal die Zukunft hinter der Fülle experimenteller Erfahrungen ganz zum Verschwinden bringen. Und im letzteren Fall kann es sein, dass es gar keine Zukunft mehr gibt, die reklamiert werden könnte. Die Zukunft als historischer Bezugspunkt hätte sich demnach in einen Raum möglicher Erfahrungen aufgelöst, und dies würde sich nicht etwa der Vereinnahmung der Künste durch die Technowissenschaften verdanken, sondern, umgekehrt, dem Triumph des Theaters über die Wissenschaft.

Das wissenschaftliche Experiment und seine Zukunft

Wenn ganz allgemein gefragt wird, was ein Experiment eigentlich sei, stellt sich rasch eine Antwort ein, die ganz vom wissenschaftlichen Experiment geprägt ist und auf andere Weisen des Experimentierens übertragen wird. Bei einer ersten Begriffsbestimmung ist schnell von einem Versuch mit ungewissem Ausgang die Rede, aus dem wir etwas lernen können. Aus einer Lage der Unsicherheit und des Unwissens soll uns der Versuch in den Stand des Wissens versetzen, und vermag dies nicht zuletzt, weil er, bewusst unternommen, vom Aufbau und Verlauf her nachvollziehbar und möglichst wiederholbar ist

Diese und ähnliche Charakterisierungen des Experiments reflektieren dessen Herkunft aus einer Wissenschaft, die mit aufklärerischer Wahrheitssuche gleichgesetzt wird und damit von vornherein vor einem historischen Horizont steht. Besonders charakteristisch ist hierfür eine Bemerkung Lessings aus den 1770er Jahren:

Nicht die Wahrheit, in deren Besitz irgendein Mensch ist oder zu sein vermeinet, sondern die aufrichtige Mühe, die er angewandt hat, hinter die Wahrheit zu kommen, macht den Wert des Menschen. Denn nicht durch den Besitz, sondern durch die Nachforschung der Wahrheit erweitern sich seine Kräfte, worin allein seine immer wachsende Vollkommenheit besteht. Der Besitz macht ruhig, träge, stolz. – Wenn Gott in seiner Rechten alle Wahrheit und in seiner Linken den einzigen immer regen Trieb nach Wahrheit, obschon mit dem Zusatze, mich immer und ewig zu irren, verschlossen hielte und spräche zu mir: wähle! Ich fiele ihm mit Demut in seine Linke und sagte: Vater gib! Die reine Wahrheit ist ja doch nur für dich allein!

Der Aufklärer und Wissenschaftler will nichts geschenkt haben und stürzt sich darum in das emsige und im Prinzip unendliche Geschäft der Wahrheitssuche. Jedes Experiment räumt mit einem Irrtum auf, schafft neue Tatsachen und trägt dazu bei, dass eine vorläufige Wahrheit gefestigt oder erschüttert wird. Bei Autoren wie Charles Sanders Peirce oder Max Weber wirkt dieses Motiv viele Jahre später weiter. In Webers «Wissenschaft als Beruf» (1919) wird ein heroisches Bild des Wissenschaftlers gezeichnet, der mannhaft darauf hofft, dass seine Befunde überholt werden. Weber thematisiert das auch als eine Sinnkrise des modernen Menschen: Welchen Sinn hat mein Leben, wenn alles, was ich suche – die Wahrheit, die grossen technischen Errungenschaften – erst in der Zukunft liegt, ich also den Ertrag meiner Bemühungen nicht erleben kann?

Dass das Experiment zu einem unendlichen Wahrheitsfindungsprozess beiträgt, hat schliesslich der Wissenschaftsphilosoph Karl Popper betont, dessen Ansichten bis heute das Selbstverständnis vieler Forscher prägen. Wahrheitssuche besteht für ihn darin, nie zu behaupten, die Wahrheit gefunden zu haben und also möglichst gar keine festen Überzeugungen zu haben. Der Wahrheitssuchende formuliert Vermutungen oder Hypothesen und prüft sie. Er verwirft, was er als falsch erkennen kann. Auch wenn sie unerreichbar ist, bleibt die Wahrheit für ihn der alles entscheidende Bezugspunkt – sie liegt in unendlich ferner Zukunft, an ihr orientieren wir uns, in gewisser Hinsicht nähern wir uns ihr an, wenn wir Irrtümer erkennen und Vorurteile verwerfen. Unsere Hypothesen sind ein Vorschein der Wahrheit. Obwohl sie vergänglich sind, formulieren wir sie so, als handle es sich um allgemeine zeitlose Wahrheiten. Und leicht lässt sich darin ein utopisches Moment festmachen – auf das Reich der Wahrheit ist die Wissenschaft bezogen, wie es Kunst und Politik vielleicht auf das wahre Leben sind.

An dieser Stelle kristallisiert sich heraus, was ich mit der Zukunft als historischem Bezugspunkt des Experimentierens meine. In ihr verbirgt sich das Ziel aller Anstrengungen, auf sie laufen die aufklärerischen Fortschrittsgeschichten zu. Wenn sich die Menschen der Moderne, wie Hans Blumenberg hervorhebt, dadurch auszeichnen, dass sie sich immer wieder fragen, was die Forderungen ihrer Zeit sind und was es bedeutet, in der jetzigen Epoche zu leben, dann verpflichten sie sich gegenüber einer Zukunft, in

der nicht allein die wissenschaftliche Wahrheit gefunden ist, sondern auch eine gerechte Gesellschaft gegründet oder die Anlagen des Menschen verwirklicht sind.

Aus der Zukunft also bezieht die Gegenwart ihren Sinn und sei dieser auch nur negativ bestimmt. Noch einmal beispielsweise auf das Zeitalter der atomaren Bedrohung bezogen, lässt sich ein bestimmtes Lebens- und Weltgefühl, politischer Aktivismus und die Frage nach der Forderung der Zeit so verstehen, dass die Katastrophe verhindert und der Fortbestand der Menschheit gesichert werden muss. Und nur so können auch Max Weber oder Charles Sanders Peirce die Sinnfrage beantworten. Ihm zufolge besteht der Sinn des Lebens in einer heroischen Entscheidung. Auf die unmittelbare Erfüllung unserer Wünsche und die Belohnung unseres Strebens dürfen wir gerade nicht beharren, müssen uns stattdessen in die Gemeinschaft der Menschen stellen, die weit über uns hinaus in die Zukunft reicht. Wenn Versuche angestellt werden, um experimentell kleine Wissensfortschritte zu machen, denken wir also zunächst an Aufklärung und Wissenschaft, aber bald schon an die Künste, die Geschichte der Avantgarde und insbesondere an das Theater als eine moralische Anstalt.

Dass das Theater ein Labor sei, dass im Theater experimentiert wird, ist ein Gemeinplatz, insbesondere im deutschsprachigen Raum des 20. Jahrhunderts, in dem es von Experimentierbühnen wimmelte und das Experimenta-Theaterfestival einige Jahre lang alle Augen auf sich zog. Hierzu tragen die ganz offensichtlichen Strukturähnlichkeiten zwischen dem wissenschaftlichen Experiment und den Aufführungsbedingungen des Theaters bei, wie sie insbesondere Bertolt Brecht zu nutzen verstand.

Das wissenschaftliche Laborexperiment findet unter den Bedingungen eines abgeschlossenen Raumes statt, in dem die Rahmenbedingungen streng kontrolliert werden können, um den Blick auf das Wesentliche zu lenken. Und das «Wesentliche» ist hierbei die Antwort der Natur auf eine Frage der Forscher. Die Forscher, die die Wahrheit nicht geschenkt haben wollen, dürfen ihre Frage also nicht etwa selbst beantworten, sondern müssen sich dem Diktum der Natur unterwerfen. Ihre Unterwerfung und die dramatische Entscheidung über Erhalt oder Zurückweisung einer Hypothese wird im Experiment buchstäblich inszeniert. Und in Szene gesetzt werden damit auch die Wissenschaftler selbst, die mit sachlich distanzierendem Blick das Geschehen re-

gistrieren und unerbittlich ihre Konsequenzen daraus ziehen. Wichtig für diese Inszenierung ist, dass die Wissenschaftler klar vom Geschehen getrennt sind, also bloss Zuschauer, die den Verlauf nicht beeinflussen.

Auch so lässt sich das typische Laborexperiment beschreiben: Es ist der Moment, in dem sich Kontingenz, also die bloss zufällige Gegebenheit der Welt verhärtet. Vorher, vom Standpunkt des noch-unwissend Fragenden her gesehen, gab es keinerlei Notwendigkeit, warum es so sein müsse und nicht anders. Dem entsprechend kann das Experiment so oder so ausfallen. Nach dem Urteil des Experiments jedoch stehen die Dinge in einem weiteren Punkt fest: So ist die Welt und nicht anders. Auch dies ist ein historischer Prozess, den die experimentelle Wissenschaft vorantreibt: die allmähliche Fixierung der Wirklichkeit.

All dies findet sich im Theater Bertolt Brechts wieder, der sich mit den hier angesprochenen, wissenschaftsphilosophischen Auffassungen auch ausdrücklich auseinander gesetzt hat. Sein Theater folgt dem Gestus des Zeigens, und das heisst, unter anderem, dass jede Szene eines Theaterstücks als eine experimentelle Situation vorgeführt wird, die den Zuschauer in eine sachliche Haltung versetzt, die es ihm erlaubt, das Geschehen aus einem kritischen Abstand heraus zu beurteilen. Brechts Verfahren hierfür sind hinlänglich bekannt – seine direkte Ansprache an den Zuschauer («glotzt nicht so romantisch»), die Verfremdungseffekte und vor allem die szenische Arbeit mit den Schauspielern. Wenn Schauspieler die von ihnen vorgestellten Figuren im Sinne Brechts spielen, dann führen sie vor, dass diese Figuren so oder so handeln müssen, so schmerzhaft und unsinnig dies aus Sicht der Schauspieler auch sein mag. Auch hier findet im Vollzug des Experiments eine Verhärtung der Kontingenz statt: Was aus Sicht der Schauspieler keinerlei Notwendigkeit hat und willkürlich, ungerecht, barbarisch erscheint, wird als etwas Unveränderliches präsentiert: So ist die Welt.

Während das wissenschaftliche Experiment auf den Wissenserwerb und die Festlegung der Wirklichkeit zielt, geht es auch in den szenischen Laborsituationen Brechts um die Produktion von Wissen, aber ebenso um eine Rebellion dagegen, dass sich die Wirklichkeit gerade so verhärtet hat und die Welt gerade so sein soll, wie sie hier mit aller Unerbittlichkeit vorgeführt wird. Auch Brechts Experiment findet unter künstlichen Bedingungen, von

der Aussenwelt abgeschlossen statt: Es ist in den Bühnenraum eingesperrt und von relativ kurzer Dauer. Und obwohl es nicht voraussetzt, dass es jenseits von Anfang und Ende der Aufführung eine Vergangenheit und eine Zukunft gibt, ist die Zukunft auch für dieses Experiment der historische Bezugspunkt, durch den es seinen Sinn erhält. Die Diskrepanz zwischen der empirischen Wahrheit («so ist die Welt») und einer anderen Wahrheit über das, was dem Menschen gemäss ist oder wie eine gerechtere Welt aussähe, verweist auf eine Bestimmung, die in der Zukunft liegt und an der sich die im Experiment festgestellte Wirklichkeit messen lassen muss.

Durch Angleichung des Theaterraums an den des wissenschaftlichen Labors gelingt Brecht eine Art ästhetisches Kunststück: Das wesentlich durch seinen künstlich-abgeschlossenen Raum und den Austritt aus der Alltagszeit definierte Theater kann sich in einen historischen Horizont stellen und somit aus seiner hermetischen Abgeschlossenheit ausbrechen, politisch werden – eine Zukunft behaupten.

Die technowissenschaftliche Erkundung des Erfahrungsraums

Wie sich die künstlerische Forschung das wissenschaftliche Experiment zum Vorbild machte, schlägt sich das technowissenschaftliche Experiment auf die Seite der Theatralität und zelebriert die hermetische Performanz eines künstlerischen Verfahrens. Und dadurch bringt auch dieses die Zukunft zum Verschwinden, besser gesagt: Das technowissenschaftliche Experiment zieht die Visionen und Überraschungen einer fremd-verlockenden Welt der aufklärerischen Wahrheitssuche vor.

Von der klassischen Wissenschaft wissen wir so ungefähr, was sie ist und wie sie funktioniert. Wir stellen uns da einen Physiker vor, der ein Experiment im Labor durchführt. Mehr müssen wir auch nicht über die weniger geläufigen Technowissenschaften wissen. Wir haben vielleicht einmal von der Nanotechnologie gehört, sicher aber von der Informatik und den Computerwissenschaften oder von der grünen oder roten Biotechnologie. Auch diese technowissenschaftlichen Forscher stehen vermutlich in irgendeinem Labor – aber was machen sie da eigentlich?

Das Ziel der Technowissenschaften liegt nicht vornehmlich in der Wissensproduktion. In der Zeitung lesen wir nichts von Na-

norforschern, die eine neue Hypothese zum Ursprung des Lebens aufgestellt haben oder die Existenz eines Partikels postulieren, mit dem sich vielleicht ein altes Rätsel lösen lässt. Stattdessen hören wir, man habe erstmals einzelne Atome «sehen» und dann sogar herumschubsen können bis sie I-B-M buchstabieren. Und die Partikel der Nanotechnologie müssen nicht postuliert werden, sondern befinden sich in Sonnencremes und stellen nur die eine, schwer zu beantwortende Frage, ob sie eigentlich gesundheitsschädlich sind.

Und so heisst auch «Objektivität» etwas ganz anderes bei den Wissenschaftlern auf der einen und den Technowissenschaftlern auf der anderen Seite: Im einen Fall ist ein Wissensanspruch objektiv, wenn er von der historischen Situation unabhängig gemacht wird, in der er formuliert wurde, wenn er also eine zeitlos allgemeine Gültigkeit erlangt und von der Form her schon einmal ein Kandidat für die erst in der Zukunft erwiesene ewige Wahrheit ist. Hingegen wird technowissenschaftliche Objektivität anders beschrieben. Hier geht es darum, erworbene Fähigkeiten der Visualisierung, Herstellung, Kontrolle von Phänomenen vom Ort des Labors unabhängig zu machen. Objektivität verdankt sich somit einer Delokalisierung – im Labor stabilisierte Phänomene werden in die Welt hinaus geschickt und sollen sich als technische Verfahren oder Produkte auf dem freien Markt bewähren. Nicht um Theoriewissen geht es also und somit um eine sprachliche Repräsentation einer gegebenen Welt. Aber es geht auch nicht um konkrete Erfindungen oder Produktentwicklung. Stattdessen dreht sich alles um den Erwerb und die Vorführung grundlegender Fertigkeiten, beispielsweise der Fertigkeit, Dinge überhaupt sichtbar zu machen oder in ein Geschehen einzugreifen, aber auch um die Fertigkeit, Nanoröhrchen kontrolliert wachsen zu lassen oder einen Tumor einzufärben.

Damit ist schon klar, dass es keine allmähliche Annäherung an die Wahrheit ist, die von den Technowissenschaften betrieben wird – das Projekt Aufklärung wird hier nicht verfolgt. Aber was für eine Vorstellung von Zukunft bieten die Technowissenschaften überhaupt an? Wenn schon keine Fortschrittsgeschichte der Wissenschaft, können wir wenigstens eine Fortschrittsgeschichte der Technik schreiben, wonach die Forschungsanstrengungen der Nanotechnologen darauf zielen, die Realisierung grosser Menschheitsträume zu ermöglichen? Über diese Frage lässt

sich streiten, aber so viel scheint klar zu sein: Zunächst und vor allem soll die Zukunft nicht mehr und nicht weniger als die Realisierung dessen sein, was technisch möglich ist. Die Visionen der Technowissenschaftler sind nicht an einem historischen Bezugspunkt orientiert, sondern postulieren stattdessen eine leere Fülle.

Die Zukunft als leere Fülle ist streng genommen gar keine Zukunft mehr, die historisch aus der Gegenwart hervorgeht. Sie ist einfach eine andere Welt, die mehr oder weniger zufällig auf die jetzt gegebene folgt und die sich allein dadurch auszeichnet, dass in ihr gewisse Dinge verwirklicht sind, die bisher allenfalls als möglich gegolten haben. Diese Zukunft ist kein Zeitpunkt oder Ziel, dem unsere Gegenwart verpflichtet wäre. Sie ist völlig unbestimmt und offen. Vielleicht wird sie so ausfallen, vielleicht aber auch so, und wenn wir es gut machen, suchen wir uns wie im Kaufhaus eine nachhaltige und überlebensfähige Zukunftsvariante aus. Diese Unter- und Unbestimmtheit der Zukunft meine ich mit «Leere». Es ist eigentlich egal, ob wir uns eine der vielen möglichen technischen Zukünfte vorstellen oder stattdessen ein exotisches Land, ein mystisches Amerika oder eine Kolonie auf dem Mars, wo bestimmte Dinge wahr sind, die es bei uns nicht gibt. Egal, ob sie als Zukunftsvariante oder als fremd-verlockende Welt gedacht wird, meint diese Zukunft nur einen Raum, der schon darum interessant und vielleicht gut ist, weil in ihm Dinge realisiert sind, die bei uns in den Bereich der Träume, des allenfalls Möglichen gehören.

Was aber in diesen Bereich des allenfalls Möglichen fällt, ist sehr, sehr viel. Die Technowissenschaften und heute insbesondere die Nanotechnologie erschliessen uns schier unendliche Möglichkeiten, von denen es heisst, dass sie weit über unsere Vorstellungskraft hinausgehen. Und somit ist die Zukunft ein Hort, an dem diese vielen Möglichkeiten versammelt sind, um vielleicht irgendwann einmal realisiert zu werden. In der Nanotechnologie wird dies ganz buchstäblich als ein Ort beschrieben, nämlich als ein auf der Ebene der Moleküle erschlossenes Land, in dem es noch sehr viel Platz gibt. Von «plenty of room at the bottom» ist in den Gründungstexten die Rede und von einer Welt des globalen Überflusses. Was genau die Nanotechnologie bringen soll, kann keiner wirklich sagen – nichts Bestimmtes und dafür eigentlich alles. Radikal werde sie unsere Lebensverhältnisse verändern,

heisst es, weil sie überall zum Einsatz kommen kann. Inzwischen werden hier bessere Computerchips gebastelt, dort Textilfasern entwickelt, werden kratzfeste Lacke beworben und Sonnencremes verbessert. Nichts davon sei aber schon die eigentliche Nanotechnologie – die ist weit mehr und all das, was mit Hilfe grundlegend neuer Fertigkeiten allererst ermöglicht wird.

Hiernach dient auch das Experiment in den Technowissenschaften nicht vorrangig der Wissensproduktion, etwa der Prüfung von Hypothesen. Vielmehr kommt darin ein ganz anderer Aspekt des Experimentierens zum Tragen, der in alles Experimentieren hineinspielt, im wissenschaftlichen Laborexperiment aber stillschweigend übergangen wird. Ob Wissenschaftler erstmals ein neues Experiment durchführen oder wir als Besucher im Naturkundemuseum an der Vorführung eines Demonstrationsexperiments teilnehmen: In jedem Fall nehmen die Betrachter an einem Prozess innerlich teil, partizipieren an ihm und machen eine mehr oder weniger ungewöhnliche, gar überraschende Erfahrung. Das Experiment ist buchstäblich dramatisch: Eine noch unbekannt Situation wird geschaffen und wir erwarten mit banger Neugier, was nun geschehen wird, ob der Nachweis gelingt, wie sich die Dinge verhalten. Nicht Darstellung und Repräsentation sind die vorrangigen Ziele, sondern Immersion und Partizipation. Wo die Dramatik oder Theatralität des Experimentierens in den Vordergrund tritt, wird nicht mehr vor allem theoretisches Wissen über einen Gegenstand angestrebt, sondern ein Gefühl für das Funktionieren eines Zusammenhangs. Nicht die Zukunft macht dann noch die eigentliche Erfüllung des Experiments aus, nämlich das, worauf es hinführt, was aus ihm zu folgern oder zu lernen wäre. Stattdessen bietet sich hier eine Erfüllung an, die sich unmittelbar aus dem Vollzug und Ablauf des Experiments ergibt. Diese Erfüllung besteht in der Überraschung: Technowissenschaftliche Experimentatoren wollen sich vor allem überraschen lassen, denn die Überraschung ist die Begegnung mit dem Neuen, ist Innovation, das Versprechen ungeahnter technischer Möglichkeit.

Das technowissenschaftliche Experiment tritt somit in einen Raum schier grenzenloser technischer Möglichkeiten ein. Dieser ist nicht das geschlossene Labor, in dem bestimmte Variablen zu Analysezwecken streng isoliert werden. Dies ist vielmehr das freie Feld mit all seiner Komplexität, die von «Realexperimenten» aufgestört wird, und dies ist die «Gesellschaft als Labor», in dem

kollektive Experimente mit neuen Technologien und anderen Innovationen durchgeführt werden.

Dieser Modus des Experimentierens findet sich zwar auch in künstlerischen Forschungen, aber bemerkenswert für das Verhältnis zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Forschung ist vor allem, dass in diesem Modus des Experimentierens die theatralischen oder performativen Aspekte des Experiments in den Vordergrund treten. Wer so experimentiert, interessiert sich weniger für den Wissenserwerb und die Darstellung der Wirklichkeit als für die Einbindung zahlreicher Akteure in einen komplexen Erfahrungszusammenhang. Hier treten die Experimentatoren bewusst als Inszenatoren eines Spektakels auf und die Technowissenschaften begeben sich in das Reich des Theaters und suchen die Intensität der Erfahrung, die erst unter Ausschluss einer transzendenten Zukunft möglich wird.

Ausbruch aus der künstlerischen Experimentalsituation

Brechts Angleichung des Theaters an das Labor der Wissenschaften wurde als ein ästhetisches Kunststück beschrieben, mit dem sich sein Theater an den eigenen Haaren aus seiner hermetischen Gegebenheit als abgeschlossener Raum und als Ausstieg aus der Alltagszeit zog. Damit war implizit schon gesagt, dass das Theater als Raum der Künste *eigentlich* gar keinen Zukunftsbezug hat, ihn aber aus der Anlehnung an das aufklärerische Experiment der Wissenschaften gewinnen kann. Nun hat sich weiterhin gezeigt, dass das wissenschaftliche Experiment zwei Seiten hat oder aus zwei Perspektiven betrachtet und betrieben werden kann: Es stellt einerseits eine distanziert prüfende Frage, aus deren Beantwortung es etwas zu lernen gibt, und es hat zweitens einen dramatischen Ablauf und produziert Überraschungen, denen sich der Experimentator distanzlos anheim gibt. Wenn es der traditionellen Wissenschaft und der künstlerischen Forschung im Sinne Brechts auf den ersten Aspekt des Experiments ankommt und der theatralisch überhöhten Technowissenschaft auf den zweiten, dann ergibt sich für das Experiment im Theater, dass es dabei *eigentlich* um die Hingabe an das Ereignis geht und um die überraschende Wirkung, die sich aus dieser Hingabe ergibt.

Die Systematik des Prüfens und der sachlich wissende Blick müssen in Theater, Film, Musik und Bildender Kunst erst durch

Verfremdungseffekte erzeugt werden und durch Willkür oder Gewaltsamkeit der Künstler, Akteure und Betrachter gegen sich selbst. Dagegen formiert sich ein Gegenbild theatralischen Experimentierens, das sich mit Namen wie Frank Castorf, Andreas Kriegenburg oder auch René Pollesch verbindet. Bei dieser Form des Experimentierens soll nicht der sachliche Blick der Zuschauer auf eine harte Wirklichkeit provoziert werden, die ihnen die Schauspieler Abend um Abend vorführen. Provoziert wird vielmehr die möglichst uneingeschränkte Erfahrung der «Spieler» und eine vage definierte Teilhabe der Zuschauer am Spektakel. Die Szene ist nun nicht so sehr eine Situation aus einem geschriebenen Theaterstück, die schauspielerisch rekonstruiert werden muss. Die Szene ist eine inszenatorisch geschaffene Experimentalsituation auf der Bühne, die Offenheit produziert, so dass sich die Spieler jeden Abend neu überraschen lassen können, so dass sie an einer Steigerung der Wirklichkeit und Entstehung des Neuen teilnehmen können. Dieses Theater ist permanent innovativ, die geschaffene Situation produziert einen möglicherweise unbegrenzten improvisatorischen Möglichkeitsraum, dessen prinzipielle Unbegrenztheit die Überraschung darüber ermöglicht, dass ausgerechnet dies oder das jetzt passiert. Die Welt wird nicht gezeigt oder vorgeführt, dargestellt oder repräsentiert, und verhindert wird auch weitgehend die einfühlsame Anteilnahme der Zuschauer am Geschehen auf der Bühne. Stattdessen überlassen sich die Spieler einer Situation, gehen in ihr auf – sie partizipieren exemplarisch an einer Dynamik, die ganz auf die hermetisch-exaltierte Bühnensituation beschränkt bleibt und auf geheimnisvolle Weise vielleicht doch mit dynamischen Prozessen in der wirklichen Welt verschränkt ist.

Ein magisches Verhältnis wird von dieser Art des Experimentierens aufgerufen, das auf die Bedeutung von Ähnlichkeitsbeziehungen setzt. Wer eine Nadel in eine Voodoo-Puppe steckt, behauptet nicht, dass eine einfache Kausalkette auf den Stich im Herzen des intendierten Opfers führt. Vielmehr geht das magische Denken davon aus, dass die Voodoo-Puppe und das Opfer an einer gemeinsamen Wirklichkeit partizipieren, wonach die Aktion an dem einen Gegenstand einen ähnlichen Vorgang am anderen Gegenstand induziert. Dem entspricht das Wirklichkeitsverhältnis eines theatralisch-spektakulären Experiments auf der Bühne und in den Technowissenschaften. Das theatralische

Experiment stellt die Wirklichkeit nicht dar, analysiert sie nicht auf Kausalbeziehungen hin, sondern produziert eine intensive Dynamik, von der angenommen wird, dass sie an einer gemeinsamen Wirklichkeit mit aussertheatralischen, dynamischen Prozessen partizipiert. In den Technowissenschaften entspricht dies den computerbasierten Simulationsexperimenten, die eine Ersatzwelt schaffen, der eine ähnliche Dynamik zukommen soll wie dem Geschehen in den komplexen Systemen der wirklichen Welt: So gehen die Technowissenschaften davon aus, dass ihre Ersatzhandlungen in einer künstlich inszenierten Welt schliesslich doch auf die gemeinten Prozesse in der Wirklichkeit zurückwirken können.

Im Theater Brechts ist es kein Problem, dass sich eine Aufführung jeden Abend wiederholt. Für die Schauspieler kann es keine Überraschungen mehr geben. Gerade darin besteht ihre Ernüchterung, die sie dem Zuschauer mitteilen müssen. In der Wiederholbarkeit als Ausdruck einer verhärteten Kontingenz äussert sich die Härte der Wirklichkeit und dass die Welt eben mal so ist, wie sie ist (aber natürlich nicht so bleiben muss). Auch hier lehnt sich die künstlerische Forschungspraxis an das wissenschaftliche Vorbild an: Für das typische Laborexperiment ist dessen Wiederholbarkeit ein Kriterium dafür, dass ein allgemeiner Sachverhalt erkannt wurde.

In den technowissenschaftlichen Experimenten wird ein Gefühl für Kräfteverhältnisse gewonnen, was erlaubt, komplexe Systeme innerhalb gewisser Bandbreiten und Toleranzgrenzen auch in Abwesenheit eines genauen Kausalwissens zu stabilisieren. Die Belastbarkeit einer spezifischen Situation und technisch robuste Phänomenbeherrschung angesichts latenter Überraschungen werden ausprobiert. Dies ist ein ästhetisch-technisches Programm, das ohne eine theatrale Inszenierung und öffentliche Zähmung des widerspenstigen Phänomens nicht möglich wäre.

Kunstkritik

Die Gegenüberstellung der Wissenschaft mit ihren Experimenten und der Technowissenschaft mit einer ganz anderen Perspektivierung des Experiments führt auf eine Umkehrung des Verhältnisses von (Techno-)Wissenschaft und Theater. Im Zeitalter der Technowissenschaften orientieren sich das Theater und andere Künste nicht am untheatralischen, erkenntnis- und zu-

kunftsbezogenen Aspekt des wissenschaftlichen Experiments und somit am avancierten Aufklärungsprojekt der Wissenschaften. Die Künste machen sich also nicht zum Labor für systematische Untersuchungen einer harten und unnachgiebigen Wirklichkeit, die aber doch keineswegs so sein muss, wie sie sich zeigt und zeigen lässt. Im Zeitalter der Technowissenschaften orientiert sich die Forschung umgekehrt an der theatralisch-dramatischen Seite des Experiments. Ein Experiment gilt jetzt vor allem als künstlich induzierte Vorführung eines Verhaltens, von dem wir uns überraschen lassen wollen, um das Neue zu entdecken. Damit tritt technowissenschaftliche Forschung in einen spielerischen Möglichkeitsraum ein, tritt aus dem historischen Zeitverlauf und der Teleologie des Politischen aus und besinnt sich somit womöglich auf den *eigentlichen* Raum und die *eigentliche* Zeit einer Aufführung oder Kunsterfahrung.

Wir haben es daher nicht mit dem Triumph der Technowissenschaften über die Geisteswissenschaften und die Künste zu tun und nicht etwa mit der technowissenschaftlichen Aneignung und Besetzung der «Zukunft». Stattdessen beobachten wir den Triumph des Theaters über die Wissenschaft. Dies ist auch der Triumph der Performativität über die Historizität, der Erfahrung des Kräftespiels über die Wiederholbarkeit der wirklichen Verhältnisse, der hingebungsvollen Teilhabe über kritisch-distanzierte Darstellung.

Daraus ergibt sich eine unverhoffte Möglichkeit für die immer noch nötige Kritik der Technowissenschaften, eine unverhoffte Aussicht auch für die künstlerische Erforschung unseres technowissenschaftlichen Zeitalters. Insofern sie den neuen Erfahrungen, einer Überraschungsdramaturgie und der theatralen Inszenierung des kollektiven Experiments verschrieben sind, bedürfen die Technowissenschaften einer Art Kunstkritik. Ihre ästhetischen Vorstellungen, die oft kitschigen Visionen, der ungezügelter Möglichkeitssinn und der ahistorische Erfahrungsbezug – all dies verlangt eine ästhetische Kritik im ursprünglich philosophischen Sinn einer Offenlegung der spezifischen Produktionsbedingungen technowissenschaftlicher Bildwelten, Phänomene und Praktiken.

Eine Technowissenschaftskritik als Kunstkritik kann von den Geisteswissenschaften erbracht werden, vor allem aber von den Künsten selbst und insbesondere dem Theater: Hier kann die

Auseinandersetzung mit einem Erfahrungsbegriff stattfinden, dem es vor allem um die Hingabe an das im Möglichkeitsraum produzierte Ereignis des Neuen geht. Hier können Wiederholung und Differenz als Erkenntniskategorien und Kategorien des Wirklichen erprobt werden. Und hier kann nicht zuletzt die räumliche Verführung durch die inszenierte Situation erkundet werden und die historische Verpflichtung auf den letzten Akt, den Schluss.

- 1 Anmerkungen zur Zukunft der Geisteswissenschaften. Unpublizierter Vortrag von Michael Hagner, gehalten in der Maison des Sciences de L'Homme, Paris, 11. Juli 2008.

Benutzte Literatur

- Bertolt Brecht: «Kleines Organon für das Theater», in: *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main 1967, Bd. 16, S. 661–700.
- Richard Feynman: «There's Plenty of Room at the Bottom», in: *Engineering and Science* 23 (1960), S. 22–36.
- Gotthold Ephraim Lessing: «Eine Duplik» (1778), in: *Werke*, Bd. 8, hrsg. von Helmut Göbel, München 1979, S. 30–101.
- Max Weber: «Wissenschaft als Beruf», in: Max Weber: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, hrsg. von Johannes Winckelmann, Tübingen 1985, S. 593–613.

Die Debatte über Forschung in der Kunst

von Henk Borgdorff

Ist die Heftigkeit, mit der ein Thema diskutiert wird, ein Indikator für seine Brisanz, so muss das Thema «Forschung in der Kunst» ein besonders brisantes Thema sein.¹ Unter Bezeichnungen wie «Künstlerische Praxis als Forschung» oder «Forschung in der und durch die Kunst» ist in den letzten Jahren eine Diskussion entstanden, in die sowohl philosophische Elemente (insbesondere der Erkenntnislehre und Methodenlehre) als auch bildungspolitische Aspekte und Strategien einfließen. Daraus hat sich ein vielschichtiges Thema entwickelt, und dies ist der Übersichtlichkeit der Debatte nicht eben zuträglich.

Die Kernfrage ist, ob es so ein Phänomen wie das der Forschung in der Kunst überhaupt gibt, ein Bestreben also, bei dem die Kunstproduktion selbst einen fundamentalen Bestandteil des Forschungsprozesses darstellt und bei dem Kunst zum Teil ein Forschungsergebnis ist. Insbesondere stellt sich die Frage, ob sich diese Art der Forschung hinsichtlich der Natur ihres Forschungsgegenstands (ontologische Fragestellung), ihres Wissens (erkenntnistheoretischer Ansatz) und der für sie angemessenen Arbeitsmethoden (methodologischer Ansatz) von anderen Forschungen unterscheidet. Zugleich stellt sich die Frage, ob diese Art der Forschung die Kriterien einer eigenständigen wissenschaftlichen Forschung erfüllt und ob es gerechtfertigt ist, dass diese Eingang in die Promotionsebene findet.

Dass diese Debatte derzeit mit solcher Dringlichkeit geführt wird, ist zum Teil dem Einfluss regierungspolitischer Entscheidungen in diesem Bereich geschuldet: Durch die Hochschulreformen, die in vielen europäischen Ländern stattgefunden haben, hat sich Forschung mittlerweile zu einer der wichtigsten Aufgaben sowohl der Fachhochschulen als auch der Universitäten entwickelt. Dabei unterscheidet sich Forschung an Fachhochschulen von Forschung an Universitäten hinsichtlich des Stellenwerts ihrer Anwendung, Gestaltung und Entwicklung.

Die «reine» wissenschaftliche Grundlagenforschung (falls so etwas überhaupt existiert) ist und bleibt in der Regel die Domäne der Universitäten. Forschung an Theatern und Tanzschulen, an Konservatorien, Kunstakademien und anderen Kunsthochschulen ist daher von vollkommen anderer Beschaffenheit als das, was generell in der akademischen Welt der Universitäten und Forschungszentren stattfindet. Die Konsequenzen, die dieser Unterschied mit sich bringt, werden kontrovers diskutiert, wobei nicht nur die einzelnen Positionen weit auseinanderklaffen – auch die jeweiligen Motive dahinter unterscheiden sich deutlich voneinander.

Zu dieser Debatte ist als erstes zu bemerken, dass viele der streitenden Parteien statt auf überzeugende Argumente tendenziell eher auf die rhetorische Überzeugungskraft desjenigen setzen, der von seiner Position überzeugt ist. Es ist kein blosser Zufall, dass persönliche Meinungen in der Regel von der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Institution bestimmt sind. Häufig sind Vertreter einer streitenden Partei geneigt, sich hinter etablierten institutionellen Positionen zu verschanzen und sich selbst als die Anwälte von Qualitätsstandards zu präsentieren, als hätten sie für diese ein Patentrecht erworben. Auf der anderen Seite steht der Widerstand gegen jede Form von «Akademisierung» (wie der Prozess oft verächtlich genannt wird). Hier herrschen die Angst vor dem Verlust der eigenen Unverwechselbarkeit und das Misstrauen gegen die als «spiessig» wahrgenommenen Beschränkungen der akademischen Welt. Der Begriff «Akademisierung» bezieht sich dabei sowohl auf die stumpfsinnige Realität der Universitätsbürokratie als auch auf einen fragwürdigen «akademischen Trend», der den lebendigen Geist der künstlerischen Praxis an den Kunstakademien verrät, um ihnen so den höheren gesellschaftlichen Status und das Ansehen zu verschaffen, die in unserer Kultur nach wie vor der intellektuellen Arbeit vorbehalten sind.

Der Wandel in der Politik ist nicht der einzige Faktor, der dazu geführt hat, dass das Thema «Forschung in der Kunst» auf die Tagesordnung der öffentlichen und akademischen Agenda gelangt ist.² Auch Entwicklungen in der künstlerischen Praxis selbst haben dazu beigetragen. Seit einigen Jahren ist es ein Gemeinplatz im Zusammenhang mit zeitgenössischer Kunst von Reflexion und Forschung zu sprechen. Obwohl Reflexion und Forschung von Anfang an eng an die Tradition des Modernismus

gebunden waren, sind sie auch mit der künstlerischen Praxis unserer spät- und postmodernen Ära verwoben – nicht nur im Hinblick auf die Selbstwahrnehmung der Schöpfenden und Kunstschaffenden, sondern in steigendem Masse auch im institutionellen Kontext, von Finanzierungsvorschriften bis hin zu den Inhalten von Programmen an Kunstakademien und Kunstlabors. Insbesondere in den letzten zehn Jahren (im Anschluss an eine Phase, deren Schlagworte «kulturelle Vielfalt» und «neue Medien» lauteten) sind Forschung und Reflexion Teil des verbalen Ornaments geworden, dessen sich die künstlerische Praxis und die Kunstkritik im öffentlichen Rahmen und in Fachforen zum Thema Kunst bedienen.³ Und so konnte es dazu kommen, dass «Forschung und Entwicklung» nicht länger nur zentrale Begriffe an Universitäten, in Unternehmen, unabhängigen Forschungszentren und Consulting-Agenturen sind, sondern dass auch Künstler und Künstlerinnen sowie Kunstinstitutionen ihre Aktivitäten zunehmend als «Forschung» bezeichnen. Es ist kein Zufall, dass sich die Kunstaussstellung Documenta in Kassel als Akademie präsentiert und dass postakademische Institute wie die Jan van Eyck Academie und die Rijksacademie van Beeldende Kunsten in den Niederlanden ihre Aktivitäten als «Forschung» und die Teilnehmenden als «Forschende» bezeichnen.⁴

Eine der Fragen, die im Kontext «Forschung in der Kunst» häufig diskutiert wird, ist: Wann zählt künstlerische Praxis als Forschung? (Und die dazugehörige These: Ist nicht die gesamte künstlerische Praxis bis zu einem gewissen Grad auch Forschung?) Können möglicherweise Kriterien formuliert werden, die eine Unterscheidung zwischen *künstlerischer Praxis als solcher* und *künstlerischer Praxis als Forschung* erleichtern? Damit einher geht die Frage: Wodurch unterscheidet sich künstlerische Forschung von der akademischen oder etablierten wissenschaftlichen Forschung? In der folgenden Diskussion möchte ich etwas Klarheit in das Thema Forschung in der Kunst bringen. I. Zunächst werde ich den bisherigen Verlauf der Debatte schildern und relevante Quellen zitieren. II. Anschliessend werde ich a) einigen terminologischen Fragen auf den Grund gehen und b) den Begriff «Forschung» erläutern. III. Meine Analyse der zentralen Frage nach dem spezifischen Wesen der Forschung in der Kunst, insbesondere im Vergleich zur gegenwärtig etablierteren wissenschaftlichen Forschung, stützt sich auf die drei oben erwähnten

Perspektiven: a) den ontologischen, b) den erkenntnistheoretischen und c) den methodologischen Ansatz der Forschung in der Kunst. Für die direkte und indirekte öffentliche Förderung der Forschung in der Kunst habe ich mich innerhalb der Niederlande bereits andernorts ausgesprochen (Borgdorff 2004, 2005). VI. Meinen Diskussionsbeitrag in der vorliegenden Publikation möchte ich mit einer Erörterung der bildungspolitischen und -strategischen Aspekte des Themas abschliessen. Dabei konzentriere ich mich vornehmlich auf die Legitimität dieser Art von Forschung und auf die Auswirkungen, die sich für eventuelle Promotionsprogramme an Kunsthochschulen ergeben.

I. Die Diskussion

Dass ein Master oder Dokortitel aufgrund einer künstlerischen Leistung an Künstler und Künstlerinnen (Komponisten, Architekten, Designer) vergeben wird, ist nichts Neues. In den Vereinigten Staaten ist dies seit Jahrzehnten möglich. Hier ist ein akademischer Titel dieser Art häufig Voraussetzung für die Berufung an eine Kunsthochschule.⁵ Wie man weiss, sind solche institutionellen Beschränkungen für das Niveau der künstlerischen Praxis an den Hochschulen und für das wissenschaftliche Niveau der Lehrkräfte nicht immer vorteilhaft. In den Niederlanden besteht die Möglichkeit, durch Vorlage einer «künstlerischen Doktorarbeit» (ndl. *proefontwerp*, wörtlich übersetzt: erforschender Entwurf) an einer Universität einen PhD zu erwerben. Bisher haben nur wenige Künstler und Künstlerinnen von dieser Möglichkeit Gebrauch gemacht. Im Zuge einer neueren Entwicklung zumindest im europäischen Kontext ist durch die aktuelle institutionelle Integration der Forschung in Kunsthochschulen die unverwechselbare Natur dieser «praxisbasierten Forschung» zum Diskussionsgegenstand geworden.

Diese Debatte über künstlerische Praxis als Forschung und über die Postgraduiertenprogramme, in deren Rahmen Untersuchungen solcher Art durchgeführt werden können, hat durch die Universitätsreformen, die während der 90er Jahre in Grossbritannien und Skandinavien durchgeführt wurden, einen bedeutenden Auftrieb erhalten. Vor allem in diesen Ländern haben akademische und politische Diskussionen über Forschung in der Kunst stattgefunden. In Grossbritannien wurden im Zuge der Reform Fachhochschulen mit den Universitäten gleichge-

stellt; dadurch sind Kunsthochschulen nun in der Lage, direkte und indirekte öffentliche Finanzierung für die Forschung bereitzustellen (Candlin 2001). Vergleichbare Reformen fanden auch in Australien statt (vgl. Strand 1998). In Skandinavien erhalten einige Forschungsprogramme an Kunsthochschulen inzwischen laufende finanzielle Unterstützung. Nicht alle Regierungen sind bereits reif für Reformen dieser Art, und in einigen Fällen wird die Unterteilung in wissenschaftliche Bildung *mit* Forschungsanteil und berufliche Ausbildung *ohne* Forschungsanteil strikt aufrechterhalten.

Ein zweiter Impetus, der besonders für den europäischen Kontinent von Bedeutung ist, ist der sogenannte Bologna-Prozess – das Bestreben der verschiedenen EU-Mitgliedsstaaten, die Hochschulbildung zu vereinheitlichen und ein flächendeckendes «Drei-Zyklen-System» einzuführen, das aus Bachelor-, Master- und Doktoratszyklus besteht. Derzeit werden die Anforderungen an den Lernerfolg formuliert, den die drei Zyklen jeweils erfüllen sollen, darunter auch die im Bereich Kunstausbildung. Was im Rahmen dieses Prozesses berücksichtigt werden muss, sind der Status und die Natur der Forschung in den Bildenden und Darstellenden Künsten.

Zunächst ist festzuhalten, dass der Austausch von Positionen zu praxisorientierter Forschung in der Kunst vor allem in den Bereichen Bildende Künste und Design stattfindet. Viel weniger präsent ist diese Diskussion in den Bereichen Theater und Tanz, Architektur, Film und Neue Medien. Im Bereich Musik hat bis vor kurzem überhaupt keine Debatte über praxisbasierte Forschung stattgefunden.⁶ Über die Ursache lässt sich nur spekulieren, fest steht jedoch, dass in den Bereichen Bildende Künste und Design in den letzten 15 Jahren sowohl die theoretischen als auch die philosophischen Dimensionen der Kunstforschung sowie ihre politischen Aspekte zu den meistdiskutierten Themen zählten.

Die Debatte, die, wie schon erwähnt, seither von der Situation in Grossbritannien und Skandinavien dominiert wird, hat zu verschiedenen Aktivitäten geführt. Wichtige Informationsquellen stellen Publikationen und Berichte der mit Forschungsfinanzierung oder -bewertung befassten Organisationen dar; dazu zählen der UK Council of Graduate Education (UKCGE 1997, 2001), der Arts and Humanities Research Council (AHRC 2003) und das Instrument zur Evaluation der Forschung RAE (Research Assess-

ment Exercise, 2005); alle drei sind in Grossbritannien ansässig. Zahlreiche Konferenzen zum Thema Kunstforschung wurden bereits veranstaltet. Aus den Ergebnissen entstand eine Textsammlung, auf die sich die Debatte stützt. Immer mehr Zeitschriften veröffentlichen heute Artikel zum Thema «Praxis als Forschung», und es sind bereits mehrere Artikelsammlungen, Monographien und sogar Handbücher erschienen, die sich mit dem Thema Forschung in der Kunst im Allgemeinen und mit ihrer Methodologie im Besonderen auseinandersetzen (darunter Gray/Malins 2004; Sullivan 2005; Hannula/Suornta/Vadén 2005; Macleod/Holdridge 2006).

In diesem Zusammenhang sei auch besonders auf zwei Mailinglisten hingewiesen: PhD-Design und PARIP. PhD-Design widmet sich ausschliesslich den Diskussionen und Informationen über die Entwicklung praxisbasierter Promotionskurse im Bereich Design. PARIP (Practice as Research in Performance – Praxis als Forschung im Bereich Performance) ist ein Projekt der Universität Bristol, das 2001–2006 vom AHRC finanziert wurde. Es konzentriert sich vor allem auf Fragestellungen, die sich mit künstlerischer Praxis als Forschung befassen, insbesondere im Bereich Theater und Tanz. Im Oktober 2002 fand über die PARIP-Mailingliste eine lebhaft Diskussion über verschiedene sowohl institutionelle und organisatorische als auch über eher theoretische und philosophische Fragen im Zusammenhang mit dieser Art von Forschung statt (eine Sammlung der Diskussionsbeiträge findet sich bei Thomson 2003).⁷

Die Diskussion über Forschung in den Bereichen der Bildenden und der Darstellenden Künste hat in den letzten Jahren auch die übrigen Teile Europas erreicht. Wie es scheint, ist jedoch nicht jedem klar, dass diese Themen, mit denen wir uns gerade erst zu beschäftigen beginnen, andernorts bereits gründlich diskutiert wurden. Das soll nicht heissen, dass wir uns ausschliesslich nach aussen orientieren müssen, um die richtigen Antworten zu erhalten. Die Kunst liegt jedoch wie immer darin, von den Einsichten und Erfahrungen anderer zu lernen.

II. Terminologie und Definitionen von Forschung

a) Terminologie

In seinem 1993 veröffentlichten Artikel «Research in Art and Design» führte Christopher Frayling verschiedene Typen der Kunstforschung ein, auf die seither stets Bezug genommen wird.

Frayling unterscheidet zwischen «Forschung über die Kunst», «Forschung für die Kunst» und «Forschung durch die Kunst».⁸ Ich möchte diese Trichotomie im Folgenden beibehalten, allerdings mit leichten Veränderungen. In meiner Betrachtung unterscheide ich zwischen a) Forschung über die Kunst, b) Forschung für die Kunst und c) Forschung in der Kunst.

A) Forschung über die Kunst ist die Forschung, die sich im weitesten Sinne mit künstlerischer Praxis als Forschungsobjekt befasst. Dieser Ansatz versucht, aus einer theoretischen Betrachtung heraus gültige Schlussfolgerungen über die künstlerische Praxis zu ziehen. Theoretische Betrachtung beinhaltet im Idealfall eine grundlegende Trennung und einen gewissen Abstand zwischen dem Forschenden und dem Forschungsobjekt. Dies ist zwar eine Idealisierung, der Grundgedanke ist jedoch, dass das Forschungsobjekt unter dem untersuchenden Blick des Forschenden unangetastet bleibt. Forschung dieser Art ist innerhalb der mittlerweile etablierten wissenschaftlichen Disziplinen wie Musikwissenschaft, Kunstgeschichte, Theaterwissenschaft, Medienwissenschaften und Literaturwissenschaft gängig.⁹ Sozialwissenschaftliche Erforschung der Kunst gehört ebenfalls in diese Kategorie. Sieht man über alle Unterschiede zwischen diesen Disziplinen (und innerhalb dieser Disziplinen) hinweg, erkennt man «Reflexion» und «Interpretation» als gemeinsames Charakteristikum dieser Ansätze – unabhängig davon, ob diese Forschung eher historisch-hermeneutisch, philosophisch-ästhetisch, kritisch-analytisch, rekonstruktiv oder dekonstruktiv, beschreibend oder erklärend ist. Donald Schön (1982, S. 49 ff., S. 275 ff.) verwendet den Begriff «Reflexion über Aktion», um diese Herangehensweise an die Praxis zu benennen. Ich selbst habe ihn an anderer Stelle als «interpretative Perspektive» bezeichnet (Borgdorff 2004).

B) Forschung für die Kunst kann als angewandte Forschung im engeren Sinne bezeichnet werden. Bei diesem Typus ist Kunst nicht so sehr der Untersuchungsgegenstand, sondern vielmehr das Ziel. Die Forschung stellt Einblicke und Instrumente zur Verfügung, die auf die eine oder andere Art ihren Weg in die konkrete Praxis finden könnten. Beispiele sind stoffliche Untersuchungen bestimmter Legierungen, die beim Guss

metallener Skulpturen verwendet werden, die Erforschung der Anwendung von «Live Electronics» in der Interaktion von Tanz- und Beleuchtungsdesign oder die Untersuchung der «erweiterten Techniken» eines elektronisch veränderbaren Cellos. In jedem Fall sind dies Studien im Dienst der künstlerischen Praxis. Die Forschung liefert sozusagen das Werkzeug und die Materialkenntnis, die während des kreativen Prozesses oder für das künstlerische Produkt nötig sind. Ich nenne dies die «instrumentelle Perspektive».

C) Forschung in der Kunst ist der umstrittenste dieser drei Idealtypen. Donald Schön spricht in diesem Kontext von «Reflexion in der Aktion». Ich habe diesen Ansatz an anderer Stelle als die «immanente» und «performative Perspektive» bezeichnet. Dieser Ausdruck bezieht sich auf Forschung, die nicht von einer Trennung zwischen Subjekt und Objekt ausgeht und folglich keine Distanz des Forschenden zur Kunstpraxis voraussetzt. Stattdessen ist die künstlerische Praxis ein wesentlicher Bestandteil sowohl des Forschungsprozesses als auch der Forschungsergebnisse. Dieser Ansatz basiert auf der Annahme, dass zwischen Theorie und Praxis in der Kunst kein wesentlicher Unterschied besteht. Schliesslich existieren keine Kunstpraktiken, die nicht angefüllt sind mit Erfahrungen, mit Geschichten und Überzeugungen; und andererseits gibt es keinen theoretischen Zugang zur und keine Interpretation der künstlerischen Praxis, die diese nicht teilweise prägt und somit zu dem macht, was sie ist. Konzepte und Theorien, Erfahrungen und Auffassungen sind mit Kunstpraktiken verwoben, und nicht zuletzt aus diesem Grund ist Kunst immer reflexiv. Forschung in der Kunst versucht, einen Teil dieses im kreativen Prozess oder im Kunstobjekt enthaltenen Wissens zu artikulieren.

In der einschlägigen Literatur finden sich verschiedene Termini und Begriffe zur Benennung der künstlerischen Forschung. Die am häufigsten verwendeten sind «praxisbasierte Forschung», «praxisorientierte Forschung» und «Praxis als Forschung». *Praxisbasierte Forschung* ist ein Sammelbegriff, unter dem jede Art von praxisorientierter Forschung über Kunst subsumiert werden kann. Der AHRC verwendet häufig den Begriff *praxisorientierte*

Forschung (engl. *practice-led research*) zur Bezeichnung von Forschung, die sich auf Praxis konzentriert, und mittlerweile folgen viele diesem Beispiel. Der eindeutigste aller Begriffe ist *Praxis als Forschung*, denn in ihm drückt sich die direkte Verwobenheit von Forschung und Praxis aus, die unter c) diskutiert wurde. Der Ausdruck «künstlerische Forschung», der manchmal verwendet wird, um die Besonderheit der Kunstforschung zu betonen, bekundet nicht nur eine vergleichsweise enge Bindung zwischen Theorie und Praxis, sondern verspricht darüber hinaus ein andersgertetes methodisches Vorgehen, das künstlerische Forschung von der etablierten wissenschaftlichen Forschung unterscheidet.

Es ist bereits von verschiedenen Seiten darauf hingewiesen worden, dass die oben vorgestellte Trichotomie (Forschung über, für und in der Kunst) die verschiedenen Formen künstlerischer Forschung nicht ausreichend beschreibt.¹⁰ Ist es nicht letztendlich eine Besonderheit der Kunst, und damit auch der mit der Kunst in Verbindung stehenden Forschung, ihre Fähigkeit, strikte Klassifizierungen und Begrenzungen zu umgehen und die Kriterien tatsächlich selbst zu schaffen – in jedem individuellen Kunstprojekt und immer wieder neu –, die die Forschung erfüllen soll, sowohl im methodologischen Sinne als auch in der Art, wie diese Forschung rechtfertigt und dokumentiert wird? In dieser besonderen Qualität, so argumentiert man, liege einer der grössten Unterschiede gegenüber dem, was in der wissenschaftlichen Welt üblich ist: eine grundsätzliche Offenheit gegenüber dem Unbekannten, dem Unerwarteten, das ebenso auch als Korrektiv dessen fungieren kann, was gemeinhin als anerkannte Forschung gilt.

Dieses Argument gründet sich auf ein spezifisches und begrenztes Konzept dessen, was Forschung und Wissenschaft bedeuten. Genauer gesagt geht es davon aus, dass sich die etablierte wissenschaftliche Forschung an einer feststehenden Ordnung orientiert und dass für die Validität von Forschung universelle Kriterien bestehen. Hier werden falsche Vorstellungen zu Grunde gelegt. Nicht nur, dass akademische Forscher und Forscherinnen die geeigneten Forschungsmethoden und Techniken im Zuge ihrer Arbeit entwickeln, auch die Regeln für Gültigkeit und Verlässlichkeit der Forschungsergebnisse entspringen nicht irgendwelchen äusseren und damit von der Forschung losgelösten Standards, sondern werden innerhalb des Forschungsgebiets

selbst definiert. Im besten Fall ist Wissenschaft weniger starr vordefiniert und damit beschränkt, als einige an der Diskussion Beteiligte gern glauben würden.

Offensichtlich sagt diese pauschale Unterteilung in drei Arten von Kunstforschung noch nicht viel aus. Im Fall von Forschung in der Kunst, auf die wir uns hier beschränken, müssen wir immer noch die Frage beantworten, *wann* genau künstlerische Praxis sich als Forschung qualifiziert. Was genau meinen wir, wenn wir von Forschung sprechen, und welche Kriterien können wir formulieren, um zwischen künstlerischer Praxis als solcher und künstlerischer Praxis als Forschung zu unterscheiden?¹¹ Bevor wir uns der Frage zuwenden, was wir unter Forschung zu verstehen haben, würde ich gern kurz auf die im Bereich der künstlerischen Praxis verwendete Klassifizierung eingehen.

In der Kunst sind wir daran gewöhnt, nach Aktivität oder Aufgabe (Musik, Theater), Dimension (Bildende Kunst) und verschiedenen anderen Aspekten zu unterscheiden. In der Musik unterscheidet man beispielsweise zwischen Komposition, Aufführung und Improvisation;¹² die Theaterwelt kennt die Einteilung in Schauspieler(in), Regisseur(in), Drehbuchautor(in) und Bühnenbilder(in). In der bildenden Kunst unterscheidet man zwischen zweidimensionaler, dreidimensionaler und audiovisueller Arbeit usw. In der Diskussion über Kunstforschung hat es sich als nützlich erwiesen, eine andere Unterscheidung zu verwenden, nämlich diejenige zwischen Objekt, Prozess und Kontext. *Objekt* steht für das «Kunstwerk»: die Komposition, das Bild, die Skulptur, die Aufführung, der Entwurf sowie die Dramaturgie, das Szenario, das Bühnenbild, das Material, die Aufnahme. *Prozess* bezeichnet den Vorgang des Kunstschaffens selbst: das Schöpfen, Gestalten, Einstudieren, Proben und Entwickeln von Bildern und Konzepten, das Aufzeichnen. *Kontext* bezieht sich auf die «Kunstwelt»: die öffentliche Rezeption, das kulturelle und historische Umfeld, die Industrie.¹³ Besonders im Hinblick auf die Bewertung (und Finanzierung) der Forschung in der Kunst macht es häufig einen spürbaren Unterschied, ob man ausschliesslich Ergebnisse in Form konkreter Kunstprodukte untersucht, ob man auch die Dokumentation des Prozesses heranzieht, aus dem dieses Resultat hervorgegangen ist, oder den Kontext berücksichtigt, der teilweise konstitutiv ist für die Bedeutung sowohl des Objekts als auch des Prozesses.

b) Definitionen von Forschung

Sowohl das Research Assessment Exercise (RAE) als auch der Arts and Humanities Research Council (AHRC) arbeiten mit Forschungsdefinitionen (wenn auch unterschiedlichen), mit deren Hilfe sie Forschungsprojekte hinsichtlich ihrer Eignungskriterien bewerten. Ich verweise hier absichtlich wiederum auf die Situation in Grossbritannien, denn die offiziellen Stellen, die dort damit beauftragt sind, Fördermittel für Forschung zu verteilen, legen ihre Bewertungsstandards sehr deutlich offen. Die Definition des RAE (2005, S. 34; deutscher Text in Orr 2005, S. 146) lautet einfach: «eine originelle Untersuchung, die mit dem Ziel des Wissens- und Erkenntnisgewinns durchgeführt wird».¹⁴

Legen wir also diese breit gefasste Definition von Forschung als Bezugspunkt für Forschung in der Kunst fest – und ich sehe vorerst keinen Grund, warum wir das nicht tun sollten – dann können wir diese nutzen, um die folgenden Kriterien daraus abzuleiten: 1. Die Untersuchung sollte als Forschung *beabsichtigt* sein. Versehentliche (zufällige) Beiträge zu Wissen und Verstehen können nicht als *Forschungsergebnisse* betrachtet werden (vgl. Dallow 2003). 2. Die Forschung lebt von *originären* Beiträgen, das heisst, die vorgelegte Arbeit sollte nicht schon im Vorfeld von anderen Leuten verrichtet worden sein, sie sollte neue Einsichten oder Erkenntnisse bezüglich des Forschungsgegenstands bringen (dieses Kriterium wird bei Pakes 2003 ausführlich diskutiert). 3. Das Ziel soll sein, *Wissen und Verstehen* zu erweitern. Kunstwerke leisten in der Regel einen Beitrag zum künstlerischen Universum. Dieses Universum umfasst nicht nur die traditionellen ästhetischen Sektoren, heute gehören dazu auch Bereiche, in denen unser soziales, psychologisches und moralisches Leben auf andere Art in Bewegung gerät – performative, evokative und nicht-diskursive Wege. Wir können also nur dann von Forschung in der Kunst sprechen, wenn die künstlerische Praxis einen beabsichtigten, originären Beitrag zu dem leistet, was wir wissen und verstehen.¹⁵

Der AHRC (2003) arbeitet mit einem anderen Kriterienkatalog, um Forschungsansätze zu bewerten. Dies ist auf die Tatsache zurückzuführen, dass der AHRC, im Gegensatz zum RAE, Forschungsergebnisse und Resultate nicht rückwirkend beurteilt, sondern sich vor allem auf die Frage konzentriert, was die Forschung einbeziehen und wie die Studie aufgebaut sein muss (d. h.

Bewertung im Vorfeld). Dabei werden vier Kriterien zu Grunde gelegt: 1. Die Forschung muss sich auf klar formulierte *Forschungsfragen* oder Probleme richten. 2. Die Wichtigkeit dieser Fragen und Probleme für einen bestimmten *Forschungskontext* muss erklärt und dargelegt werden; hierbei sind auch der (Forschungs-) Beitrag, den das Projekt leistet, und die Frage, in welchem Verhältnis die Untersuchung zu anderen Forschungen in diesem Bereich steht, zu berücksichtigen. 3. Es müssen eine oder mehrere *Forschungsmethoden* spezifiziert werden, die angewendet werden, um die Fragen und Probleme zu bearbeiten und möglicherweise Lösungen anzubieten. 4. Die Ergebnisse der Studie und der Forschungsprozess müssen angemessen *dokumentiert und verbreitet* werden. Selbstverständlich können Forschungsfragen, Kontext, Methoden, Dokumentation und Verbreitung im Laufe der Studie verändert werden, aber die Bewertung basiert auf dem Vorschlag für die Studie in seiner ursprünglichen Fassung.

Alles in allem liefern die obigen Definitionen kritische Kriterien für die Klärung der Frage, ob Tätigkeiten als Forschung zu bezeichnen sind: Absicht, Originalität, Wissen und Verstehen, Forschungsfragen, Kontext, Methoden, Dokumentation, Verbreitung. Wir können diese Kriterien nun anwenden, um die Frage zu klären, wie künstlerische Praxis als Forschung von künstlerischer Praxis als solcher unterschieden werden kann. Ich schlage hiermit eine These vor, von der ich hoffe, dass andere sie als geeignete Grundlage für eine kritische Hinterfragung erachten:

Künstlerische Praxis ist als Forschung zu betrachten, wenn sie dem Zweck dient, durch eine originäre Forschung unseren Wissensstand und unser Verstehen zu erweitern. Sie geht von Fragestellungen aus, die für den Forschungskontext und die Kunstwelt relevant sind, und wendet Methoden an, die für die Studie geeignet sind. Forschungsprozess und Ergebnisse werden entsprechend dokumentiert und unter den Forschenden und in der Öffentlichkeit verbreitet.

Die «Definition» selbst ist soweit noch keine grosse Hilfe. Wie können wir beispielsweise bei unserer Forschung sicher sein, welche Methoden für die Untersuchung angemessen sind und wie eine angemessene Dokumentation aussieht?¹⁶ In der Debatte über die Forschung in der Kunst bestehen hinsichtlich dieser Fragen

Divergenzen. Die Definition gibt uns zumindest ein Negativkriterium an die Hand, das wir verwenden können, um künstlerische Praxis als solche von künstlerischer Praxis, die sich als Forschungsbeitrag versteht, unterscheiden zu können (oder gegebenenfalls vor ihr zu schützen). Die nächste Frage ist mindestens genauso wichtig: Inwieweit unterscheidet sich diese Art der Forschung von der etablierten wissenschaftlichen Forschung?

III. Worin besteht das Wesen der Forschung in der Kunst?

Die Frage nach dem Wesen der Forschung in der Kunst lässt sich am besten mit einer anderen Frage beantworten: Wie unterscheidet sich diese Art von Forschung von der Forschung, die wir gemeinhin als wissenschaftliche Forschung bezeichnen (vgl. z. B. Eisner 2003). Das bedeutet nicht, dass wir uns von vornherein an den von der traditionellen Wissenschaftspraxis festgelegten Rahmen halten müssen. Ebenso wenig bedeutet es jedoch, dass wir dieser Wissenschaft etwas gegenüberstellen müssen, das sich diesem Rahmen per definitionem entzieht. Vielleicht bedeutet es, dass wir im Dialog mit dieser Art von Wissenschaft zu einer modifizierten Vorstellung vom Wesen der Wissenschaft gelangen können. Und das ist nichts Neues: Geschichte und Theorie der Wissenschaft haben uns gelehrt, dass Prinzipien, die einst als absolute Standards galten, unter dem Einfluss neu aufkommender Wissensbereiche relativiert werden können und anschliessend als Standards für eine bestimmte Art von Wissenschaftspraxis gültig bleiben.

Die Frage danach, was Kunstforschung von der aktuellen wissenschaftlichen Forschung unterscheidet, lässt sich auf drei verschiedene Weisen angehen: anhand einer ontologischen, einer erkenntnistheoretischen und einer methodologischen Fragestellung. Die ontologische Frage lautet a): Was ist das Wesen des Objekts – des Gegenstands – der Forschung in der Kunst? Womit befasst sich die Forschung? Und in welcher Hinsicht unterscheidet sie sich dabei von anderer wissenschaftlicher Forschung? Die erkenntnistheoretische Frage lautet b): Welche Arten von Wissen und Verständnis verkörpert die künstlerische Praxis? Und welcher Zusammenhang besteht zwischen diesem Wissen und den konventionelleren Arten wissenschaftlichen Wissens? Die methodologische Frage lautet c): Welche Forschungsmethoden und -verfahren sind geeignet, um Kunst zu erforschen? Und in wel-

cher Hinsicht unterscheiden sich diese von den Methoden und Verfahren, die in den Naturwissenschaften, Sozialwissenschaften und Geisteswissenschaften angewandt werden?

Natürlich können in diesem Artikel nicht alle Fragen beantwortet werden. Vielmehr werde ich nachstehend versuchen, einen Rahmen zu definieren, innerhalb dessen die passenden Antworten gegeben werden können. Diese Parameter könnten sich bei den Bemühungen um eine Legitimation und Autonomisierung der Forschungsdomäne Kunst als hilfreich erweisen.

a) Die ontologische Frage

Wie oben ausgeführt, ist es bei der Betrachtung von Kunstpraktiken nützlich, zwischen Objekten, Prozessen und Kontexten zu unterscheiden. Allerdings beinhaltet die Praxis der Kunst mehr als nur das. Künstlerische Praktiken sind immer auch ästhetische Praktiken, was bedeutet, dass Dinge wie Geschmack, Schönheit, das Erhabene und andere ästhetische Kategorien zur Debatte stehen und Teil des Gegenstands der Untersuchung sein können. Darüber hinaus sind künstlerische Praktiken auch hermeneutische Praktiken, da sie sich stets zu vielfältigen und mehrdeutigen Interpretationen anbieten oder sogar zu diesen einladen (vgl. Strand 1998, S. 46). Künstlerische Praktiken sind performative Praktiken in dem Sinn, dass Kunstwerke und kreative Prozesse etwas mit uns tun, uns in Bewegung setzen, unser Verständnis und unsere Sichtweise der Welt verändern – auch im moralischen Sinn. Künstlerische Praktiken sind mimetisch und expressiv, wenn sie – auf ihre eigene Art und Weise, mithilfe ihres eigenen Mediums – Situationen und Ereignisse darstellen, wiedergeben, artikulieren oder kommunizieren. Kraft ihres ureigenen Wesens sind künstlerische Praktiken auch emotiv, da sie unser psychologisches, emotionales Sein ansprechen. Bei der Betrachtung der künstlerischen Praktiken könnten daher alle diese Perspektiven eine Rolle spielen. Nicht jede künstlerische Untersuchung befasst sich mit all diesen Gesichtspunkten auf einmal, aber theoretisch könnte jeder davon in der Forschung von Bedeutung sein.

Wie oben erwähnt, kann der Schwerpunkt der Forschung in den Künsten entweder auf dem Kunstwerk selbst oder auf dem kreativen, produktiven Prozess liegen. In beiden Fällen ist auch der sinngebende Kontext von Bedeutung. In der Debatte über künstlerische Forschung gibt es die Tendenz, den produktiven

Prozess hervorzuheben, da dieser potenziell nachgebildet und in jedem Fall dokumentiert werden kann. Diese Fokussierung auf den Prozess leitet sich aus den Anforderungen ab, die einige Finanzierungsstellen an die Studien stellen: Bei der Bewertung von Angeboten sind sie oft in erster Linie daran interessiert, wie das Studiendesign aussehen soll, ob die Arbeit methodisch konsequent durchgeführt wird, ob die Forschungsfragen im jeweiligen Forschungskontext sinnvoll sind und wie der Forschungsprozess dokumentiert wird und die Ergebnisse verbreitet werden. Schliesslich sind die künstlerischen Ergebnisse in Form konkreter Kunstwerke schwerer «objektiv» zu beurteilen – im Vergleich zur strengen Konsequenz, mit der der Forschungsprozess gestaltet und dokumentiert wird. Die Gefahr besteht darin, dass die Kunstwerke völlig aus dem Blick geraten könnten – so als ob die Forschung in der Kunst gar nichts mit der Kunst an sich zu tun hätte.¹⁷

In ontologischer Hinsicht befassen sich verschiedene Arten von Wissenschaft mit unterschiedlichen Arten von Fakten: Naturwissenschaftliche Fakten unterscheiden sich von sozialen Fakten, und beide unterscheiden sich wiederum von geschichtlichen Fakten. Künstlerische Fakten haben ihren ganz eigenen Status, der nicht in dem der naturwissenschaftlichen, sozialen oder geschichtlichen Fakten aufgeht und der auf viele verschiedene Arten und Weisen in der philosophischen Ästhetik beschrieben wird. Ein Element dieses Status ist seine Immaterialität. Genauer gesagt: Es ist charakteristisch für künstlerische Produkte, Prozesse und Erfahrungen, dass in der, bzw. durch die Materialität des Mediums etwas dargestellt wird, das Materialität transzendiert. Diese Erkenntnis, die an Hegels «sinnliches Scheinen der Idee» erinnert, gilt paradoxerweise auch da, wo sich Kunst als rein materiell definiert und jeder Transzendenz widersteht. Dies ist beispielsweise in der Entwicklung der historischen Avantgarde und der minimalistischen oder fundamentalen Kunst zu erkennen. Forschung in der Kunst widmet beidem Aufmerksamkeit: der Materialität der Kunst, die das Immaterielle möglich macht, und der Immaterialität der Kunst, die im künstlerischen Material eingebettet ist.

Neben dem Objekt und Prozess der Kunst sollte auch die Bedeutung des Kontextes hervorgehoben werden. Künstlerische Praktiken stehen nicht für sich allein; sie sind stets situativ plat-

ziert und eingebettet. Ein unvoreingenommenes Verständnis von künstlerischer Praxis oder gar ein naiver Blick darauf ist nicht möglich. Umgekehrt existieren keine Kunstpraktiken, die nicht mit Erfahrungen, Geschichten und Überzeugungen angefüllt sind. Forschung in der Kunst bleibt naiv, solange sie nicht ihr Eingebettetheit in, ihren Bezug zu und ihre Abhängigkeit von Geschichte, Kultur (Gesellschaft, Wirtschaft, Alltagsleben) und dem Diskurs über Kunst anerkennt und sich damit auseinandersetzt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich die Kunstforschung auf Kunstobjekte und kreative Prozesse konzentriert. Sie kann ästhetische, hermeneutische, performative, expressive und emotive Gesichtspunkte einschliessen. Liegt der Fokus der Untersuchung auf dem kreativen Prozess, so sollte das Ergebnis des Prozesses – das Kunstwerk selbst – nicht aus den Augen verloren werden. Sowohl die materiellen als auch die immateriellen, nicht-begrifflichen und nicht-diskursiven Inhalte der kreativen Prozesse und künstlerischen Produkte können in der Forschungsstudie artikuliert und kommuniziert werden. In jedem Fall sollte die Kunstforschung prüfen, wie ihr Untersuchungsobjekt situativ platziert und eingebettet ist.

b) Die erkenntnistheoretische Frage

Mit welcher Art von Wissen und Verständnis befasst sich die Forschung in der Kunst? Und in welchem Zusammenhang steht dieses Wissen mit den konventionelleren Formen von wissenschaftlichem Wissen? Die Antwort auf die erste Frage lautet kurz: mit dem Wissen, das im künstlerischen Schaffen verkörpert ist (Objekte, Prozesse). Die Antwort auf die zweite Frage hilft, besser zu verstehen, was mit «verkörpertem Wissen» gemeint sein könnte.

Ein erster Ansatz leitet sich aus einer Tradition ab, die auf die griechische Antike zurückgeht und zwischen theoretischem und praktischem Wissen unterscheidet. Schon zu Zeiten von Aristoteles wurde das Konzept der *episteme* (intellektuelles Wissen) dem Konzept der *techne* (praktisches Wissen) gegenübergestellt, das zum Machen (*poiesis*) und Handeln (*praxis*) benötigt wird. Das Konzept der *phronesis* (praktische Weisheit) – insbesondere das Wissen darüber, wie man sich verhalten sollte (vor allem in moralischer Hinsicht) – kann ebenfalls als Gegensatz zum intellektuellen Wissen verstanden werden, das im Hinblick auf die Lebens-

klugheit als defizitär galt (Carr 1999; Kessels/Korthagen 2001). Im 20. Jahrhundert wurde dieser Gegensatz in der analytischen Philosophie thematisiert – und zwar als Gegensatz zwischen «wissen, dass» und «wissen, wie», sprich zwischen Wissen und Fertigkeit. Insbesondere Gilbert Ryle (1949) und anschliessend Michael Polanyi (1962, 1966) sowie der Kunsttheoretiker David Carr (1978, 1999) haben das praktische Wissen, das als unausgesprochenes, implizites Wissen nicht direkt diskursiv oder begrifflich zum Ausdruck gebracht werden kann, auf eine in erkenntnistheoretischer Hinsicht gleichwertige Ebene gestellt; und Polanyi betrachtete es sogar als Grundlage allen Wissens.

Seit Alexander Baumgarten war das in der Kunst verkörperte Wissen auch Gegenstand von Spekulationen und Reflexionen in der philosophischen Ästhetik. Die in der Kunst verkörperte nicht-begriffliche Erkenntnis wurde auf viele verschiedene Arten analysiert: bei Baumgarten als *analogon rationis*, wodurch grosse Kunst es ermöglicht, vollkommene sinnliche Erkenntnis zu manifestieren; bei Immanuel Kant als «Kulturwert», durch den die Kunst die Gedanken nährt und durch den sie sich von einer rein ästhetischen Befriedigung der Sinne unterscheidet; bei Friedrich W. J. Schelling als «Organon der Philosophie» – als die Kunsterfahrung, die jeden begrifflichen Rahmen übersteigt und als einzige Erfahrung das «Absolute» berühren kann; bei Theodor W. Adorno als «Erkenntnischarakter», durch den die Kunst die verborgene Wahrheit über die dunklen Seiten der gesellschaftlichen Realität «artikuliert»; und auch bei postmodernen Zeitgenossen wie Jacques Derrida, Jean-François Lyotard und Gilles Deleuze, die – jeder auf seine eigene Art und Weise – die evokative Kraft des in der Kunst Verkörperten dem einschränkenden Charakter des intellektuellen Wissens gegenüberstellen.

Einige, die sich an der Debatte über das Spezifische der Forschung in der Kunst beteiligen, sind der Überzeugung, dass Kunst allein auf der Grundlage von Intuition, irrationalen Motiven und auf nicht kognitivem Wege entsteht, und dass dies die Kunst für Untersuchungen «von innen» unzugänglich macht. Zu diesem Missverständnis kommt es, wenn der nicht-begriffliche Inhalt der künstlerischen Werke mit ihrer als nicht kognitiv geltenden Form verwechselt wird und wenn die nicht-diskursive Art und Weise, in der der Inhalt präsentiert wird, mutmasslich seine Irrationalität verrät. Aber die im künstlerischen Feld wirkenden Phänomene sind

ganz bestimmt kognitiv und rational, auch wenn wir nicht immer mittels Sprache und Konzepten auf sie zugreifen können. Ein Teil des Spezifischen der Kunstforschung liegt daher in der charakteristischen Art und Weise, in der der nicht-begriffliche, nicht-diskursive Inhalt artikuliert und kommuniziert wird.

Die erkenntnistheoretische Frage nach dem typischen Charakter des Kunstwissens wird auch in der Phänomenologie, Hermeneutik und in den Kognitionswissenschaften behandelt. Im Werk von Maurice Merleau-Ponty wird das verkörperte Wissen auch konkret als «körperliches Wissen» bezeichnet. Das *a priori* des Körpers nimmt den Platz des *a priori* des intellektuellen Wissens ein und macht die präreflexive körperliche Intimität mit der Welt um uns herum zur Grundlage unseres Denkens, Handelns und Fühlens. Im Zusammenhang mit der aktuellen Debatte hatten die Einsichten von Merleau-Ponty grossen Einfluss auf die Theaterwissenschaft (insbesondere die Tanzwissenschaft; siehe z. B. Parviainen 2002) und auch auf die Gender Studies.

Ich habe die Hermeneutik bereits als Vehikel angeführt, das dazu dient, einen Zugang zu dem zu finden, was in der Kunst wirkt. Angesichts der grundlegenden Mehrdeutigkeit von Kunstwerken ist die Interpretation ein unvollendeter Prozess, bei dem der Interpret und das Interpretierte zeitweilig in ständig zurückweichenden interpretativen Horizonten miteinander verschmelzen. Diese «Wirkungsgeschichte» – wie sie von Hans-Georg Gadamer genannt wird – ermöglicht es der produktiven Interpretation von Kunstforschung, neue, in den konkreten Kunstwerken verkörperte Bedeutungen hervorzubringen.

Verkörpertes Wissen war auch einer der Schwerpunkte im Bereich der kognitiven Psychologie, z. B. im Werk von Howard Gardner (1985) über multiple Intelligenz oder im Werk von Herbert Dreyfus (1982) über künstliche Intelligenz. Die Zone zwischen Kognition und Kreativität wird nun auch von Wissenschaftlern und Künstlern in gemeinschaftlichen Projekten erforscht.¹⁸

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das in der Kunst verkörperte Wissen, das verschiedentlich als implizites, praktisches Wissen, als «Wissen, wie» oder als sinnliche Erkenntnis analysiert wurde, kognitiv, aber begrifflich nicht fassbar ist; zudem ist es rational, aber nicht diskursiv. Der typische Charakter des Erkenntnisinhalts wurde in der Phänomenologie, Hermeneutik und kognitiven Psychologie eingehend analysiert.

c) Die methodologische Frage

Bevor ich mich den Fragen widme, welche Untersuchungsmethoden und -verfahren zur Erforschung in der Kunst geeignet sind, und in welcher Hinsicht sich diese Methoden und Verfahren von denen in anderen Wissenschaftsbereichen unterscheiden könnten, erscheint es mir sinnvoll, den Unterschied zwischen den Begriffen «Methode» und «Methodologie» herauszuarbeiten. In der Debatte über Forschung in der Kunst wird der Begriff «Methodologie» häufig dann verwendet, wenn einfach «Methode» im Singular oder Plural gemeint ist. Der Begriff «Methodologie» hört sich womöglich gewichtiger an, aber die Verfahren, auf die er sich bezieht, können in der Regel – weniger mysteriös – auch als «Methoden» bezeichnet werden. Ich schliesse mich hier dem Vorschlag an, den Ken Friedman im Rahmen eines Meinungs austauschs über Forschungsausbildung in der Kunst gemacht hat: Er schlug vor, den Begriff «Methodologie» ausschliesslich in Bezug auf die vergleichende Studie von Methoden zu verwenden.¹⁹ Eine «Methode» ist demnach einfach ein wohlüberlegter, systematischer Weg, um ein bestimmtes Ziel zu erreichen.

Die zentrale Frage in diesem Zusammenhang lautet: Gibt es eine charakteristische, privilegierte Art und Weise, um Zugang zur Forschungsdomäne der künstlerischen Praxis und dem darin verkörperten Wissen zu erlangen – einen «Weg», der mit dem Begriff «künstlerische Forschung» bezeichnet werden könnte? Unter welchen Voraussetzungen kann eine solche Forschung betrieben werden, und sollte sich diese Forschung an bewährten wissenschaftlichen Standards und Konventionen orientieren, bzw. sich nach diesen richten? Auch hier gehen die Meinungen in der Debatte weit auseinander, und es ist nicht immer klar, wodurch die Haltung der verschiedenen Personen bestimmt ist: durch themenrelevante Überlegungen oder durch Motive, die für die Kunstforschung im Grunde sachfremd sind. Einzelpersonen und Institutionen, die Interesse daran haben, auch institutionelle Mittel zu verwenden, um ihre Aktivitäten zu schützen – beispielsweise gegen die bürokratische Welt der Universitäten – könnten eher dazu neigen, einen «unabhängigen» Kurs einzuschlagen, als diejenigen, die weniger Angst davor haben, ihren Körper und ihre Seele zu verkaufen.

Ein Unterschied zur etablierten wissenschaftlichen Forschung besteht darin, dass Forschung in der Kunst in der Regel von Künst-

lern und Künstlerinnen betrieben wird. In der Tat könnte man behaupten, dass *nur* Künstler und Künstlerinnen in der Lage sind, eine solch praxisbasierte Forschung durchzuführen. Aber sollte dies der Fall sein, so wird Objektivität zu einem dringenden Anliegen, denn ein Kriterium für solide wissenschaftliche Forschung ist eine grundlegende *Indifferenz* in Bezug darauf, wer die Forschung durchführt. Jeder andere Forscher sollte in der Lage sein, unter identischen Bedingungen dieselben Ergebnisse zu erzielen. Haben Künstler und Künstlerinnen etwa einen privilegierten Zugang zu dieser Forschungsdomäne? Die Antwort ist ja. Da die künstlerischen kreativen Prozesse untrennbar mit der kreativen Persönlichkeit und dem individuellen, teils idiosynkratischen Blick des Künstlers verbunden sind, kann diese Art von Forschung am besten «von innen» betrieben werden. Ausserdem steht hier die Forschung *in* der künstlerischen Praxis zur Debatte, was impliziert, dass die Erschaffung und Darstellung selbst Teil des Forschungsprozesses sind. Also wer ausser den Erschaffenden und Darstellenden wäre geeignet, diese durchzuführen? Diese Verwischung des Unterschieds zwischen Subjekten und Objekten der Studie wird nun weiter verkompliziert durch die Tatsache, dass die Forschung oft von teilweise – oder sogar hauptsächlichem – Nutzen für die künstlerische Entwicklung des «Künstler-Forschers» ist. Natürlich muss es hier Grenzen geben. In Fällen, in denen sich der Einfluss der Forschung auf das eigene Werk des Künstlers beschränkt und keine Bedeutung für den weiteren Forschungskontext hat, ist die Frage berechtigt, ob sie als Forschung im wahren Sinne des Wortes gelten kann.

Genau wie die ontologische und erkenntnistheoretische Frage lässt sich auch die methodologische Frage in der Kunstforschung besser anhand eines Vergleichs mit der etablierten Wissenschaft klären. Auf der Grundlage einer pauschalen Einteilung in drei Wissenschaftsbereiche können wir folgende grobe Verallgemeinerungen zu den verschiedenen Methoden machen, die in den jeweiligen Bereichen zur Anwendung kommen: Die Naturwissenschaften sind in der Regel empirisch-deduktiv orientiert; ihre Methoden sind daher experimentell und dazu gedacht, Phänomene zu erklären. Experimente und Laborumgebungen sind typisch für die naturwissenschaftliche Forschung. Sozialwissenschaften sind in der Regel ebenfalls empirisch orientiert; ihre Methoden sind jedoch meist nicht experimentell, sondern in erster Linie dazu

gedacht, Daten zu beschreiben und zu analysieren. Quantitative und qualitative Analysen sind typisch für die sozialwissenschaftliche Forschung. Eine Methode, die in den sozialwissenschaftlichen Fächern Ethnographie und Sozialanthropologie entwickelt wurde, ist die teilnehmende Beobachtung. Diese Vorgehensweise erkennt die gegenseitige Interpenetration von Subjekt und Objekt in der Feldforschung an und könnte bis zu einem gewissen Masse als Modell für bestimmte Arten der Kunstforschung dienen. Die Geisteswissenschaften sind in der Regel eher analytisch als empirisch orientiert, und sie konzentrieren sich mehr auf die Interpretation als auf die Beschreibung oder Erklärung. Typische Formen der geisteswissenschaftlichen Forschung sind Historiographie, philosophische Reflexion und Kulturkritik.

Wenn wir die verschiedenen Wissenschaftsgebiete miteinander vergleichen und danach fragen, 1. ob sie ihrem Wesen nach exakt oder interpretativ sind, 2. ob sie versuchen, universelle Gesetze zu erkennen oder bestimmte, spezifische Einzelfälle zu verstehen, und 3. ob das Experimentieren in ihrer Forschung eine Rolle spielt, gelangen wir zu folgender schematischen Struktur:²⁰ Reine Mathematik ist in der Regel eine exakte, universell gültige und nicht experimentelle Wissenschaft. Die Naturwissenschaften streben ebenfalls danach, exaktes Wissen zu schaffen, das universellen Gesetzen oder Mustern entspricht, das aber – im Gegensatz zum mathematischen Wissen – oft durch experimentelle Mittel gewonnen wird. Diese Wissenschaften können der Kunstgeschichte gegenübergestellt werden (um nur ein Beispiel aus den Geisteswissenschaften zu nennen), die nicht in erster Linie daran interessiert ist, präzise, universelle Gesetze zu formulieren, sondern durch Interpretation Zugang zum Besonderen und Einzigartigen zu erlangen. Dabei spielt das Experimentieren praktisch gar keine Rolle.

Nun rückt die charakteristische Position der Kunstforschung in diesem Zusammenhang ins Blickfeld. Forschung in der Kunst zielt in der Regel ebenfalls darauf ab, das Besondere und Einzigartige zu interpretieren, aber bei dieser Art von Forschung spielt praktisches Experimentieren eine grundlegende Rolle. Daher lautet die Antwort auf die Frage nach der Methodologie der Kunstforschung kurz: Der Forschungsplan schliesst sowohl das Experimentieren und die Beteiligung an der praktischen Ausführung als auch die Interpretation dieser praktischen Ausführung ein.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Kunstforschung in der Regel von Künstlern und Künstlerinnen betrieben wird, aber eine weitreichendere Auswirkung anstrebt als die Entwicklung der eigenen Kunst. Anders als andere Wissensbereiche verwendet die Kunstforschung sowohl experimentelle als auch hermeneutische Methoden, um sich besonderen und einzigartigen Produkten und Prozessen zu widmen.

Wenn wir nun die Explorationen der ontologischen, erkenntnistheoretischen und methodologischen Facetten der Forschung in der Kunst betrachten und sie in einer kurzen Formel zusammenfassen, gelangen wir zu folgender Charakterisierung:

Künstlerische Praxis – sowohl das Kunstobjekt als auch der kreative Prozess – verkörpert eingebettetes, implizites Wissen, das mit Hilfe von Experimenten und Interpretationen offenbart und artikuliert werden kann.

In Verbindung mit der vorangegangenen Antwort auf die Frage, wie die künstlerische Praxis als Forschung von der künstlerischen Praxis als solcher unterschieden werden kann, kommen wir nun 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 Klärung 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.

IV. Schlussbemerkung: Legitimität

Die Untersuchungen über die Betreuung praxisbasierter Forschungsprojekte in der Kunst (Hockey/Allen-Collinson 2000; Hockey 2003) haben ergeben, dass sich Promovierende und Betreuer demselben Problem gegenüber sehen: dem Misstrauen

bzw. der Skepsis ihrer Umgebung – der Personen in ihren eigenen Institutionen und auch im weiteren Umfeld – hinsichtlich dieser Art von Forschung. Wer Kunstforschung betreibt, muss seine Forschung oft als glaubwürdige Bestrebung «verkaufen» und viel Zeit und Energie darauf verwenden, allen möglichen Leuten und Behörden immer wieder zu erklären, was diese Forschung beinhaltet und welche Motivation es für diese Art der Forschung gibt. Das Überwinden institutioneller Hindernisse und das Überzeugen anderer nimmt unverhältnismässig viel Zeit in Anspruch – mal ganz abgesehen davon, dass dies normalerweise wenig mit dem eigentlichen Thema der Forschung zu tun hat. Und die Beweislast liegt immer bei den «Novizen», wohingegen die Legitimität der etablierten wissenschaftlichen Forschung nur selten grundlegend hinterfragt wird.

Das Problem gipfelt in der Frage, ob eine Forschung, bei der die Erschaffung von Kunst mit dem Forschungsprozess verflochten ist, tatsächlich als ernsthafte wissenschaftliche Forschung betrachtet werden kann und ob sie «PhD-würdig» ist (Candlin 2000a, 2000b). Einige würden wie folgt argumentieren: Obwohl forschungsartige Kunstpraktiken an sich einen Wert haben können oder haben – einen Wert, der mit dem der wissenschaftlichen Forschung vergleichbar oder äquivalent ist – haben wir es hier dennoch mit zwei ungleichen Bestrebungen zu tun: einerseits mit «wahrer» Forschung und andererseits mit einer Tätigkeit, die von der Forschung unterschieden werden muss, auch wenn sie aus gesellschaftlicher oder anderer Sicht gleichwertig sind. In der Debatte über praxisbasierte Doktorate gehen die Meinungen in diesem Punkt auseinander. Frayling (vgl. UKCGE 1997), Strand (1998) und andere haben sich in diesem Zusammenhang für die Einführung des Konzepts der *research equivalence* (Forschungsäquivalenz) ausgesprochen. Ein Beweggrund der «Forschungsäquivalenz»-Befürworter liegt wohl darin, dass nach Einführung eines solchen Konzepts die praxisorientierte Forschung mit ihren nicht-diskursiven, performativen und künstlerischen Eigenschaften nicht mehr länger «verkauft» werden müsste.

Kunstpraktiken werden – ganz gleich, ob sie sich als Forschung darstellen oder nicht – als wertvoll für unsere Kultur betrachtet. Daher wird weiterhin argumentiert, dass die Ausübenden es zwar verdienen, einen Hochschulabschluss und eine Finanzierungshilfe zu erhalten, der *Name* dieses Abschlusses aber deutlich darauf

hinweisen sollte, dass er nicht auf «wahrer» wissenschaftlicher Forschung basiert. Mit anderen Worten: Es sollte kein PhD, sondern eine Art «Professional Doctorate» – ein «Professionelles Doktorat» in der Nomenklatur der Österreichischen Universitätenkonferenz – sein. Diese Unterscheidung zwischen PhDs und Professional Doctorates gibt es in den USA schon seit einiger Zeit. Im Grunde lässt sich feststellen, dass dort die forschungsorientierte wissenschaftliche Welt Professionelle Doktorate als minderwertig betrachtet, während die professionelle Kunstwelt dazu neigt, auf die «akademischeren» Abschlüsse wie MAs und PhDs herabzublicken.

Neben der Äquivalenz sind die Art und Orientierung des Dokortitels weitere Themen in der «PhD-versus-PD»-Debatte in der Kunst. Diejenigen, die Forschung in der Kunst mit technischer, angewandter Forschung oder mit Designforschung vergleichen, werden sich wohl eher für ein professionelles Doktorat aussprechen als diejenigen, die die Verwandtschaft zwischen der Kunstforschung und den Geistes- und Kulturwissenschaften hervorheben möchten. Ein weiterer Vorschlag, der auch dazu dienen soll, eine ungewollte «Vermehrung» von Titeln zu vermeiden und das System der Abschlüsse transparent zu halten, ist die Einführung eines so genannten *inclusive model* (inklusives Modell) (vgl. UKCGE 1997, S. 14 ff., S. 26 ff.). Ein PhD würde dann anzeigen, dass sein Inhaber in der Lage ist, Forschung auf höchstem Niveau zu betreiben. Gleichzeitig würde der Titel aber offen lassen, ob es sich dabei um «reine» wissenschaftliche Forschung oder um praxisorientierte Forschung handelt. Dieser PhD-Titel könnte das gesamte Spektrum von theoretischer Forschung bis hin zu Designforschung, von Naturwissenschaften bis hin zu klassischen geisteswissenschaftlichen Studienfächern, von Zahnmedizin, Lebensmittelqualitätsmanagement und Bauingenieurwesen bis zu Theologie, Steuerrecht und kreativer Kunst abdecken.

Die Bedenken bezüglich der Legitimität der praxisorientierten Forschungsabschlüsse in der Bildenden und Darstellenden Kunst resultieren in erster Linie daraus, dass es den Leuten schwer fällt, Forschung ernst zu nehmen, die sowohl mit diskursiven als auch künstlerischen Mitteln gestaltet, artikuliert und dokumentiert wird. Die Schwierigkeit lauert in der Annahme, dass es nicht möglich sei, zu einer mehr oder weniger objektiven Bewertung der Qualität der Forschung zu gelangen – als ob es nicht

bereits ein spezialisiertes Kunstforum neben dem akademischen gäbe, und als ob wissenschaftliche Objektivität an sich nicht ein schwer zu definierender Standard wäre. In gewissem Sinne wiederholt sich hier die Diskussion, die bereits in Bezug auf die Emanzipation der Sozialwissenschaften geführt wurde (und immer noch geführt wird): Das Privileg der «alten Garde», die denkt, sie setze den Qualitätsmassstab, steht den Newcomern gegenüber, die – durch die Einführung ihrer eigenen Forschungsgebiete – das aktuelle Verständnis davon verändern, was Wissenschaft und Objektivität sind.

Sollte der Vergleich mit der Emanzipation der Sozialwissenschaften überhaupt zulässig sein, so ist es trotzdem noch ein weiterer Weg. Auch nach 200-jähriger Debatte über die grundlegende Voraussetzung für die Sozialwissenschaften, gibt es – sowohl innerhalb als auch ausserhalb der Universitäten – immer noch Leute, die die Autonomie (und Legitimität) dieses Wissensbereichs infrage stellen. Andererseits könnte die rasche Entwicklung neuer Fächer, wie z. B. der Kulturwissenschaft, auch Anlass zu Optimismus geben. Es würde vielleicht zu weit gehen, einen Paradigmenwechsel zu fordern, aber ein Umdenken in den Köpfen einiger Leute ist mit Sicherheit notwendig. Wir wussten, dass wir auf harte Gegenwehr stossen würden, und obwohl dies unsere Stimmung zeitweise etwas dämpft, ist es doch eine Herausforderung, der wir uns gerne stellen.

- 1 Dieser Text basiert auf einer Reihe von Vorlesungen und Vorträgen, die im Herbst 2005 in Gent, Amsterdam, Berlin und Göteborg gehalten wurden. Allen Teilnehmenden bin ich für ihre konstruktiven Beiträge zu Dank verpflichtet. Ein erster Gedankenaustausch zu diesem Thema erfolgte im Rahmen eines Expertentreffens mit dem Titel «Kunst als Onderzoek» (Kunst als Forschung) am 6. Februar 2004 in Amsterdam. Der vorliegende Beitrag ist zuerst auf Englisch erschienen: Henk Borgdorff: *The Debate on Research in the Arts*, Sensuous Knowledge – Focus on Artistic Research and Development 2, Bergen 2006. Nachdruck in *The Dutch Journal of Music Theory* 12 (2007), S. 1–17. Deutsche Übersetzung für subTexte von ManRey Übersetzungen, Baden.
- 2 Der derzeit in Flandern stattfindende Akademisierungsprozess «Akademisierung der Fachhochschulen» wird exakt unter diesem Begriff vollzogen. Universitäten und Fachhochschulen entwickeln gemeinsame Programme zur Forschung im Bereich Kunst.

- 3 Ein weiteres Thema, das in den letzten zehn Jahren an Land gespült wurde, ist ein wiederentdecktes «künstlerisches Engagement».
- 4 In letzter Zeit hat der Bereich Forschung und Entwicklung in der Businesswelt an Bedeutung verloren. Wird sich diese Tendenz auch auf die Welt der Kunst ausdehnen?
- 5 Näheres zu den Kriterien für die Vergabe praxisbasierter Master- und Dokortitel in den USA, z. B. im Bereich Musik, erfährt man über die National Association of Schools for Music, NASM (2005).
- 6 Einige Diskussionen der letzten Jahre scheinen im Bereich Musik tatsächlich etwas zu bewegen. Im Jahr 2004 wurde das europäische Netzwerk MIDAS (Musikinstitute mit PhD-Angebot) ins Leben gerufen. Das AEC (European Association of Conservatoires – Europäischer Verband der Konservatorien) gründete kürzlich eine Arbeitsgruppe, die sich mit dem Doktoratszyklus als drittem Zyklus neben Bachelor und Master befassen soll.
- 7 Es existieren noch weitere Projekte, Netzwerke und Institutionen, die sich auf dieses Thema konzentrieren. Ich möchte hier lediglich zwei weitere Gruppen in England erwähnen, die in der Debatte eine Rolle spielen: Das an der Universität Lancaster ansässige Performing Arts Learning and Teaching Innovation Network (PALATINE), siehe z. B. Andrews/Nelson 2003, und die am UCE Birmingham Institute of Art and Design beheimatete Research Training Initiative (RTI). Für weiterführende Literatur siehe die Webseiten von PARIP, PALATINE und RTI. Die Websites der in diesem Beitrag erwähnten Projekte, Netzwerke und Mailinglisten können per Suchmaschine problemlos ermittelt werden.
- 8 Die von Frayling getroffene Unterscheidung beruht wiederum auf einer von Herbert Read vorgenommenen Einteilung, die 1944 zwischen «Lehren durch Kunst» und «Lehren zur Vermittlung von Kunst» unterschied.
- 9 In den letzten Jahren wenden sich diese Wissenschaften verstärkt dem zu, was wir als «Performativität der theoretischen Betrachtung» bezeichnen. Ein Beispiel aus dem Bereich Theaterwissenschaft ist die Konferenz «The Anatomical Theatre Revisited» (Das anatomische Theater neu betrachtet), Amsterdam 5.–8. April 2006 (www.anatomicaltheatrevisited.com).
- 10 Zum Beispiel versucht meine Kollegin Marijke Hoogenboom im Rahmen ihrer Lehrtätigkeit an der Kunsthochschule Amsterdam, sich der Frage anzunähern, was Forschung potenziell sein könnte; dabei geht sie von der aktuellen künstlerischen Praxis und der aktuellen Ausbildungspraxis im Kunstbereich aus.
- 11 Die Idee, dass jegliche künstlerische Praxis *per definitionem* Forschung sei, kann manchmal nützlich sein, um die reflexive Beschaffenheit der Kunst zu betonen, und sie kann in der unsicheren Suche, die dem kreativen Prozess innewohnt, in Erscheinung treten. Dieser Ansatz eignet sich jedoch nicht, um Klarheit in die Diskussion um die Forschung in der Kunst zu bringen. Wenn alles Forschung ist, kann nichts mehr Forschung genannt werden.
- 12 Es wäre auch eine vierte Kategorie für Hybrid-Aktivitäten denkbar, zumal im Bereich der aktuellen Musik Komponieren, Aufführen und Improvisieren als Kategorien nicht klar voneinander abgegrenzt werden können.
- 13 Wie der Bildende Künstler Robert Klatser mir erklärt hat, können in der Erfahrung der Künstler selbst, in ihrer praktischen künstlerischen schöpferischen Arbeit Objekt, Prozess und Kontext nicht oder nicht immer voneinander unterschieden werden. Dennoch dient eine solche kontrafaktische Unter-

scheidung der Klärung, und sie hilft, die künstlerische Praxis zu leiten und zu steuern.

- 14 Der gesamte Text lautet: «[Forschung im Sinne des RAE versteht sich als] eine originelle Untersuchung, die mit dem Ziel des Wissens- und Erkenntnisgewinns durchgeführt wird. Dies schliesst Arbeiten mit direktem Bezug auf die Bedürfnisse von Industrie und Handel sowie von öffentlichen und ehrenamtlichen Sektoren ein; akademisches Arbeiten (*scholarship*); die Erfindung und Hervorbringung von Ideen, Bildern, künstlerischen Aufführungen und Artefakten, wenn diese zu neuen oder bedeutend verbesserten Einsichten führen; und die Benutzung von vorhandenem Wissen für experimentelle Entwicklungen, um neue oder wesentlich bessere Materialien, Geräte, Produkte und Prozesse (Gestaltung und Konstruktion umfassend) herzustellen.» (Zitiert nach Orr 2005, S. 146).
- 15 In den Dublin Descriptors (2004), die die Kriterien für den Bologna-Prozess festgelegt haben, wird Forschung in vergleichbarer Weise definiert als «eine sorgfältige Untersuchung, die auf einem systematischen Verstehen und einem kritischen Bewusstsein von Wissen beruht». Diese scheinbar breiter gefasste Definition von Forschung wird weiter unten, wo die Erfordernisse für die PhD-Forschung diskutiert werden, auf: «originelle Forschung, die die Grenzen des Wissens [...] erweitert» beschränkt.
- 16 Ist beispielsweise ein visuelles Portfolio ausreichend für ein visuelles Kunstprojekt, oder bedarf es immer eines verbalen Berichts, um die Untersuchung zu rechtfertigen?
- 17 Vgl. Biggs (2003) und insbesondere Pakes (2004), der – unter Bezugnahme auf Gadamer – zu einer Rückkehr zum Kunstwerk als Forschungsobjekt drängt.
- 18 *Choreography and Cognition*, vgl. www.choreocog.net
- 19 Siehe Ken Friedmans Beitrag zur PhD-Design-Liste am 9. April 2002.
- 20 Hier bin ich Nevanlinna (2004) zu Dank verpflichtet. Ich stimme mit dem Autor dahingehend überein, dass es sich um einen eher groben Vergleich handelt. Ferner sollten Einteilungen dieser Art – besonders im Hinblick auf die Entwicklung der modernen Wissenschaft und jüngsten wissenschaftstheoretischen Erkenntnisse – in jedem Fall mit Skepsis betrachtet werden. Beispielsweise ist es heute, insbesondere unter Nicht-Physikern, sehr üblich, auf die inkommensurablen Paradigmen der Quantenmechanik, Relativitätstheorie und klassischen Mechanik hinzuweisen, um den interpretativen Charakter der naturwissenschaftlichen Erkenntnis hervorzuheben.

Benutzte Literatur

- [AHRC:] «Review of Research Assessment. Research in the Creative & Performing Arts», <http://www.ahrc.ac.uk> [2003].
- Stuart Andrews und Robin Nelson: «Practice as Research: regulations, protocols and guidelines», (einschliesslich Entwurf «Best Practice»-Richtlinien für PaR PhDs und «Ten Steps to a «Perfect» PaR PhD»), Palatine, <http://www.palatine.ac.uk> [2003].
- [AWT:] *Ontwerp en ontwikkeling*, De functie en plaats van onderzoeksactiviteiten in hogescholen, Adviesraad voor het Wetenschaps- en Technologiebeleid, Den Haag 2005.
- Michael A.R. Biggs: «The Role of «the Work» in Research», Fachvortrag auf der PARIP 2003 Conference, 11.–14. September 2003, Bristol 2003, <http://www.bris.ac.uk/parip/biggs.htm> [2003].
- Henk Borgdorff: «The Conflict of the Faculties. On Theory, Practice and Research in Professional Arts Academies», in: *The Reflexive Zone*, Utrecht 2004, S. 117–124.
- Henk Borgdorff: «Emancipatie «faculteit der kunsten» nodig», in: *NRC* vom 29.5.2005, ohne Seitenangabe [2005].
- Fiona Candlin: «Practice-Based Doctorates and Questions of Academic Legitimacy», in: *The International Journal of Art and Design Education (JADE)* 19.1 (2000), S. 96–101 [=2000a].
- Fiona Candlin: «A Proper Anxiety? Practice-Based Research and Academic Unease», in: *Working Papers in Art & Design* 1 (2000), <http://www.herts.ac.uk/artdes1/research/papers/wpades/vol1/candlin2full.html> [=2000b].
- Fiona Candlin: «A Dual Inheritance: The Politics of Educational Reform and PhDs in Art and Design», in: *The International Journal of Art and Design Education (JADE)* 20.3 (2001), S. 302–310.
- David Carr: «Practical Reasoning and Knowing How», in: *Journal of Human Movement Studies* 4 (1978), S. 3–20.
- David Carr: «Art, Practical Knowledge and Aesthetic Objectivity», in *Ratio* 12.3 (1999), S. 240–256.
- Peter Dallow: *Representing Creativeness: Practice-Based Approaches to Research in the Creative Arts*, Art, Design and Communication in Higher Education 2.1, London 2003.
- Hubert L. Dreyfus: *Husserl, Intentionality and Cognitive Science*, Cambridge (Mass.) und London 1982.
- [Dublin Descriptors:] «Shared «Dublin» Descriptors for Short Cycle, First Cycle, Second Cycle and Third Cycle Awards», Joint Quality Initiative, <http://www.jointquality.org>, auf Deutsch: «Gemeinsame «Dublin» Descriptors für Bachelor-, Master- und Promotionsabschlüsse», Joint Quality Initiative, <http://www.jointquality.org> [2004].
- Elliot W. Eisner: «On the Differences between Scientific and Artistic Approaches to Qualitative Research», in: *Visual Arts Research* 29.57 (2003), S. 5–11.
- Christopher Frayling: *Research in art and design*, Royal College of Art Research Papers series 1.1, London 1993.
- Howard Gardner: *Frames of Mind. The Theory of Multiple Intelligences*, New York 1985.
- Carole Gray und Julian Malins: *Visualizing Research. A guide to the research process in art and design*, Aldershot 2004.
- Mika Hannula, Juha Suornta und Tere Vadén: *Artistic Research*, Helsinki und Götheburg 2005.
- John Hockey: «Practice-Based Research Degree Students in Art and Design: Identity and Adaptation», in: *The International Journal of Art and Design Education (JADE)* 22.1 (2005), S. 82–91.
- John Hockey und Jacqueline Allen-Collinson: «The Supervision of Practice-Based Research Degrees in Art and Design», in: *The International Journal of Art and Design Education (JADE)* 19.3 (2000), S. 345–355.
- Jos Kessels und Fred Korthagen: «The Relation between Theory and Practice: Back to the Classics», in: *Linking Practice and Theory*, herausgegeben von F.A.J. Korthagen u.a., New York 2001, S. 20–31.
- Katy Macleod und Lin Holdridge: *Thinking through Art. Reflections on Art as Research*, Routledge 2006.
- [NASM:] *Handbook 2005–2006*, <http://nasm.arts-accredit.org> (2005).
- Tuomas Nevanlinna: «Is Artistic Research a Meaningful Concept?», in: *L&B (Artistic Research)* 18(2004), S. 80–83.
- Dominic Orr: *Hochschulsteuerung und Autonomie englischer Universitäten: Hochschulfinanzierung und Qualitätssicherung aus Verfahrensperspektive*, Münster 2005.
- Anna Pakes: «Original Embodied Knowledge: The Epistemology of the New in Dance Practice as Research», in: *Research in Dance Education* 4.2 (2003), S. 127–149.
- Anna Pakes: «Art as Action or Art as Object? The Embodiment of Knowledge in Practice as Research», in: *Working Papers in Art & Design* 3 (2003), <http://www.herts.ac.uk/artdes1/research/papers/wpades/vol3/apfull.html>.
- Jaana Parviainen: «Bodily Knowledge: Epistemological Reflections on Dance», in: *Dance Research Journal* 34.1(2002), S. 11–22.
- [RAE:] *RAE2008 Guidance on Submissions*, <http://www.rae.ac.uk/pubs/2005/03/rae0305.pdf> [2005].
- Donald Schön: *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*, New York 1982.
- Dennis Strand: *Research in the Creative Arts*, Canberra 1998.
- Graeme Sullivan: *Art Practice as Research. Inquiry into the visual arts*, Sage 2005.
- Peter Thomson: «Practice as Research», in: *Studies in Theatre and Performance* 22.3(2003), S. 159–180.
- [UKCGE:] «Practice-Based Doctorates in the Creative and Performing Arts and Design», <http://www.ukcge.ac.uk> [1997].
- [UKCGE:] «Research Training in the Creative & Performing Arts & Design», <http://www.ukcge.ac.uk> [2001].

Verbindungen zwischen einer forschenden Kunst und einer Kunst der Forschung

von Sönke Gau und Katharina Schlieben

Die Shedhalle in Zürich versteht sich als eine Institution, welche künstlerische und kuratorische Forschung ermöglicht und betreibt. Sie besetzt eine Nische zwischen anderen Institutionsformen. Sie ist weder Galerie, noch Museum, noch Off-Space. Dieses «Dazwischen» ist eine Chance, die eine vielseitige Ausstellungspraxis erlaubt, aber auch zu dieser verpflichtet. Dieser Beitrag möchte im Folgenden anhand unserer kuratorischen Erfahrungen an der Shedhalle (2004–2009) dieses «Dazwischen» genauer untersuchen und in Bezug setzen zu Beispielen künstlerischer/kuratorischer Forschung, welche an Orten ausserhalb der Hochschulen, Akademien und Forschungsprogramme stattfinden. Schriften von Jacques Rancière, Carlo Ginzburg, Ernesto Laclau, Chantal Mouffe und Bruno Latour bilden die theoretischen Orientierungspunkte auf dieser Spurensuche.

Die Opposition von Kunst vs. Wissenschaft/Forschung

Künstlerische Arbeiten bedienten sich historisch schon immer wissenschaftlicher Verfahren und die Wissenschaften künstlerischer Darstellungs- und Visualisierungstechniken. Forschung ist ein Begriff, der heute jedoch als erstes mit wissenschaftlichen Bereichen in Verbindung gebracht wird – trotzdem findet Forschung natürlich auch in anderen gesellschaftlichen Bereichen statt, zum Beispiel in den Künsten. Dass in jüngster Zeit die Verbindung von Kunst und Forschung vermehrt und teilweise äusserst kontrovers diskutiert wird, hat verschiedene Gründe.

Als Auslöser der aktuellen Debatte lässt sich unter anderem der Wandel der Hochschulen, Universitäten und Akademien im Zusammenhang mit dem so genannten Bologna-Prozess benennen. Der Versuch, einen einheitlichen europäischen Bildungsraum zu schaffen, hat neben den angestrebten Harmoni-

sierungen in der Hochschullandschaft auch zu einem stärkeren Einfluss ökonomischer Interessen sowohl auf die Lehr- und Lernstrukturen als auch auf deren Inhalte geführt. Die Unterteilung des Studiums in Bachelor und Master hat unter anderem zur Folge, dass die Lehrpläne deutlich gestrafft wurden und nur ein Teil der Studierenden zum Master zugelassen wird. Der Bachelor-Abschluss zielt auf eine schnelle Qualifikation für und eine Integration in den Arbeitsmarkt, für den zusätzliches Wissen quasi «unnützlich Wissen» im Sinn einer direkten beruflichen Anwendbarkeit wäre. Die daraus resultierende Bewertung von Wissen basiert auf einem ökonomischen Imperativ, der sich mittlerweile auch an anderer Stelle an Hochschulen durchgesetzt hat und in der Zunahme von VertreterInnen der Wirtschaft in Gremien oder in der Ausrichtung von Forschungsprogrammen manifestiert. Meist steht der Wunsch einer Verwertbarkeit im ökonomischen Kontext im Vordergrund – es handelt sich im weitesten Sinn also um angewandte Forschung. In diesem Zusammenhang fällt der Grossteil der finanziellen Mittel wissenschaftlichen Disziplinen zu, deren Forschungsergebnisse einen direkten wirtschaftlichen Nutzen erhoffen lassen: insbesondere Naturwissenschaften, welche «Zukunftstechnologien» ermöglichen sollen. Geistes- und Kulturwissenschaften erhalten nur einen kleinen Teil des Etats und werden zunehmend marginalisiert. Die künstlerischen Disziplinen rangieren weit abgeschlagen am Ende der Skala. Abgesehen von dem Umstand, dass noch Uneinigkeit darüber herrscht, ob es künstlerische Forschung überhaupt gibt, und was sie sein könnte, wird vorwiegend auch hier eine ökonomische Verwertbarkeit angestrebt. Auch an Schweizer Kunsthochschulen, die hier lange Zeit noch als Kunstgewerbeschulen geführt wurden, soll nach staatlichem Willen vermehrt geforscht werden – allerdings müssen die dafür bereitgestellten Gelder in vielen Fällen durch Drittmittel ergänzt werden. Dies soll durch die Zusammenarbeit mit so genannten Praxispartnern erfolgen, die meist aus der Wirtschaft kommen und Interesse an der Weiterverwendung der Forschungsergebnisse haben.

Neben dem Legitimationsdiskurs, der unter dem Paradigma der ökonomischen Verwertbarkeit geführt wird, lässt sich als weiterer Grund für die kontroverse Diskussion um künstlerische Forschung die Vereinnahmung des Begriffs und der Tä-

tigkeit «Forschung» durch die (Natur-)Wissenschaften anführen. Dies zeigt sich an der Oberfläche schon daran, dass häufig von «Kunst und Forschung» gesprochen wird und eben nicht von «künstlerischer Forschung». In dieser Sprachregelung drückt sich aus, dass sich die Kunst der Forschung maximal über ein «und» annähern kann und eine genuin künstlerische Forschung eigentlich nicht denkbar ist. In diesem Zusammenhang lässt sich feststellen, dass die so genannten exakten Wissenschaften fast schon hegemoniale Ansprüche ihres Wissenschaftsbegriffs ausüben und bestrebt sind, diesen auch gegenüber anderen Dispositionen des Wissens durchzusetzen. Dabei ausgeblendet wird die eingangs formulierte historisch enge und kontinuierliche Verbindung von Kunst mit Wissensgenerierung, -darstellung und Forschung. Die derzeitige Hegemonie einer bestimmten Definition von Forschung, die für sich beansprucht, massgeblich für die Wahrheit und Relevanz auch anderer Forschungsbereiche zu sein, führt zu einer homogenisierenden Wertung, welche letztendlich andere Zugänge der Wissensgenerierung ausschliesst. Ernesto Laclau und Chantal Mouffe haben in ihrer Hegemonietheorie¹ darauf hingewiesen, dass jede vermeintliche Objektivität notwendigerweise die Unterdrückung dessen voraussetzt, was sie durch ihr Zustandekommen ausschliesst. Hegemoniale Systeme, politische Systeme, Wertvorstellungen und letztlich auch Identitäten konstituieren sich über kontingente Grenzziehungen. Sie alle definieren sich über Ein- und Ausschlussmechanismen. Die notwendige Kritik von Ausgrenzungs- und Ausblendungsmechanismen muss auch ihre eigenen Inklusionen und Exklusionen reflektieren, will sie nicht durch die Verschleierung der diffizilen Konstruktionen von Grenzziehungen ungewollt neuerliche Festschreibungen (re-)produzieren.

Insofern ist es notwendig, im Zusammenhang mit dem Thema künstlerische Forschung nicht nur den hegemonialen Wissenschafts- und Forschungsbegriff zu hinterfragen, sondern auch das immer noch weit verbreitete (Selbst-)Verständnis von Kunst als das gesellschaftlich «Andere», welches über Zuschreibungen und Begrifflichkeiten wie dem Schöpferischen, dem Schönen, dem Freien, Autonomen und Ungebundenen oder auch dem Genie definiert wird. Die Wirkmächtigkeit dieser tradierten Klischeevorstellung von Kunst und künstlerischen Tätigkeiten

lässt sich zu einem Teil auch darauf zurückführen, dass die Konstruktion und Aufrechterhaltung dieses Mythos' eben nicht nur Nachteile für die Beteiligten mit sich brachte und immer noch bringt. In der Dichotomie von «Eigenem/Anderem», übernimmt das vermeintlich «Andere» die Funktion eines Spiegels, in dem sich das «Eigene» spiegelverkehrt erkennen kann. Letztendlich sind daher sowohl der hegemoniale Forschungsbegriff als auch die Konstruktion von Kunst als das gesellschaftlich «Andere» Teil ein und desselben Prozesses der Selbstvergewisserung über Abgrenzungen, die verschleiern, wie eng die Künste mit dem epistemischen Feld von Wissen und Forschung verbunden sind. Die Verfestigung der jeweiligen Gebietsansprüche und -einteilungen könnte man mit Laclau auch als eine «Verräumlichung» von Diskursen beschreiben. Als «Verräumlichung» bezeichnet Laclau Praktiken, die an einer Fixierung von Bedeutung arbeiten. Da jedes System jedoch von konstitutiven Ambivalenzen durchzogen ist, kann eine vollständige Festschreibung nicht erreicht werden. Gegen die «dislokatorischen» Effekte von Zeit bedarf es einer kontinuierlichen Artikulation der Fest- und Fortschreibung von Bedeutung. Dies geschieht unter anderem durch Wiederholungen.

In Bezug auf die konstruierte Opposition von Kunst vs. Wissenschaft/Forschung bedarf es dringend einer Unterbrechung dieser Wiederholung und damit einer statischen Kategorisierung, welche das «Eigene» als abgeschlossene Einheit begreift und das «Andere» im «Aussen» lokalisiert. Dagegen sollte eine prozessuale Differenzenerfahrung ermöglicht werden, welche verschiedene Modi der Produktion und Organisation von Wissen anerkennt und hegemoniale Konstellationen aufbricht zugunsten von differenzierten Sichtweisen, welche die hybriden Positionen des «Dazwischen» berücksichtigen und bestärken. Ernesto Laclaus Konzept der «Zerstreuung» (*dislocation*) favorisiert Diskontinuitäten, Fragmentierungen, Differenzen und Antagonismen. Für Laclau hat die Zerstreuung positive Züge, wie Stuart Hall festhält. Sie bringe die stabilen Identitäten der Vergangenheit ins Wanken und eröffne die Möglichkeit neuer Artikulationen, die Erfindung neuer Identitäten, den Entwurf neuer Subjekte und damit das, was Stuart «die Neugruppierung der Struktur um einzelne Knotenpunkte der Artikulation herum»² nennt.

Die Krux zwischen Theorie und Praxisforschung

Einem vergleichbaren Legitimationsdruck wie derzeit die künstlerische Forschung sahen sich auch Forschungsansätze von Geisteswissenschaften und vor allen Dingen von kulturwissenschaftlichen Disziplinen ausgesetzt. Während erstere längst als «wissenschaftlich» anerkannt worden sind, wird die Kulturwissenschaft nach wie vor mit dem Vorwurf mangelnder Wissenschaftlichkeit konfrontiert. Nicht selten wird das kulturwissenschaftliche Programm für seine transdisziplinäre Herangehensweise kritisiert. Das Programm der kulturwissenschaftlichen Forschung hat sich intensiv mit der Forschungspraxis von Ethnologie, Geschichtswissenschaft, Literaturwissenschaft und Soziologie auseinandergesetzt, genauso wie Geistes- und Sozialwissenschaften vom «cultural turn» nicht unberührt geblieben sind.

Die Theoriediskussion und Forschungspraxis ist geprägt von der Frage, ob Kultur sich auf der Ebene von Diskursen/Texten oder auf der Ebene von Praktiken bewegt und entsprechend untersucht werden müsste. Andreas Reckwitz beschreibt in seinem Buch *Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie*, dass unter zwei wesentlich unterschiedlichen Gesichtspunkten die kulturtheoretischen Ansätze (Kultur als Text und Kultur als Praxis) unterschiedliche forschungspraktische Optionen liefern in Bezug darauf, was die Kultur ausmacht: «Die eine Frage lautet, ob Kultur eine Konfiguration von übersubjektiven symbolischen Strukturen oder als ein Ergebnis interpretativer Leistungen der Individuen zu verstehen ist.»³ Die zweite Frage lautet, ob Kultur in erster Linie auf der Ebene von Diskursen oder auf der Ebene sozialer Praktiken zu situieren ist. Reckwitz beschreibt, inwiefern einem textualistischen Kulturverständnis Kulturtheorien gegenüber stehen, welche «die symbolischen Ordnungen der Kultur auf der Ebene körperlich verankerter, Artefakte verwendender und öffentlich wahrnehmbarer sozialer Praktiken verorten». Verschiedene Versionen praxeologischer Ansätze finden sich nach Reckwitz in Pierre Bourdieus *Theorie der Praxis* (1972), Judith Butlers *Politik des Performativen* (1997), aber auch schon in Deweys Pragmatismus (1925) und Wittgensteins Sprachspielphilosophie (1953), die alle soziale Praktiken untersuchen.⁴ Soziale Praktiken können dabei eine intersubjektive Struktur haben oder aber auch im Sinn von Bruno Latour «inter-objektiv» strukturiert sein und materielle Artefakte voraussetzen. Aus kulturwissenschaftlich-praxeologischer

Perspektive, so Reckwitz, erscheinen dann «soziale Institutionen als Konfigurationen historisch-spezifischer sozialer Praktiken, und auch Texte stellen sich als Bestandteile von bestimmten Rezeptions- und Produktionspraktiken dar».

Reckwitz verweist aber auch darauf, dass die praxeologischen Ansätze durchaus auf textualistische Modelle antworten und auf Defizite aufmerksam machen, die in der Weiterentwicklung des kulturwissenschaftlichen Forschungsprogramms entscheidend sind: «Die praxeologische Perspektive betreibt eine Entintellektualisierung des Kulturverständnisses, welche den Ort der symbolischen Ordnungen der Kultur von den mentalen Kategorien und Diskursen in Richtung des praktischen Wissens verschiebt.»⁵ Die Praxis der kulturwissenschaftlichen Forschung, die durch den «linguistic», «pictural», «performative», «spatial turn» (und eventuell bald «practice turn»⁶) inspiriert worden ist, müsste sich derzeit mit der Frage nach praxeologischen Forschungsansätzen auseinandersetzen. Untersuchungen von Akteurkonstruktionen, Netzwerken, Artefakttheorien, informellen Praxen oder einer Kunst des Handelns, wie sie zum Teil die zeitgenössische künstlerische Praxis vorschlägt, müssten im Sinn der theoretischen Überlegungen, inwiefern Forschung und Kunst miteinander in Beziehung stehen, bzw. inwiefern künstlerische Praktiken von einer praxeologischen Forschung berücksichtigt werden müssten, verknüpft werden.

Perspektive der kuratorischen Praxis

Die kuratorische Praxis und ihr Diskurs sind eine forschende Disziplin, die zwar sehr jung ist, aber auf Fragen aus der Kulturwissenschaft, der Repräsentationskritik und der Erforschung künstlerischer Praxis und ihrer Produktionsbedingungen zurückgreift. Im Sinn einer Theorie der Praxis könnte sie wahrscheinlich einiges an Erfahrungen einbringen, da ihre Forschenden oft zwischen Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Theorie und Praxis hin und her wechseln. So ist in den folgenden Überlegungen einerseits die Perspektive der kuratorischen Praxis und ihres Diskurses als Subtext unserer AutorInnenperspektive mit zu lesen und andererseits wird auch anhand unserer kuratorischen Erfahrungen an der Shedhalle die Frage nach den forschenden Orten ausserhalb der Akademien, Hochschulen und Universitäten aufgegriffen.

Formen der künstlerischen und kuratorischen Produktion, Vermittlung und Forschung haben sich Ende der 90er Jahre erneut justiert, einhergehend mit der Diskussion rund um den «New Institutionalism», welcher die Erfahrungen der «Institutional Critique» modifiziert und um Fragen der Möglichkeiten und Rahmenbedingungen von Seiten der Institution erweitert hat. Kunstinstitutionen, welche künstlerischen Praxen abseits des Kunstmarktes Raum geben, diese verhandeln und diskutieren, waren und sind gezwungen, über die Möglichkeiten institutioneller Produktionsbedingungen von künstlerischer Recherche, Forschung und Praxis nachzudenken. Formate und Laborsituationen mit verschiedenen Gewichtungen wurden und werden vereinzelt entwickelt und ausprobiert, die rückwirkend eine nachhaltige Modifikation der institutionellen Strukturen zur Folge haben sollten. Ausgangspunkt für diese Motivation war und ist es, Räume zu schaffen, die sich mit den Produktionsbedingungen von künstlerischer Praxis auseinandersetzen und diese programmatisch in konzeptionelle, räumliche, strukturelle und finanzielle Überlegungen einer Institution zu verankern. Herausgefordert haben dazu in erster Linie jene künstlerischen Praxen, die weniger werk- oder produktorientiert waren, sondern gesellschaftliche Prozesse analysiert, soziale Räume des Austauschs ausgemessen und Langzeitrecherchen künstlerischer Praxis oder translokale Verortungen favorisiert haben. Mit und von diesen Praxen haben einige Institutionen kuratorisch «zu lernen» versucht.

Dabei hat sich herauskristallisiert, dass Modifikationen und Evaluationen in Bezug auf die institutionellen Produktionsstrukturen und die künstlerische Praxis sowie ihre Erforschung nicht trennbar sind und – aus unserer Sicht – vielmehr eine komplexe und dynamische Verflechtung zwischen Theorie, Praxis und kulturpolitischer Auseinandersetzung bilden. Mit anderen Worten: Die institutionelle Förderung der künstlerischen Praxis und ihre Erforschung gehen Hand in Hand.

Hier stellen sich viele Fragen: Wie sehen diese Produktions- und Evaluationsprozesse aus, und in welchem Sinn könnte hier von Kunst als einer forschenden Praxis gesprochen werden? Uns interessiert in diesem Zusammenhang weniger die Frage, in wiefern künstlerische Verfahren der Forschung dienen können, als vielmehr die, inwiefern Kunst als künstlerische Forschung eigene oder andere Praxen der Wissensgenerierung verfolgt, die nicht in

der akademischen Agenda bereits durchdekliniert worden sind. Welche Formate und Versuchsanordnungen schlagen künstlerische Recherche und Praxis vor, welche Methoden und wissensproduzierenden Prozesse könnten interessant sein, um den sehr vage formulierten Untersuchungsgegenstand «Kunst und Forschung» in einem erweiterten Sinn einzukreisen? Wie kann die künstlerische Forschung dazu beitragen, die Frage nach der Forschung auch auf Prozesse der gesellschaftlichen intellektuellen Emanzipation zu übertragen? Welche Rolle spielt hierbei die Idee von Enthierarchisierung von Wissen und Wissensproduktion? Was ist unter ExpertInnenwissen und autodidaktischem Wissen zu verstehen? Wie funktionieren und verstehen sich kollektive Formen der Inhaltsproduktion? Auf welches Wissen wird zurückgegriffen, und wie werden transdisziplinäre Versuchsanordnungen durch künstlerische Verfahren erweitert, verändert, decodiert oder erneut generiert? Relevant ist nicht so sehr das «Was», sondern das «Wie»: Wie forscht künstlerische Forschung in Bezug auf wahrnehmungs- und wissensproduzierende Momente? An dieser Stelle spielen die kommunikativen, recherchierenden und sozialen Austauschprozesse künstlerischer/kuratorischer Praxis eine Rolle, die oft verallgemeinernd als «vermittelnd» beschrieben werden. Was umfassen diese in Bezug auf lehrende, künstlerische und kuratorische Praxen, die an Recherche und Forschung auch im Sinn gesellschaftlich emanzipativer Prozesse interessiert sind? Was kann die Erforschung einer Praxis von den forschenden künstlerischen Praxen lernen und was kann die Kunst von den forschenden Wissenschaften lernen?

Es ist notwendig, gleichzeitig darüber nachzudenken, was mit «forschend» in diesen Zusammenhängen gemeint sein könnte und für wen und welchen Zweck, und wie das häufig als bipolar beschriebene Verhältnis von Kunst und Forschung zu definieren ist. Sich dezidiert mit der emanzipativen, politischen Dimension, den praxeologischen Theorien und der dialogischen Verknüpfung zwischen Praxis und Theorie von forschenden Praxen auseinander zu setzen, könnte ein erster Schritt sein.

Eine Spurensuche

In diesem Text wollen wir den Versuch unternehmen, prägnante Zitate und Positionen aus theoretischen Überlegungen mit Ansätzen und Erfahrungen aus der kuratorischen Praxis in Bezug

zu setzen. Wir bringen unterschiedliche Wissenschaftsdiskurse und Erfahrungsräume ins Spiel: Literaturwissenschaft, Linguistik, den kuratorischen Diskurs, Soziologie, Politikwissenschaft und Philosophie. Gleichzeitig möchten wir Ansätze der künstlerischen und kuratorischen Praxis in einen engeren Zusammenhang mit der Frage nach praxeologischen Erkenntnissen für eine praxisorientierte Forschung bringen. Unsere theoretischen Überlegungen knüpfen an unsere kuratorische Erfahrung an, insbesondere an die Projektreihe «Work to do! Selbstorganisation in prekären Arbeitsbedingungen» (im Folgenden «Work to do!») aus dem Jahr 2007/08.⁷

Unser erster Ausgangspunkt ist Jacques Rancières *Der unwissende Lehrmeister*.⁸ An diesem Text interessiert uns die Idee der Enthierarchisierung von Wissensproduktion und WissensakteurInnen sowie Fragen zum Lernen selbst. Der Lektüre stellen wir Erfahrungen aus unserer kuratorischen Praxis gegenüber, welche die Trennbarkeit oder vielmehr: die Nicht-Trennbarkeit von Vermittlungs- und Rechercheformaten betreffen.

Als nächstes möchten wir Zitate aus Carlo Ginzburgs *Spurensicherung*⁹ in Zusammenhang mit transdisziplinären Verfahren künstlerischer Praktiken stellen und fragen, inwieweit diese zusammen mit der theoretischen Arbeit um transdisziplinäre Theorien angeschaut werden müssten.

Schliesslich erkunden wir mit Chantal Mouffe und Bruno Latour die Beziehung zwischen künstlerischen Praxen, AkteurInnen und gesellschaftlichen Netzwerken sowie deren permanente Modifizierungen und Dynamisierungen von Öffentlichkeiten. Hierbei werden wir Erfahrungen aus der Projektreihe «Work to do!» im Hinblick auf die Frage nach Generierungen von Öffentlichkeiten sowie kulturpolitische Überlegungen mit einbeziehen.

Diese drei zusammen gebrachten Theorie- als auch kuratorischen Praxisansätze sind miteinander verflochten und nicht kategorisch zu trennen; sie werden eher im Sinn eines Denkspiels oder Experiments miteinander in Dialog gebracht.

Rancière: Enthierarchisierung von Wissen

In seinem Buch *Der unwissende Lehrmeister*, das Rancière bereits 1987 herausgab, und das weniger als andere seiner Publikationen im Kunstdiskurs rezipiert wurde, beschreibt er «Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation». Sein Unter-

suchungsgegenstand ist die «Jacotot-Methode», die Anfang des 19. Jahrhunderts für Unruhen in Europa sorgte. Er beginnt sein Buch mit dem Satz: «Im Jahre 1818 erlebte Jean Joseph Jacotot, Lehrbeauftragter für französische Literatur an der Universität von Löwen, ein intellektuelles Abenteuer.»¹⁰ Der unwissende Lehrmeister Jean Joseph Jacotot lehrte, was er nicht wusste, und verkündete die Botschaft der intellektuellen Emanzipation: Alle Menschen haben die gleiche Intelligenz. Seine Methode löste viele Diskussionen aus und hatte Aneignungen bis hin zu Uminterpretationen für den institutionellen Bildungsauftrag und Fortschrittsgedanken im Europa des 19. Jahrhunderts zur Folge. Rancière zeichnet diese Rezeptionsgeschichte nach und bringt die Methode in Zusammenhang mit unserer pädagogisierten Gesellschaft der Ungleichheit. Er verhandelt sie nicht als Pädagogik, sondern vor allem als Philosophie und im weiteren Sinn auch als Politik. Seinen Ausführungen folgend sei es Jacotot um die individuelle intellektuelle Emanzipation gegangen, die in gewissem Sinn konträr zum öffentlichen Bildungs- und Fortschrittsgedanken gestanden sei. «Die intellektuelle Emanzipation hatte ihre Politik auf einem Prinzip begründet: nicht versuchen, in die gesellschaftlichen Institutionen einzudringen, [sondern] es von den Individuen und Familien herangehen.» Rancière unterscheidet zwischen einer Gesellschaft der Ungleichen mit gleichen Menschen und einer Gesellschaft der Gleichen mit ungleichen Menschen. «Wer Geschmack für die Gleichheit hat, dürfte nicht zögern: die Individuen sind die realen Wesen und die Gesellschaft eine Fiktion. Für die realen Wesen hat die Gleichheit einen Wert, für eine Fiktion hingegen nicht.» Daraus folgert Rancière im Sinn Jacotots, dass es für alle genügen würde, zu lernen und «sich als gleiche Menschen einer Gesellschaft der Ungleichheit anzusehen. Das bedeutet sich zu emanzipieren.» Jacotot ist nach Rancière ein wahrer Egalitarist, der sich nicht von der Fiktion des Fortschritts blenden liess und der die «Repräsentation und die Institutionalisierung des Fortschritts als Aufgeben des intellektuellen und moralischen Projekts der Gleichheit, die öffentliche Bildung als Trauerarbeit der Emanzipation betrachtete».

Zurück zu Jacotots Methode selbst, die eng mit seinem Lehrauftrag in Löwen in Beziehung zu sehen ist. Die Situation war die folgende: Da Jacotot des Flämischen nicht mächtig war und seine Schüler des Französischen nicht, hatten sich die Schüler das

Französische durch das Lesen von Literatur in zwei Übersetzungen selbst gelehrt. «Verstehen ist immer nur übersetzen, das heisst, ein Äquivalent eines Textes geben, aber nicht seinen Grund. Es gibt nichts hinter einer geschriebenen Seite, keinen doppelten Boden, der die Arbeit einer anderen Intelligenz, die des Erklärenden, erfordern würde; es gibt keine Sprache des Lehrmeisters, keine Sprache der Sprachen, deren Wörter und Sätze eines Textes die Macht hätten, den Grund der Wörter und Sätze eines Textes zu sagen. [...] Lernen und Verstehen sind zwei Weisen, denselben Akt der Übersetzung auszudrücken.»

Rancière fasst Jacotots empirische Erfahrung in Löwen folgendermassen zusammen und kritisiert gleichzeitig die überlieferte Idee einer Hierarchisierung von Wissen und Unwissen, die umgekehrt werden müsste: «Man muss die Logik des Erklärsystems umdrehen. Die Erklärung ist nicht nötig, um einer Verständnisunfähigkeit abzuhelpen. Diese Unfähigkeit ist im Gegenteil die strukturierende Fiktion der erklärenden Auffassung der Welt. Der Erklärende braucht den Unfähigen, nicht umgekehrt. Er ist es, der den Unfähigen als solchen schafft. Jemandem etwas erklären heisst, ihm zuerst zu beweisen, dass er nicht von sich aus verstehen kann. Bevor die Erklärung ein Akt des Pädagogen ist, ist sie der Mythos der Pädagogik, das Gleichnis einer Welt, die in Wissende und Unwissende geteilt ist, in reife Geister und unreife Geister, fähige und unfähige, intelligente und dumme.» Das Prinzip der Erklärung ist für Jacotot nach Rancière das Prinzip der Verdummung.

Kollektive Wissensproduktion

Uns interessieren Rancières Überlegungen in Bezug auf Ent-hierarchisierungsmomente von Wissensverortung und -aneignung, sowie die Idee individueller Ansätze von Lernen und deren Bedeutung für eine individuelle (oder auch kollektive) Emanzipation. Wie können wir von autodidaktischen Verfahren lernen, welche die Frage nach dem so genannten Expertenwissen neu stellen? Wie können wir die Möglichkeiten des Wissens- und Erfahrungsaustauschs ausschöpfen, die keinen etablierten Mustern folgen? Im Rahmen der Projektreihe «Work to do!» haben wir mit und in verschiedenen kuratierten Gesprächsformaten die Frage nach der Verbindung von Recherche und Vermittlung in der kuratorischen Praxis gestellt und versucht, Grenzen zu verschieben,

bzw. vielleicht aufzuheben. Im Gegensatz zu Rancière stellt sich uns diese Frage auf individueller genauso wie auf kollektiver Ebene der Wissenserfahrung. Ähnliche Überlegungen werden aber in Bezug auf selbst organisierte Wissensaneignung zum Ausgangspunkt genommen.

Ausgehend von systemtheoretischen Gedanken könnte man selbst organisiertes Lernen als einen selbst organisierten Prozess verstehen, in dem gleichberechtigte Elemente eines Systems in sich permanent verändernden Konstellationen miteinander vernetzt sind und in dem keine Trennung zwischen organisierenden, gestaltenden oder lenkenden Teilen stattfindet. Übertragen auf gesellschaftliche Bereiche liesse sich Selbstorganisation als ein Prozess beschreiben, in dem sich Subjekte in nicht hierarchischen Strukturen zu Gruppierungen zusammenfinden, wobei Grundlagen, Ziele, Selbstverständnis, Methoden dieser Gruppe aus sich selbst heraus entwickelt werden. Um dies ohne vorgegebene Regeln erreichen zu können, sind umfangreiche Diskussionen zur Meinungsfindung notwendig. Die Bereitschaft zu Kommunikation im Sinn eines polyphonen Austauschs und antagonistischer Meinungsfindung sind dementsprechend konstitutiv für selbst organisierte Gruppierungen und kollektives selbstorganisiertes Lernen.

Die Projektreihe «Work to do!» hat diese Überlegungen zu einem ihrer Ausgangspunkte gemacht, um über kommunikative Notwendigkeiten oder Möglichkeiten von kollektiver Wissensproduktion und gegenseitiger Vermittlung nachzudenken, sie als einen wesentlichen Teil der eigenen kuratorischen Tätigkeit mitzudenken und zu fragen, wie diese initiiert sein könnten.

Wenn Wissensproduktion und Vermittlung nicht kategorisch getrennt voneinander gedacht werden sollen, stellt sich neben den grundsätzlichen Fragen – wie wird Wissen produziert, wer vermittelt, an wen, warum – der Frage nach deren Verhältnis. Uns interessiert die Überschneidung zwischen beiden Bereichen, welche vermeintliche Dichotomien nicht reproduziert, sondern auf das «Dazwischen» als produktive Möglichkeit fokussiert. Aus unserer Perspektive könnte ein möglicher Ansatz darin bestehen, dass sich «AkteurInnen» (seien sie praxis- oder/und theorieorientiert) und «InteressentInnen» des jeweiligen Wissensfeldes in einem Dialog begegnen, in welchem «ExpertInnenwissen» und «Interessiertenwissen» als gleichberechtigte Ebenen und die

Rollen(-zuschreibungen) im Zusammenhang mit kollektiver Wissensproduktion austauschbar sind. Voraussetzung dafür ist es, den Moment der Vermittlung als gemeinsames Lernen zu begreifen und ihm ein eigenständiges, wissensproduzierendes Potential zuzugestehen. Anders gesagt: Vermittlung versteht sich als ein Fragen, das keine Antwort impliziert, oder als ein Antworten, das keine Frage vorwegnimmt.

Als einen Bestandteil der Projektreihe «Work to do!» haben wir einerseits versucht, unsere Recherchen «öffentlich» durchzuführen, d.h., mit Interessierten gemeinsam Recherchen zu beginnen und die in diesem Zusammenhang stattfindenden Treffen so zu gestalten, dass Momente der kollektiven Wissensproduktion und -vermittlung in dem oben beschriebenen Sinn eines gemeinsamen Lernens und Verstehens ermöglicht werden sollten. Für die drei Projektabschnitte haben wir drei unterschiedliche Gesprächsformate vorgeschlagen: erstens Treffen mit Initiativen, zweitens eine dialogische Gesprächsreihe und drittens Skype-Meetings.

Um lokale selbst organisierte Initiativen in Zürich besser kennen zu lernen und mehr von ihnen zu erfahren, fand 2007 eine Reihe von Treffen statt. Es war unser Anliegen, die Menschen und Orte, die hinter diesen Initiativen stehen, kennen zu lernen und über Motivationen, Arbeitsbedingungen, strukturelle Organisationen, ökonomische Grundlagen und politische Überlegungen vor Ort mehr zu erfahren. Das Spektrum reichte von Initiativen, die bereits auf eine gewisse Tradition zurückblicken konnten bis hin zu solchen, die gerade erst am Entstehen waren und neue Formen der Organisation und Artikulation ausprobierten. Gemeinsam war allen, dass sie sich in selbst organisierten Strukturen für emanzipative Anliegen einsetzten. Zu diesen Treffen waren sowohl Projektbeteiligte als auch die BesucherInnen der Shedhalle eingeladen. Das «Hinausgehen» aus der Institution Shedhalle an die Orte, an denen die Initiativen arbeiteten, bot allen die Möglichkeit, diese selbst kennen zu lernen. Darüber hinaus beeinflusste die unmittelbare Verknüpfung mit den Organisationsstrukturen, die sich im Raum niederschlugen und die Art und Weise, wie die gastgebenden Initiativen den Abend gestalteten, die Diskussionen insofern, als dass Vorstellungen «vor Ort» hinterfragt und auch korrigiert werden konnten, ohne dass umfangreiche Erklärungen über

den eigenen Kontext notwendig gewesen wären. Im Zuge der Treffen wurden Fragen erörtert, welche die Diskussion um Konzeption und Fragestellungen der Projektreihe wiederum massgeblich beeinflussten, und Anregungen und Kritik durch die Initiativen betreffend einzelner Projektkonzeptionen wurden unmittelbar Bestandteil von deren Weiterentwicklung. Durch die Begegnungen kam es zu einer Art Netz, in welchem die Initiativen und KulturproduzentInnen im Austausch standen und in welchem Fragen gemeinsam entwickelt oder weitergeführt werden konnten.

Im zweiten Projektabschnitt wurden die Gespräche im Rahmen einer dialogischen Gesprächsreihe fortgesetzt, welche Akteurinnen aus feministischer Theorie und Praxis zur Diskussion über Arbeitsbedingungen zusammenbrachte. Die Fokussierung auf feministische Ansätze ergab sich aus der vorangegangenen Recherche, da viele selbst organisierte Initiativen von feministischen und egalitären Ansätzen geprägt sind. Die eingeladenen Dialogpartnerinnen stammten aus Wissenschafts- und Praxisfeldern, welche in Zusammenhang mit den Recherchen der an der Projektreihe «Work to do!» beteiligten KünstlerInnen standen: migrantische Selbstorganisation, Geschichte emanzipativer Bewegungen in Zürich, selbst organisierte Medien, sowie politische Organisation von feministischen Anliegen. Die Dialoge zwischen AkteurInnen aus Theorie und Praxis waren dann am interessantesten, wenn sich entweder eine Interessensolidarität bzw. ein Interessenskonflikt herauskristallisierte oder wenn sich ein Austausch über praxeologisches Wissen und Forschung ergab, der über eine «monologische Vermittlung» als Wissensweitergabe oder Erfahrungsbericht hinaus reichte, und statt dessen dialogisch Methoden und Zielsetzungen transdisziplinär diskutiert, überprüft und multiperspektivisch betrachtet wurden. Das Modell der Wissensvermittlung verschob sich von einer Zweiteilung in «Erklärende» und «Verstehende» zu Gunsten einer individuellen und kollektiven Wissensproduktion und gegenseitigen Befragung.

Um einen transnationalen Erfahrungsaustausch über selbst organisiertes Arbeiten in prekären Arbeitsbedingungen zu ermöglichen, haben wir in einem dritten Schritt Skype-Meetings ausprobiert. AkteurInnen der beiden ersten Gesprächsformate sowie die beteiligten KünstlerInnen haben DialogpartnerInnen

vorgeschlagen, mit welchen ein individueller Erfahrungs- oder Rechercheaustausch über Selbstorganisation in prekären Arbeitsbedingungen begonnen oder fortgesetzt werden sollte. Das direkte Gespräch, informelle Netze und der persönliche Austausch waren in diesem Zusammenhang von wesentlicher Bedeutung.

Diese netzartige Struktur verband die verschiedenen Gesprächsformate, die Dialoge, die GesprächspartnerInnen und daraus entstandenen Kooperationen und Anliegen miteinander. Dadurch konnte eine vordeklinierte, einseitige Auswahl der SprecherInnenperspektiven vermieden und im Gegensatz dazu eine Offenheit proklamiert werden, die sich aus der Logik der ProjektakteurInnen, der Projektanliegen und -prozesse selbst heraus kristallisierte, sowie Verhandlungs- und Austauschprozesse oder temporäre Zusammenarbeiten ermöglichte.

Ginzburg: Das scheinbar Nebensächliche

«Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst»,¹¹ so beginnt Carlo Ginzburg seinen Text *Spurensicherung*, auf den sich viele TheoretikerInnen in Bezug auf die Erforschung des Forschens berufen haben. Er verweist auf analysierende, entdeckende Vorgehensweisen im Sinn der Erkenntnis im Bereich der Humanwissenschaft gegen Ende des 19. Jahrhunderts, die, so schlägt er vor, vielleicht dazu beitragen, «aus dem Dilemma der seichten Gegenüberstellung von Rationalismus und Irrationalismus heraus zu kommen». Ginzburg stellt dabei Verfahren von Sherlock Holmes jenen von Sigmund Freud oder jenen des Kunstwissenschaftlers Giovanni Morelli gegenüber. Diese Verfahren beschreibt er als Methoden der Interpretation oder Formen der «Indizienforschung». Kleinen Details, Nebensächlichkeiten, scheinbar Wertlosem, unwillkürlichen Gesten und nicht beachteten Objekten oder Konstellationen, dem Singulären oder Individuellen werden dabei Interesse und Aufmerksamkeit geschenkt.

Ginzburg verweist auf Freud, der bereits in seinen Schriften Morellis Verfahren als einen nahen Verwandten der ärztlichen Psychologie dechiffriert hat, oder auf Castelnovo, der Morellis Methode in Verbindung mit der Indizienforschung Sherlock Holmes' gebracht hat. Er stellt Analogien der Methoden fest, die

es allen dreien erlauben würden, «unendliche feine Spuren, eine tiefere sonst nicht erreichbare Realität einzufangen». Spuren werden bei Sigmund Freud als Symptome, von Conan Doyle mit der Figur des Sherlock Holmes als Indizien und bei Giovanni Morelli als malerische Details definiert. Auch wenn Ginzburg später die Verbundenheit der drei Forschenden auch im Hinblick auf ihre medizinischen Studien erwähnt, geht es ihm doch um einen erweiterten Blick, nämlich darum, vermeintlich unbedeutende Oberflächensymptome zu erkennen, die den Forschenden während den Untersuchungen weiterbringen können.

So beschreibt Ginzburg die Indizienforschung auch als ein tendenziell stummes Wissen, weil sich deren Regeln nicht dazu eignen, formalisiert zu werden: «Niemand erlernt den Beruf des Kenners oder Diagnostikers, wenn er sich darauf beschränkt, schon vorformulierte Regeln in der Praxis anzuwenden. Bei diesem Wissenstyp spielen unabwägbare Elemente, spielen Imponderabilien eine Rolle: Spürsinn, Augenmass und Intuition.» Ginzburg bringt vermeintliche Attribute und Formen der Erkenntnis, die häufig dem Irrationalen zugeschrieben worden sind, in Verbindung mit Verfahren des Entdeckens, Forschens und Analysierens. Gemäss Rancière hat schon Freud von der Kunst und Dichtung gefordert, «positiv von der tiefen Rationalität der «Phantasie» Zeugnis abzulegen und eine Wissenschaft zu stützen, die gewissermassen beabsichtigt, die Phantasie, die Poesie und die Mythologie inmitten der wissenschaftlichen Rationalität wieder herzustellen»:¹²

«Der neue Dichter, der geologische oder archäologische Dichter tut gewissermassen, was der Gelehrte der Traumdeutung tut. Er geht davon aus, dass es nichts Unbedeutendes gibt und dass die prosaischen Details, die ein positivistisches Denken nicht beachtet oder auf eine schlichte physiologische Rationalität zurückführt, die Zeichen sind, in denen eine Geschichte verschlüsselt ist. Aber er kennt auch die paradoxe Voraussetzung dieser Hermeneutik: Damit das Banale sein Geheimnis preisgibt, muss es zunächst mythologisiert werden.»

In diesem Sinn beschreibt Rancière die Geschichte der Kunst als eine Geschichte von Denkregimen der Kunst, wobei «man sich unter Denkregime der Kunst eine spezifische Weise der Verbindungen zwischen Praktiken und einem Modus der Sichtbarkeit

und Denkbarkeit dieser Praktiken vorstellen muss, das heisst definitiv, eine Idee des Denkens selber».

Die Idee des Transdisziplinären

Sowohl Rancière als auch Ginzburg sehen die Notwendigkeit, in Formen des Denkens, Wissens und Forschens eine Verbindung zwischen Praktiken und dem Modus der Sichtbarkeit, die das Denken erst ausmacht, herzustellen oder zu generieren. Die forschende wissenschaftliche und künstlerische Recherche arbeitet damit im eigentlichen Sinn transdisziplinär – wobei Transdisziplinarität weniger als Methode sondern als Modus verstanden wird, als eine performative Praxis selbst, die erst auf Grund der dabei erscheinenden Phänomene wieder erweitert und fortgesetzt werden kann. Die recherchierenden, forschenden künstlerischen Praktiken sind damit einerseits nicht weit von Freud und Sherlock Holmes entfernt und bringen andererseits Phänomene zum Vorschein, die ihrerseits wieder untersucht werden können. Es handelt sich also mehr um ein Changieren zwischen dem Modus der Praxis und der Forschung, der Beobachtung und dem Verfolgen von sichtbaren und unsichtbaren Phänomenen, um eine Art permanente Erforschung der Möglichkeiten des Erkennens und deren Methoden selbst. Das Denken der Kunst wäre damit auch ein Denken über die Methoden und Performanz der Transdisziplinarität.

In diesem Zusammenhang befasste sich das Projekt «Sprung ins kalte Wasser»¹³ mit Fragen der künstlerischen (Aus-)Bildung und Wissensproduktion. Es wurde im Dialog mit Studierenden und Dozierenden der F+F Schule für Kunst und Medien-design in Zürich erarbeitet. Ausgangspunkt war die Beschäftigung mit der eigenen Praxis. In einem vorbereitenden Seminar wurde der Reflektion der eigenen Lern- und Lehrbedingungen die Imagination einer «Wunschschule» gegenübergestellt. Dies wurde diskutiert in Bezugnahme auf Jacques Derridas utopisches Modell der «unbedingten Universität»¹⁴, die gemäss Definition bedingungslos von jeder einschränkenden Bedingung frei sein sollte. Ein unvermeidlicher Anknüpfungspunkt für diese Diskussion war auch die kritische Hinterfragung des Bologna-Prozesses.

Das Projekt wollte jedoch keineswegs nur die aktuellen hochschulpolitischen Fragen und Diskussionen aufgreifen, son-

dern Projekte alternativer Wissensvermittlung und Konzepte selbst organisierter Ausbildungssituationen, Workshops und Schulen anschauen. Gerade die künstlerische Praxis hat Lehre und Vermittlung immer wieder untersucht und hierzu Vorschläge entwickelt, die in diesem Projekt zur Disposition und Diskussion standen und die Frage stellten, inwiefern die ästhetische Praxis selbst ein Modell der Wissensproduktion ist und wie Theoriebildung und ästhetische Produktion zueinander stehen. Es sollte dabei nicht um die Frage gehen, inwieweit sich theoretische Denkfiguren in der ästhetischen Praxis zeigen – dann ginge es um Illustration und die Kunst wäre funktionalisiert zum Hilfsmedium – sondern, inwiefern sie diese selbst mitproduziert. Wenn die künstlerische Praxis so etwas wie ein Modell oder eine Methodik der Wissensproduktion darstellt, beschreiben die künstlerischen Interventionen weniger eine Diskursanalyse, sondern untersuchen vielmehr die Konditionen einer Diskursmanifestation und dekonstruieren die Wahrnehmung und Rezeption normativer Diskursshoheiten.

Häufig operiert die künstlerische Praxis mit sozusagen «entliehenen» wissenschaftlichen Methoden. Zum Beispiel wurden aus der Ethnologie und der Anthropologie das Modell der «Fallstudie», des «Interviews» oder auch das Prinzip des «Mappings» adaptiert. Das archivarische Vorgehen gehört ebenfalls zur Tradition künstlerischer Praxis. Es geht bei diesen Adaptionen jedoch nicht um eine Eins-zu-eins-Übernahme, sondern diese werden durch den Prozess und die Manifestation der künstlerischen Praxis vorgeführt, reflektiert, modifiziert und/oder erweitert. Die enge Zusammenarbeit von KünstlerInnen mit «ExpertInnen» aus anderen Wissens- und Produktionsfeldern ist häufig Grundlage einer dialogischen Praxis, die eine erweiterte Form der Wissensproduktion im transdisziplinären Sinn experimentell erproben möchte. Auch Ansätze des autodidaktischen Lernens, die einen genormten Regelkanon des Wissens negieren und häufig durch die Befragung der Bedingungen des institutionalisierten Lernens motiviert sind, wurden in diesem Zusammenhang untersucht.

Das Projekt «Sprung ins kalte Wasser» stellte darüber hinaus auch Fragen nach fehlenden Plattformen und Distributionsmöglichkeiten für selbst organisierte Strategien der Wissensaneignung und -vermittlung, die als Alternativen zu denen von

Staat und Wirtschaft zur Verfügung gestellten begriffen werden können. Während universitäre Forschungsansätze über die «Erforschung künstlerischer Praxis» und die Frage, mit welchen methodischen Ansätzen (z. B. «Artistic Research» oder «Practice as Research») vorgegangen werden soll, debattieren, haben Studierende von Kunst(hoch)schulen oder -akademien in der Vergangenheit das Modell von selbst organisiertem Lernen in «Freien Klassen» (zum Beispiel im sogenannten Haus Selba) ausprobiert. Auch von Seiten der kulturellen ProduzentInnen zeichnete sich ein starkes Interesse ab, etwa in prominenten Beispielen wie der Manifesta 6, die statt eines Ausstellungsprojektes eine «Manifesta School» vorschlägt, oder in selbst organisierten Projekten wie der «Copenhagen Free University» oder dem Projekt «School of Missing Studies», um nur einige zu nennen.

Das Projekt «Sprung ins kalte Wasser» griff einige Ansätze dieser Positionen auf, indem Projekte, die sich diskursiv, interventiv, assoziativ und dokumentarisch mit der Frage der künstlerischen Lehre und Ausbildung, bzw. mit transdisziplinären Prozessen der Wissensproduktion auseinandersetzen, mit einer Sommerakademie, einer Art räumlich konzeptuellen Figur eines «Wunschschule»-Settings und temporären campusartigen Begegnungssituation, verknüpft wurden.

Latour: Die politische Dimension der Forschung

Bruno Latour schlägt mit seiner «Akteur-Netzwerk-Theorie» und mit der «Dingpolitik»¹⁵ zwei Versuche vor, sich mit dem Phantom der Öffentlichkeit und Repräsentation auseinanderzusetzen. Beide haben etwas mit der Frage nach Kunst und Forschung zu tun, wenn diese sich als an der Gesellschaft teilnehmende Akteurfelder verstehen.

Latour setzt sich dafür ein, von einer «Dingpolitik» statt von einer Realpolitik zu sprechen, da seiner Meinung nach «Dinge» übersehen werden: «Seltsamerweise verstummt die politische Wissenschaft genau dann, wenn die Gegenstände, um die es geht, hineingebracht und zum Sprechen gebracht werden sollen.»¹⁶ Heideggers Schrift *Die Frage nach dem Ding* (1935/36)¹⁷ heranziehend verweist Latour darauf, dass das Wort «Ding» etymologisch gesehen nichts anders meint als die «Zusammenkunft» oder den Typ der «Versammlung». Das «Ding» und das Gespräch sind demnach aufeinander bezogen, Diskurs und Konflikt

kommen im «Ding» zusammen. Wie steht es nun mit dem «Ding» und der Repräsentation? Latour bringt zwei verschiedene Bedeutungen des Wortes Repräsentation zusammen, die in der Theorie getrennt betrachtet werden, obwohl sie in der Praxis stets zusammengehören. Die erste Bedeutung bezeichnet die Art und Weise, wie Menschen um eine bestimmte Streitfrage zu versammeln sind. Die zweite repräsentiert, was der Gegenstand, um den es geht, für die Teilnehmenden ist, um den sie versammelt sind. Die erste skizziert so etwas wie die Frage nach dem Ort oder der Versammlung und die zweite die Frage nach der Angelegenheit oder Streitfrage – beide müssen nach Latour zusammengedacht und -gebracht werden. Die Repräsentationsmaschinerien verdecken zu häufig folgende Fragen, die Latour stellt: Wie bewerkstelligt jede dieser Versammlungsformen es, die relevanten Parteien einzubeziehen und die relevanten Streitfragen einzubringen? Wie verändert sich die Art und Weise, wie Menschen einen Entschluss fassen, durch Ihre Verbundenheit mit Dingen? Es geht ihm um die Methoden, «wie der Beweis für das, worüber debattiert werden soll, ins Zentrum gebracht werden kann». Wie sehen die Arenen der Verhandlung, welche die vermeintliche Objektivität ins Spiel bringen, und wie die Verfahren der Rede aus?

Latour bringt in seinem Buch *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Gesellschaft* die Soziologie als Wissenschaft auf eine pragmatische Ebene und fragt in seiner Akteur-Netzwerk-Theorie nach der «Wissenschaft des Zusammenlebens». Das Soziale soll als Netzwerk betrachtet werden, in dem Elemente korrelieren, sich ergänzen und Handlungspotentiale anbieten. Er möchte das Spektrum der AkteurInnen weiter sehen, insofern, als Handlungsverläufe selten nur zwischen Mensch-Mensch- oder Objekt-Objekt-Verbindungen bestehen, sondern vielmehr dazwischen liegende Handlungsstränge sich vermischen und durcheinander laufen.¹⁸ Das Erforschen einer solchen Denkrichtung in der Soziologie leitet Latour aus dem menschlichen Handeln ab, das er als stets dislokal artikuliert, delegiert und übersetzt¹⁹ beschreibt. Er fordert eine Art Perspektivenwechsel, der das Globale wieder lokal machen möchte, das Lokale neu verteilt und die Frage nach den «Transportmitteln» (oder Verbindungen) und der Verknüpfung der Orte stellt.

Am Anfang dieses Beitrags wurde die Tendenz eines hegemonialen Anspruchs der (Natur-)Wissenschaften auf den

Begriff «Forschung» angesprochen, durch den andere, nicht dieser Definition entsprechende forschende Praktiken wie zum Beispiel die künstlerische Forschung ausgeschlossen oder marginalisiert werden. Der Hegemonietheorie von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe²⁰ folgend formieren sich gesellschaftliche Ordnungen und ihre Wertvorstellungen vor dem Hintergrund permanenter konfliktueller Debatten in ihrem Streit um Dominanz. «Antagonismen» und «Hegemonie» sind die Schlüsselbegriffe ihres Konzeptes von radikaler Demokratie, welches davon ausgeht, dass jede Ordnung von einer Unentscheidbarkeit und von konstitutiven Ambivalenzen durchdrungen ist, welche verhindern, dass sie sich totalisieren kann. Die hegemonialen Praxen befinden sich in ihrem Bestreben, ihre Ordnung und Wertvorstellungen durchzusetzen und als gesellschaftliche Institutionen zu fixieren, im Widerstreit mit gegenhegemonialen Praxen, die ihrerseits versuchen, diese zu unterminieren. Die herrschende Ordnung kann also, selbst wenn sie es geschafft hat, als quasi «natürliche Ordnung» von der Mehrheit anerkannt zu werden, immer nur eine prekäre sein und ist Ausdruck von letztendlich temporären Machtverhältnissen. In ihrer Publikation *Über das Politische*²¹ (2005) grenzt sich Mouffe von einer Praxis der Artikulationen von Politik ab, die versucht, einen Konsens oder zumindest Kompromisse herzustellen, und stellt dieser eine Konzeption des Politischen entgegen, welche von einer grundsätzlich antagonistischen Verfasstheit von Demokratie ausgeht. Entgegen dem von universalistischen Theorien des Kosmopolitischen vertretenen Glauben an allgemeingültige, vernunftbasierte Übereinkommen richtet sich ihre Argumentation gegen jede Form von Konsensutopie. Sie plädiert dafür, die grundsätzliche «Dimension leidenschaftlicher Parteilichkeit» und die «konfliktvolle Darstellung der Welt mit gegnerischen Lagern» anzuerkennen als Kampf von Interessensgruppen um Hegemonie. Ihrem Ansatz entsprechend ist die gesellschaftliche Wirklichkeit somit diskursiv gestaltet, und Identitäten sind immer das Ergebnis von Identifikationsprozessen. Die irreduzible Heterogenität von Antagonismen stellt eine Polyphonie her, welche sich gegen die hegemonialen Artikulationen richtet und somit gegen die wesentliche Grundlage von Öffentlichkeit im politischen Sinn ist.

Oliver Marchart führt in seinem Aufsatz «There is a crack in everything...» Public Art als politische Praxis,²² unter Bezugnahme auf die politische Theorie von Laclau/Mouffe aus, dass die Rede von «der Öffentlichkeit» oder dem «öffentlichen Raum» irreführend sei, da Öffentlichkeit eben nicht von vornherein gegeben sei, sondern immer erst und immer aufs Neue durch konfliktuelle Auseinandersetzungen hergestellt werden müsse:

«Wo Konflikt, oder genauer Antagonismus ist, dort ist Öffentlichkeit, und wo er verschwindet, verschwindet Öffentlichkeit mit ihm. In diesem Sinne wären Medien dann nicht einfach Öffentlichkeiten, sondern Öffentlichkeit wäre selbst ein Medium. Denn Öffentlichkeit wäre jenes ›Band der Teilung‹, das qua Konflikt verbindet. Erst in dem Moment wo ein Konflikt ausgetragen wird, entsteht über dessen Austragung eine Öffentlichkeit, in der verschiedene Positionen auseinanderprallen und gerade so in Kontakt treten.»

Bezogen auf Kunst, kann auch diese nur im politischen Sinn öffentlich sein, wenn sie einen Standpunkt bezieht, d.h., «wenn sie *im Öffentlichen* stattfindet, d.h. im Medium des Antagonismus.» Dies geschieht durch «die Markierung einer Gegen-Position als Bestandteil eines breiteren Versuchs der Herstellung einer Gegen-Hegemonie.»

Im Zusammenhang mit der Hegemonietheorie von Laclau/Mouffe und Marcharts Ausführungen zu Public Art als politischer Praxis erscheint es sinnvoll, der hegemonialen Vereinnahmung von «Forschung» durch einen dominanten Wissenschaftsbegriff mit einer Gegen-Artikulation zu begegnen, welche eine konfliktuelle Debatte darüber anregt, ob die ausschliessliche und ausschliessende Definition von Forschung als (natur-)wissenschaftlicher Forschung nicht zu kurz greift und die derart konstituierten Grenzen der Disziplinen nicht zu eng gezogen sind. Oder, wie Hans-Joachim Lenger in seinem Vortrag über «Wissen, Kunst: Forschung»²³ ausführt: Die Dekonstruktion paradigmatischer Ökonomien «macht die Übertragungsbeziehungen oder Medialitäten *im Inneren* paradigmatischer Verfügungen lesbar. Nicht nur, wodurch sich Disziplinen von anderen unterscheiden, sondern worin sie sich in sich selbst von sich selbst unterscheiden haben müssen, um sich als Disziplin auch nur konstituieren zu

können, wird dann virulent. Anders gesagt: das ›Inter-‹ der Inter-Disziplinarität durchquert die Disziplinen selbst und subvertiert sie, markiert sie nämlich mit einem jeweils ›blinden Fleck‹ ihrer eigenen Paradigmatik, um sie zu verschieben.»

Öffentlichkeiten und antagonistische Artikulationen

Um kontingente Grenzziehungen verschieben zu können, bedarf es der temporären Bildung politischer Äquivalenzketten als gegen-hegemoniale Anstrengung. Diese Koalitionen sind oft heterogene Netzwerke, welche ihre polyphonen Standpunkte zeitweise bündeln, um grössere Teil-Öffentlichkeiten für ihre Anliegen herstellen zu können. Sowohl der Aspekt der antagonistischen Artikulationen zur Generierung von verschiedenen Teil-Öffentlichkeiten als auch Latours Akteur-Netzwerk-Theorie und die Frage nach der Dingpolitik lassen sich auf grundsätzliche Überlegungen im Zusammenhang mit der Projektreihe «Work to do!» beziehen. Nicht zuletzt stehen sie auch in Verbindung zu Fragen nach den gegenwärtigen kulturpolitischen Ebenen und damit auch nach der Finanzierung solcher Projekte. Verschiedene künstlerische Projektansätze verhandelten in Mikromodellen politische Äquivalenzketten zur Generierung von Öffentlichkeit im Antagonismus (im Sinne von Mouffe/Laclau) und Versammlungen (im Sinn von Latour), bzw. brachten diese modifizierend zueinander in Verbindung oder in neue Konstellationen.

Von Interesse im Zusammenhang mit der Projektreihe «Work to do!» war einerseits der Versuch, Dynamiken, emanzipatorische Momente und Selbstermächtigungspotentiale zu untersuchen, sowie andererseits die Absicht, sich mit den Paradoxien und Problemen von Selbstorganisationskonzepten auseinanderzusetzen. Neben den bereits erwähnten Gesprächsformaten, die als «öffentliche Recherche» durchgeführt wurden, standen vor allen Dingen die künstlerischen Projektrealisationen im Vordergrund. Die Ausgangsüberlegung war, sich über den gesamten Zeitraum der Projektreihe in enger Zusammenarbeit mit den teilnehmenden KünstlerInnen und KünstlerInnengruppen auf die Entwicklung und Realisierung von sieben umfangreichen Arbeiten zu beschränken. Die projektinhärenten Dynamiken und Notwendigkeiten sollten dabei das Tempo vorgeben, um verschiedene (Teil-)Öffentlichkeiten und eine Nachhaltigkeit der Arbeit zu ermöglichen. Die TeilnehmerInnen und das interessierte Publikum

hatten die Möglichkeit, den Fortgang der Projekte mitzugestalten oder zumindest mitzuverfolgen, da Zwischenstände vorgestellt und diskutiert wurden.

Alle Projekte zeigen in ihrem Inhalt und der gewählten Methodologie und Performanz Versuche von alternativen Dynamiken und Ökonomien des gesellschaftlichen Austauschs auf, die in öffentliche Sphären – und zwar in ihre zum Teil nicht ausgesprochenen konfliktuellen Grenzräume – nachhaltig rückzuwirken und zur weiteren Diskussion anzuregen vermögen.

Aus kuratorischer und künstlerischer Perspektive lässt sich diese Art von Projekten als Forschungsbeitrag verstehen. Als Langzeitprojekte vermitteln sie «Zwischenstände» und lassen Möglichkeiten zur Teilnahme erkennen, vorausgesetzt, die Teilnahme basiert auf einem gegenseitigen Interesse am Austausch und der Generierung von Wissen. Der Werkbegriff entfaltet sich hier in einen Praxisbegriff, der Prä- und Postproduktion genauso wie reflexive Vermittlungstools und nicht zuletzt auch Archivierung und Distribution mit einschliesst. Es handelt sich um Projekte von KünstlerInnen und um Programme von Projekträumen, Institutionen und Initiativen, die Öffentlichkeiten nicht als gegeben voraussetzen, sondern diese erst durch kontroverse Diskussionen generieren möchten. Dieses Verständnis von Öffentlichkeiten als konfliktuellen Zonen geht wie weiter oben beschrieben davon aus, dass «öffentliche Räume» (und damit im besten Fall auch Kunsträume) nicht als geschlossene Einheiten zu verstehen sind, sondern als fragmentierte Räume, die in einem relationalen Verhältnis zu anderen gesellschaftlichen Räumen stehen und von Interessenkonflikten verschiedener gesellschaftlicher Gruppen durchzogen sind. Im Vordergrund steht dabei nicht der Versuch, einen Konsens zu schaffen, sondern durch künstlerische Projekte Wissen zu generieren und Inhalte zur Diskussion zu stellen.

Für diese Arbeit, die sich als Wissensproduktion und künstlerische/kuratorische Forschung versteht und dabei Kommunikation/Vermittlung sowie die Herstellung von Öffentlichkeiten mit einschliesst, sind finanzielle Mittel notwendig, die in der Regel nicht über den Kunstmarkt bereitgestellt werden, da die Ergebnisse der Projekte nicht in Form eines verkäuflichen «Werkes» vorliegen. Diese immateriellen, auf Recherche basierten, kommunikativen und partizipatorischen sowie Wissen generierenden Projekte müssen von anderen Stellen umfangreicher finanziell

unterstützt werden, damit sie als Langzeitprojekte ihre Wirkkraft und Nachhaltigkeit entfalten können.

Budget und ökonomischer Imperativ

Anhand der Beschreibung von Herangehensweisen der künstlerischen/kuratorischen Praxis im Rahmen der Projektreihe «Work to do!» haben wir aufzuzeigen versucht, welche Möglichkeiten die dahinter stehenden Praxen und Methodologien bieten, welche Schwierigkeiten bei der Umsetzung entstanden sind und welche Notwendigkeiten sich aus unserer Perspektive auch für eine Kulturförderung ableiten lassen.

Im Zuge der Antragstellungen auf finanzielle Unterstützung für die künstlerischen Projekte hat sich gezeigt, dass viele Schweizer Stiftungen nicht auf diese Art von Kunstproduktion vorbereitet sind oder darüber hinaus nur ein geringes Wissen über Fördernotwendigkeiten von immaterielleren, recherche-, kommunikations- und kontextorientierten sowie spartenübergreifenden Praxen haben. Enge Werkdefinitionen, starre Förderkategorien und festgelegte Zeitrhythmen, welche für Produktionen kategorisch vorausgesetzt werden, formulieren und verfestigen Auswahlkriterien für die Förderung von Projekten und damit indirekt auch für deren Möglichkeiten zur Realisierung und letztlich deren öffentliche Wahrnehmbarkeit. Formen von Kunstproduktion, welche nicht dem vorgegebenen starren Kriterienkatalog entsprechen, fallen durch das Raster.

Die Projekte konnten mit einer Unterstützung in Höhe von etwa 10 Prozent der eigentlich notwendig gewordenen Projektkosten durch die Shedhalle (im Rahmen der durch das Basisbudget gegebenen Möglichkeiten) oder durch andere Förderinstitutionen finanziert werden. Die restlichen 90 Prozent wurden durch freiwillige, solidarische Arbeit und Unterstützung abgedeckt, die in den Projektbudgets nicht erscheint. Die grosse Lücke zwischen tatsächlich vorhandenem und eigentlich notwendigem Budget lässt den dringenden Handlungsbedarf auf kulturpolitischer Ebene erkennen.

Eben dieser Umstand verlangt gewissermassen nach «More work to do»: Ein Dialog mit Förderinstitutionen – nicht nur, aber in unserem Fall vor allen Dingen in der Schweiz – scheint notwendig, um Wissen über die Bedingungen solcher Projekte und der damit verbundenen künstlerisch-kuratorischen Forschung genauso wie über deren Methodologien weiterzugeben und um an-

dere Möglichkeiten der Förderung zu erreichen, die nicht primär dem ökonomischen Imperativ gängiger Förderungsprogramme von (künstlerischer) Forschung folgen.

Den Ball zurück spielen

An Theorie und Praxis orientierte Referenzpunkte sind, wie in den letzten drei Abschnitten vorgeführt, miteinander verflochten und nicht kategorisch voneinander zu trennen. Mit diesen exemplarischen Aspekten möchten wir eine Diskussion der Zusammenhänge zwischen forschender Praxis und forschender Theorie anregen, welche für die kulturwissenschaftliche Forschung in Bezug auf praxeologische Überlegungen eine Rolle spielen könnte. Das Dilemma in der Frage, inwiefern die Kunst forscht, könnte zur Frage umformuliert werden, inwiefern die diskursorientierte Forschung die Praxiserfahrungen der Kunst mitberücksichtigen müsste. Sozusagen den Ball zurückspielend möchten wir die Frage stellen: Inwiefern ist die Forschung, die sich für eine Kultur als Praxis interessiert, auf die Erforschungen und Erfahrungen der künstlerischen/kuratorischen Praxis angewiesen?

«Kultur als Text» oder «Kultur als Praxis» in der kulturwissenschaftlichen Forschung beschreibt vielleicht auch das Dilemma um «Kunst als Forschung» oder «Forschung als Kunst». Solange die Forschung praxeologische Ansätze und Forschungen nicht stärker mit einbezieht, findet sie mit der künstlerischen Herangehensweise keine Überschneidungspunkte, bzw. keine Möglichkeiten, Methoden für einen Wissenstransfer der Erfahrungen auszutauschen, der für einen forschenden Dialog notwendig wäre. Die Forschung müsste sich also den künstlerischen Erfahrungen nähern und diese mit einbeziehen.

- 1 Ernesto Laclau/Chantal Mouffe: *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*, Wien 1998.
- 2 Stuart Hall: «Die Frage der kulturellen Identität», in: *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*, Hamburg 1994, S. 185.
- 3 Andreas Reckwitz: *Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie*, Bielefeld 2008, S. 38f.
- 4 Pierre Bourdieu: *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabylischen Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1976; Judith Butler: *Hass spricht. Zur Politik des Performativen*, Berlin 1998; John Dewey, «Die

- Entwicklung des amerikanischen Pragmatismus», in: *Philosophie und Zivilisation*, Frankfurt am Main 1993, S. 16–37; Ludwig Wittgenstein: «Philosophische Untersuchungen», in: *Werkausgabe*, Bd. 1 Frankfurt am Main 1984, S. 225–580.
- 5 Vorangehende Zitate aus Andreas Reckwitz: *Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kulturosoziologie*, Bielefeld 2008, S. 43–45.
 - 6 So nennen es die Herausgeber Theodor R. Schatzki, Karin Knorr Cetina und Eike von Savigny in «The Practice Turn in Contemporary Theory», London 2001.
 - 7 Weitere Informationen auf der Homepage www.shedhalle.ch (unter Archiv, 2008, Thematische Reihe).
 - 8 Deutsche Übersetzung: Jacques Rancière: *Der unwissende Lehrmeister – Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*, Wien, 2007.
 - 9 Carlo Ginzburg: *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst* (Erstausgabe 1983), Berlin 1995.
 - 10 Rancière 2007 (vgl. Anm. 8), S. 11; folgende Zitate S. 151–156, 20 und 16f.
 - 11 Carlo Ginzburg: *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Berlin 1995, S. 7; folgende Zitate S. 7, 10, 17 und 49; Verweis auf E. Castelnuevo: «Attribution», in: *Encyclopaedia Universalis*, Bd. 2, 1986.
 - 12 Jacques Rancière: *Das ästhetische Unbewusste*, Zürich/Berlin 2006, S. 36; folgende Zitate S. 28 und 35.
 - 13 Weitere Informationen auf der Homepage www.shedhalle.ch (unter Programm, Vor Ort).
 - 14 Vgl. Jacques Derrida: *Die unbedingte Universität*, Frankfurt am Main 2001.
 - 15 Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Gesellschaft*, Frankfurt am Main 2007. Bruno Latour: *Von der Realpolitik zur Dingpolitik*, Berlin 2005.
 - 16 Latour 2005 (vgl. Anm. 15), S. 13; Weitere Zitate S. 14, 56 und 24.
 - 17 Martin Heidegger: *Die Frage nach dem Ding. Zu Kants Lehre von den transzendentalen Grundsätzen*. Gesamtausgabe Bd. 41, Frankfurt a. M. 1984.
 - 18 Vgl. Jos Schnurer: «Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie», Online-Rezension der *Berliner Literaturkritik*, www.berlinerliteraturkritik.de.
 - 19 Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, Frankfurt am Main 2007, S. 82 ff.; weiteres Zitat S. 298.
 - 20 Ernesto Laclau/Chantal Mouffe: *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*, Wien 1998.
 - 21 Chantal Mouffe: *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*, Frankfurt am Main 2007.
 - 22 Oliver Marchart: «There is a crack in everything. Public Art als politische Praxis», in: Christoph Schenker/Michael Hiltbrunner (Hg.): *Kunst und Öffentlichkeit. Kritische Praxis der Kunst im Stadtraum Zürich*, Zürich 2007, S. 236–244; Weitere Zitate S. 239f., 241 und 243; Vgl. auch den ausführlicheren Text bei: Oliver Marchart: «Kunst, Raum und Öffentlichkeit(en). Einige grundsätzliche Anmerkungen zum schwierigen Verhältnis von Public Art, Urbanismus und politischer Theorie», www.eipcp.net/transversal/0102/marchart/de
 - 23 Hans-Joachim Lenger: «Wissen, Kunst: Forschung», Vortrag auf dem Doktorandenkolloquium der HfbK am 9.12.02, www.hjlenger.de (unter Download); Zitat S. 21.

Kunstformate (Kulturrecherche)

von Dirk Baecker

Kunst recherchiert. Sie stellt Fragen, sie experimentiert, sie variiert mit Methode und Zufall, sie theoretisiert und spekuliert, sie wirft Probleme auf. Und sie tut all dies immer schon, das wäre die These des vorliegenden Textes, und somit nicht erst, seit man neuerdings, und vor allem im freien Theater, von einer recherchierenden Kunst spricht. Eine Kunst, die ihre Motive, ihr Material, ihre Dramaturgie, ihre Präsentation vor dem Publikum und mit all dem nicht zuletzt auch ihr Selbstverständnis nicht immer schon erforscht, während sie an ihren Werken arbeitet, kann man sich weder für die Höhlenmalerei noch für die alten Griechen und Römer, weder für den mittelalterlichen Dombaumeister noch für die Multitalente der Renaissance, weder für den akademischen Maler noch für den modernen Choreografen vorstellen.

Kunst als Wissenschaft?

Im Gegenteil, dass in der Kunst nicht nur am Schönen und Erhabenen, am Hässlichen und Banalen, am Unauffälligen und Selbstverständlichen gearbeitet wird, sondern dass über all dies ein Wissen erworben, dargestellt und zur Rede gestellt wird, erscheint auf den zweiten Blick so selbstverständlich, dass man sich fragt, warum diese Form des Erkenntnisgewinns traditionell nur der Wissenschaft, aber nicht der Kunst zugeschrieben wird. Man wird sagen, dass nur die Wissenschaft mit der Unterscheidung von wahr und unwahr operiert und daher nur sie in der Lage ist, die Erkenntnis als solche, ohne Beimischung von religiösen Untertönen der Verehrung, von politischen Untertönen der Repräsentation, von wirtschaftlichen Untertönen des Kommerz, oder von pädagogischen Untertönen der Arbeit am besseren Menschen, zu suchen und zu diskutieren. Das ist sicherlich richtig, aber erfordert dies in der Wissenschaft nicht mindestens so viel harte Arbeit am Code, um all die Interventionen des Wissenschaftsbetriebs,

seiner Organisation, seiner Finanzierung, seiner politischen Inanspruchnahme, seiner ideologischen Überhöhung und seiner Absichten der Aufklärung wieder herauszufiltern, wie wir es gewohnt sind, ein Kunstwerk oder einen künstlerischen Prozess von ihren persönlichen Motiven, ihrer Orientierung am Markt, ihrer Liebedienerei gegenüber aktuellen Themen, ihrer Wichtigtuerei zu befreien, um sie in die Kontexte einzubetten, über die wir etwas erfahren können und wollen, während wir die Kunst als Kunst geniessen?

Dass die Kunst am Erkenntnisgewinn nicht nur wie alle anderen gesellschaftlichen Bereiche interessiert ist, um sich mit dem für ihre eigenen Absichten relevanten Wissen auszustatten – so gesehen betreiben auch der Priester, der Politiker, der Unternehmer, der Lehrer, der Buchhalter ihre Formen des Erkenntnisgewinns –, sondern systematisch, nämlich orientiert an der Unterscheidung von Wissen und Nichtwissen, von Einsicht und Blindheit, konnte man vermutlich nur deswegen aus den Augen verlieren, weil die moderne Gesellschaft sich auf das Ordnungsprinzip der funktionalen Differenzierung eingeschworen hat und daher für die Kunst nicht gelten konnte, was bereits für die Wissenschaft galt. Die Wissenschaft betreibt den Erkenntnisgewinn, die Kunst die Pflege des Schönen und Erhabenen. Das Wahre ist nicht schön, das Unwahre übrigens auch nicht. Und das Schöne ist nicht wahr, kann gar nicht wahr sein, das Hässliche hingegen vielleicht schon eher. Niklas Luhmann hat diese Unterscheidungen des Wahren vom Unwahren, des Schönen vom Hässlichen und damit auch der Wissenschaft von der Kunst in seiner Theorie der funktional differenzierten Moderne nicht ohne ein charakteristisches Zögern übernommen, festgeschrieben und auf die Spitze getrieben, indem er die funktionalen Notwendigkeiten herausgearbeitet hat, auf die die so unterschiedliche Codierung der beiden Systeme reagiert: Die Wissenschaft kann nur dann für das Stellen von Fragen und das Aufwerfen von Problemen, das heisst für die Beschäftigung mit Nichtwissen und damit für die Steigerung (!) von Ungewissheit freigestellt werden, wenn dieser Beschäftigung zunächst einmal jede Handlungsrelevanz abgesprochen wird und die Ergebnisse dieses Interesses an Erkenntnis nur dafür in Anspruch genommen werden, unser Erleben der Welt, unser Wissen von ihr zu verändern. Das war, wie Hans Blumenberg nacherzählt hat, der Preis dafür, dass die Neugier, der Blick in die Schöpfung

des Herrn, gesellschaftlich, aber dann eben begrenzt auf eine Wissenschaftlergemeinschaft, über deren Handlungsuntauglichkeit («Zerstreuung») man sich seither pflichtschuldig lustig macht, freigegeben werden konnte.

Wissenschaftler erleben, aber sie handeln nicht. Denn handeln tun nur die anderen, die Politiker und die Unternehmer. Die Wissenschaftler müssen aushalten, dass die anderen entscheiden, was mit ihren Erkenntnissen technologisch oder ideologisch angestellt wird. Dafür dürfen sie forschen und sogar lehren und sich darüber wundern, wie schlecht man sie versteht. Aber wie könnte man sie besser verstehen, solange der Bezug zum Handeln so unbestimmt bleibt, ja bleiben muss? Andererseits jedoch: Wie hätte die Gesellschaft sich öffnen können für die Geschichte der Menschheit, für die Geheimnisse der Poesie und Belletristik, für die Faszinationen der Natur und des Lebens, für die Abgründe der menschlichen Psyche und die unangenehmen Wahrheiten des geselligen Verkehrs, wenn sie nicht en bloc entschieden hätte, dass all dies neu erworbene und immer wieder neu befragte Wissen Konsequenzen für das Handeln haben kann (denn ausschliessen lässt sich das nicht), aber eben nicht muss?

Der Kunst erging es in der funktional differenzierten Moderne jedoch nicht viel besser. Auch sie hat für ihre viel gepriesene Autonomie einen hohen Preis bezahlt, so viel sie und die Gesellschaft dieser Autonomie dann auch zu verdanken haben. In der Kunst, so wiederum Luhmann, wird dem Künstler sein seltsames Tun: seine Wahl verrückter Farben, seine Präferenz für künstliche Themen, sein nervender Umgang mit rascher und zäher Zeit, seine aufdringliche Zurschaustellung von unmotivierten Perspektiven, nur konzediert, indem all dies auf sein Handeln, seine individuellen und damit arbiträren und damit niemand anderen bindenden Entscheidungen zurückgeführt wird und indem dem Betrachter nur abverlangt wird, es zu betrachten, das heisst still-zuhalten und sich ganz auf sein Erleben zu konzentrieren, ohne daraus irgendwelche Konsequenzen für sein Handeln ziehen zu müssen. Wenn man dies so nacherzählt, fängt man an, sich zu wundern, dass das funktionieren konnte. Tatsächlich jedoch belegt nicht nur jede Auseinandersetzung über akademische versus avantgardistische, über affirmative versus kritische, über absolute versus engagierte Kunst in allen ihren historischen Varianten, dass man diese Bedingung der modernen Kunst weder akzeptierte

noch ablehnen konnte, sondern ist auch jeder kleine oder grosse Durchbruch in der Kunst, von den nackten Damen des Praxiteles über die Infanten des Velázquez bis zur Oper Wagners und dem schwarzen Quadrat von Malewitsch genau diesem Umstand geschuldet, dass die einen konsequenzenfrei (was nicht heisst: unumstritten) handeln durften, während die anderen (nicht ohne auf den einen oder anderen Protest zu verzichten) nichts anderes taten als zuzuschauen.

Aber es ist wie so oft in der Geschichte der Menschheit, in der die Zuhörer sich einen anderen Reim auf das Erzählte machen als die Erzähler: Kaum ist es gelungen, die Ordnungsprinzipien der funktionalen Differenzierung herauszuarbeiten und zu zeigen, wie fruchtbar der Streit über sie war und wie ertragreich die Unterwerfung unter sie, da zeigen sich die ersten Risse und funktioniert schon nichts mehr so, wie man es sich gerade gedacht und jedem erzählt hat. Für die Wissenschaft zeigt die mittlerweile gut etablierte Schule der *social science studies*, dass die Wissenschaft ihre Erkenntnisse mindestens so sehr erhandelt, wie sie sie erlebt. In Texten, Laborstudien, Feldexperimenten, mathematischen Modellen, Visualisierungen wird die Wirklichkeit nicht einfach aufgedeckt, sondern konstruiert in genau dem Sinn, in dem ein Architekt ein Haus konstruiert. Wir richten uns ein in unserer Hermeneutik einer schriftlichen Ausmessung der Welt, in unserem Verständnis chemischer Prozesse und evolutionärer Vorgänge, in unserem Austesten abhängiger und unabhängiger Variablen (ganz zu schweigen von der Auflösung von Konstanten in Variablen) und in unseren Bildern einer unzugänglichen (astronomischen, atomaren und neuronalen) Wirklichkeit, die diese bei ihrem von uns erfundenen Wort zu nehmen versuchen. Wir richten uns ein, wir staffieren uns aus, wir halten das eine für möglich und das andere für unmöglich und variieren so unsere Eingriffe, unser Handeln in der Welt.

Und die Kunst konnte noch so sehr von ihrer Autonomie profitieren, mit ihr abgefunden hat sie sich nie. Immer schon hat sie sie auf der einen Seite gegen alle ungebührlichen Angriffe von aussen verteidigt und zugleich von innen nach Kräften aufzulösen versucht. Grenzüberschreitung war in der Kunst immer schon das Gebot der Stunde; kein künstlerisches Selbstverständnis begnügte sich damit, die Grenzen nur zu beschreiten, zu verschieben, auszuweiten und zurück zu nehmen, obwohl

genau dies doch nur getan werden konnte (denn jenseits der Grenze hat man es nicht mehr mit Kunst zu tun). Es gibt keine Kunst, die sich nicht als Kunst (und nicht nur als Ornament oder Kunsthandwerk) im Zweifel auch politisch verpflichten lässt, gut verkaufen lässt, erzieherisch einsetzen lässt oder therapeutisch fruchtbar machen lässt. Die Kunst verändert das Handeln ihrer Betrachter, und sei es auch nur dadurch, dass diese, anspruchsvoll genug, mit ihrem eigenen Erleben konfrontiert und so aus der Verankerung in einem allzu selbstverständlichen Handeln herausgelöst werden. Danach wird man anders handeln. Und darin besteht die unauffällige, aber weit reichende zivilisierende Bedeutung der Kunst, die allerdings, das haben der abgewiesene Kunstakademiestudent Adolf Hitler und der selbsternannte Literat Josef Stalin vor Augen geführt, auch in das Gegenteil der Erschaffung brutal gewalttätiger Phantasiewelten umschlagen kann.

Wichtiger jedoch als das Handeln der Kunstbetrachter, auch das zeigt das gerade genannte Beispiel unkontrolliert totalitärer Künstlerkarrieren, ist das Erleben der Künstler. Der Versuch der modernen Kunst, dieses Erleben ausschliesslich in den Dienst der zunächst genialen, dann zunehmend gängigen («Jeder Mensch ist ein Künstler») Individualisierung zu stellen, um es so für die Rekrutierung arbiträren, aber die Welt verschönernden Handelns zu gewinnen, scheiterte jedoch. Die Kunst liess sich auf die Funktion der Pflege zweckfreien Wohlgefallens nicht begrenzen. Im Schutz dieser platonischen Zuweisung der Aufgabe, das Loblied der schönen Welt zu singen, öfter noch bedrängt durch diese Aufgabe, kam der Künstler nie umhin, nicht nur anders zu erleben als seine Zeitgenossen, sondern dieses andere Erleben auch zu dokumentieren und so das Wissen zu verändern, das die Gesellschaft von ihrer Wirklichkeit hat. Selbst wenn er sich auf diese Aufgabe besten Wissens und Gewissens einliess, kam er nicht umhin, sich um die immer schon knappe Aufmerksamkeit seiner Zeitgenossen zu bemühen, zu diesem Zweck Spannung aufzubauen (die «Knoten» der Poetik des Aristoteles, die es dramaturgisch zu schnüren und aufzulösen gilt), an diesem Leitfaden Widersprüche sowohl zu entdecken als auch zu pflegen und so über die Welt Dinge zu erfahren, die die Welt zuvor Gründe genug hatte, nicht sehen zu lassen. Eine Kunst ohne Recherche, ohne ein wechselseitiges Variieren von Handeln und Erleben zunächst beim Künstler, dann

beim Betrachter (nicht selten auch umgekehrt, denn auch die Publikumsreaktionen werden erforscht), gibt es nicht.

Kunst in der Netzwerkgesellschaft

Wir setzen deswegen noch einmal neu an. Wir relativieren die moderne Zuspitzung auf eine funktionale Differenzierung der Gesellschaft und damit auf eine scharfe Trennung zwischen Kunst und Wissenschaft, indem wir sie als «modern» bezeichnen und damit von der Antike und den noch früheren Stammesgesellschaften einerseits und von der nächsten Gesellschaft, die im Begriff ist, die moderne abzulösen, andererseits absetzen. Wir gehen der Vermutung nach, dass die moderne Zuspitzung für die tribale, antike und nächste Gesellschaft nicht gilt, definitionsgemäss nicht gilt, wie man hinzufügen darf, und daher auch für die moderne relativiert werden kann. Sie kann relativiert werden auf eine Akzentuierung, die für den evolutionären Prozess der Ausdifferenzierung des Kunstsystems und damit für die Akkordierung dieses Systems mit dem Rest der Gesellschaft eine wichtige und unverzichtbare Rolle gespielt hat, aber eben doch nur eine Akzentuierung ist, die über andere Aspekte des Formats der Kunst in der Gesellschaft nicht hinwegtäuschen darf.

Wir können in diesem Artikel nicht das weite Feld der funktionalen Differenzierung der modernen Gesellschaft in so genannte Subsysteme wie die Politik, die Wirtschaft, die Erziehung, das Recht, die Religion, die Wissenschaft und eben auch die Kunst bearbeiten. Uns geht es im Folgenden nur darum, die gängige These, dass die funktionale Differenzierung ihrerseits die Form war, in der die Gesellschaft auf die Einführung des Buchdrucks und der Dynamisierung aller gesellschaftlichen Verhältnisse (die die Folge der massenhaften Verbreitung von Büchern, Flugblättern, Zeitungen und Zeitschriften war) reagiert hat, zu unterstreichen und mit der weiter gehenden These zu ergänzen, dass die Einführung des Computers und seiner Derivate (Internet, Intranet, Hardware und Software, *grids* und *clouds*) vergleichbare Konsequenzen für die Gesellschaft und ihre bewährte Ordnung hat, der nur mit einer neuen Form der gesellschaftlichen Differenzierung begegnet werden kann. Die feudale Ordnung der sozialen Schichten, auf die die Gesellschaft sich nach der noch früheren Einführung der Schrift umgestellt hatte, brach mit der «Aufklärung», die das mit dem Buchdruck verbreitete Wissen über die Gesellschaft herauf-

beschworen hatte, zusammen und machte einer rationalen Sachordnung Platz, die dem Bücherwissen (und seiner kategorialen Ordnung in der Bibliothek) sowohl gewachsen war als auch es zu nutzen und zu steigern verstand. Die rationale Sachordnung der Moderne war ihrerseits sozial begründet, aber das fiel vor lauter Fortschrittsbegeisterung und Dekadenzbefürchtungen nur den Marxisten auf, die angesichts ungleich verteilter Gewinne Grund genug hatten, der Behauptung der Wirtschaft als Naturzusammenhang zu misstrauen.

In der nächsten Gesellschaft, die als Netzwerkgesellschaft jetzt heraufzieht, werden viele der Akzentuierungen der modernen Gesellschaft neu adjustiert, womit sich für die Soziologie ein unendliches Forschungsfeld auftut. Denn es gilt nicht nur, die wie immer «katastrophalen», das heisst von einem globalen Systemzustand zu einem anderen globalen Systemzustand springenden Formen des Übergangs zu beobachten und nach Möglichkeit zu beschreiben, sondern es gilt auch, die Selbststilisierung der Moderne im Hinblick auf eine so noch nie erreichte Ordnung der Vernunft zurückzunehmen und stattdessen die Vergleichbarkeit der gesellschaftlichen Problemstellungen und ihrer institutionellen Lösungen von der tribalen bis zur nächsten Gesellschaft herauszustellen. Die Möglichkeit, dass eine diese Vergleichbarkeit postulierende Kulturtheorie und Kulturanalyse ihrerseits eine Rolle dabei spielen könnte, den anstehenden Übergang von der modernen zur nächsten Gesellschaft vielleicht zu erleichtern (indem die Identität der Institutionen im Zeitablauf behauptet wird), unter Umständen aber auch zu erschweren (indem die Identität der Institutionen im Zeitablauf behauptet wird), müssen wir dabei billigend in Kauf nehmen.

Für die Kunst jedenfalls gilt, dass sie im freien Theater, in der bildenden Kunst, in der neuen, in der alten und in der Weltmusik, im Tanz und in der Performance immer öfter recherchierend auftritt. Sie will etwas wissen und darstellen, was man so vorher noch nicht wusste. Sie will etwas zeigen, was man so noch nicht gesehen hat. Sie will etwas zu Gehör bringen, was man so noch nicht gehört hat. Und, das macht es so interessant, sie beruft sich dafür nicht nur auf die Lizenz des Künstlers zum freien Spiel der Formen, sondern auf die systematische Verankerung der Kunst in einer Schnittstelle zwischen Kommunikation und Wahrnehmung, die zwar von jedem gesellschaftlichen Bereich in Anspruch

genommen wird, aber nur von der Kunst eigens beobachtet, reflektiert und dokumentiert wird.

Niklas Luhmann spricht in seinem Buch *Die Gesellschaft der Gesellschaft* (S. 378 ff.) in diesem Zusammenhang von symbiotischen Symbolen und symbiotischen Mechanismen. Jeder gesellschaftliche Bereich ist auf symbiotische Symbole angewiesen, die die jeweilige Kommunikation innerhalb ihres jeweiligen Mediums zur Rücksichtnahme, Luhmann sagt: zu einer irritierbaren Rücksichtnahme, auf Körper zwingen. Symbole bringen etwas zusammen, was man sich auch auf seine Differenz hin anschauen kann. Symbiotische Symbole verweisen darauf, dass die Differenz zwar viel Raum für ein freies Spiel der beiden Seiten der Differenz bietet, letztlich aber nur um den Preis der Gefährdung beider Seiten, in unserem Fall der Gesellschaft auf der einen Seite und der Körper der Menschen (und anderer Teilnehmer an Gesellschaft) andererseits, negiert werden darf. Symbiotische Mechanismen stellen daher sowohl das freie Spiel als auch den immer mitlaufenden Rückbezug sicher. Sie bestehen, wie Luhmann sagt, in Organisationen. Organisationen, nämlich Unternehmen, binden das freie Spiel des Geldes an Produkte, mit denen zahlungskräftige Bedürfnisse bedient werden können. Organisationen, nämlich Parteien, Verwaltungen und Parlamente, binden das freie Spiel der Macht an kollektiv bindende Entscheidungen, für die man riskieren kann, die Androhung von Gewalt in Anspruch zu nehmen. Organisationen, nämlich Universitäten und Forschungseinrichtungen, binden das freie Spiel der Wahrheit und Unwahrheit an Theorien und Methoden, mit deren Hilfe auch die Wahrnehmung anderer von der Existenz bestimmter Phänomene überzeugt werden kann. Organisationen, nämlich Kirchen und Klöster, binden das freie Spiel des Glaubens an Sakramente, mit denen die trostbedürftige Seele des Menschen auch im Alltag erreicht werden kann.

In den Symbolen der Bedürfnisse, der Gewalt, der Wahrnehmung und des Trosts wird der menschliche Körper auf eine Art und Weise adressiert, die diesem, wenn man so sagen darf, unmittelbar einleuchtet und ihn so zur Teilnahme an der jeweiligen Kommunikation motiviert. An dieser Beziehung zwischen Kommunikation und Körper ist nur die Beziehung selber eindeutig; wie sie ausgestaltet wird, ist soziokulturell hochgradig variierbar. Und darauf bezieht sich die Kunst. Sie reagiert auf die Gesellschaft,

als sei diese ihr Konkurrent. Während sie mit ihren Bildern und Kompositionen, mit ihren Tanzstücken und Inszenierungen, mit ihren Happenings und Performances die Blicke, das Gehör, das Erstaunen, die Faszination und den Schrecken der Menschen auf sich zu lenken versucht, stellt sie fest, dass dies der Gesellschaft und ihrem Symbolapparat immer schon viel besser gelungen ist. Also dreht sie den Spieß um. Sie nimmt die Kommunikation beim Wort, indem sie sie in einen Sachverhalt der Wahrnehmung verwandelt und studiert, was sie mit den Körpern macht, an die sie sich richtet.

Die Kunst ist das einzige gesellschaftliche System, das über kein symbiotisches Symbol verfügt, sondern selber eines ist. Das ist ihr Glück und ihr Dilemma. Ohne zu wissen, was sie symbolisieren soll, symbolisiert sie alles und nichts. Sie ist das freie Spiel der Symbole, dem keinerlei Notwendigkeit zu unterlegen ist. Genau damit wird sie zum ebenso scharfen wie jederzeit neutralisierbaren Beobachter der Gesellschaft und deren Symbolapparat. Sie hat immer Recht, ohne dass das irgendetwas zu bedeuten hätte. Denn Symbole zu adressieren, ihnen zu misstrauen, sie auf den Kopf zu stellen und zu dekonstruieren ist eines. Daran anschliessend jedoch eine andere Form von Politik oder Wirtschaft, Wissenschaft oder Religion anzuregen, ist etwas anderes. Die Anregungen fallen auf, sie finden Interesse, sie amüsieren, unterhalten und faszinieren. Aber sie tun all dies im Rahmen der Kunst. Sie lockern den allzu festgefahrenen Symbolhaushalt der Gesellschaft, bringen frischen Wind in das Sehen und Hören, Ahnen und Fühlen, sie fahren den Menschen in die Glieder und bringen ihre Vorstellungen zum Tanzen. Aber gleich anschliessend, wenn es um Wirtschaft und Politik, Wissenschaft und Religion geht, muss man sich wieder darauf einlassen, dass das Geld und die Macht, die Wahrnehmung und der Trost engere Bedingungen setzen, als die Kunst sie für sinnvoll hält.

Die symbiotischen Mechanismen der Kunst können das nur unterstreichen. Auch die Kunst ist auf Organisation angewiesen, um ihren Bezug auf sich selbst als symbiotisches Symbol der Gesellschaft zu finden und zu variieren. Schauspiel-, Oper- und Konzerthäuser, Museen und Galerien, Ausstellungen und Messen müssen je für sich eine Form des Spektakels finden, die die Aufmerksamkeit attrahiert und ihr den Rahmen gibt, in dem sie sich ausleben kann, ohne über das Ziel zu schiessen und die Gesell-

schaft insgesamt anders als in der Form generalisierter (also folgenloser) Affirmation oder Kritik in die Pflicht zu nehmen. Organisationen jeder Art, in der Kunst und andernorts, treten immer im Plural auf. Nur Lenin dachte, dass für eine Gesellschaft eine Partei, eine Firma und eine Universität genügen. Organisationen sind gezwungen, sich Programme zu geben, die sich untereinander vergleichen lassen, miteinander im Wettbewerb stehen und scheitern oder erfolgreich sein können. Spätestens an diesem Punkt wird die zwingende Notwendigkeit, die ein Kunstwerk oder ein künstlerischer Prozess möglicherweise erreichen, wieder zurückübersetzt in ein Kunstangebot unter anderen und damit: in Kunst.

Formate der Kunst in den Medienepochen der Gesellschaft

In dieser Form des freien Spiels der Symbole hat die Kunst jedoch ihre eigene Notwendigkeit. Nur diese Kombination von Freiheit und Notwendigkeit erlaubt es, von einer recherchierenden Kunst zu sprechen. Denn Recherche ist ohne die Erfahrung und, daraus gewonnen, die Erkenntnis von Restriktion nicht möglich. Schärfer noch formuliert, sind es erst die selbst auferlegten Restriktionen, der Stein der Plastik, der Rahmen des Bildes, die Wahl der Worte, der Tanz auf den Zehenspitzen, die Harmonie der Fuge, die dazu disponieren, die Restriktionen auch des Materials, der Motive, der Themen beobachten und beschreiben zu können. Auch daraus zieht die Kunst einen Teil des ihr eigenen Übermuts: Wenn es, so scheint sie immer wieder neu zu fragen, von der Variation der eigenen Restriktionen abhängt, was man über sich und anderes herausfindet, was sollte dann daran hindern, auch alle anderen Restriktionen zu variieren?

In dieser Disposition finden wir die Kunst in allen Medienepochen der Gesellschaft vor, in der tribalen wie in der antiken, in der modernen wie in der nächsten Gesellschaft. In jeder dieser Epochen agiert die Kunst als Symbol ihrer selbst wie der Gesellschaft, die sie braucht, um den Menschen die Glieder zu lockern und, kaum gelockert, wieder auf sie einzuschwören. In jeder dieser Gesellschaften ist die Kunst daher eine Form der Recherche, die es erlaubt, von den Zuständen der Gesellschaft, des Körper und des Bewusstseins eine Bestandsaufnahme zu machen, für einen Moment das eine vom anderen zu trennen und je für sich dem freien Spiel zu überlassen, um dann gleich anschliessend die

gewonnenen Erfahrungen einer gesellschaftlichen Evolution zu überlassen, die nicht nach der Pfeife der Kunst tanzt, sondern ihre eigene Dynamik hat.

In der tribalen Gesellschaft, deren Struktur und Kultur, das heisst Verteilung und Verdichtung von Sinn, von der Einführung der Sprache gekennzeichnet sind und für die daher nichts wichtiger ist als der Respekt vor Grenzen, die zu regeln erlauben, wer mit wem worüber spricht, arbeitet die Kunst im Wesentlichen am Fetisch und am Ritus. Sie ist das Theater der Grausamkeit, das sich Antonin Artaud sehr viel später vergeblich (beziehungsweise, schaut man auf den historischen Kontext, allzu erfolgreich) zurück gewünscht hat, indem sie auf den Schrecken, die Ekstase und den Rausch setzt und die Menschen in ihrer Gesellschaft Grenzerfahrungen in der Kommunikation der Gruppe, der Körper, des Bewusstseins und der Geister machen lässt, die nur insofern ritualisiert sind, als das Ritual immer auch zu scheitern droht. Verkleidet als Zauberer, Medizinmänner und Schamanen sind hier Künstler am Werk, deren gesamte Expertise gefordert ist, um den Fetisch sowohl locken als auch drohen und das Ritual sowohl kippen als auch sich wieder fangen zu lassen. Denn anders würden sie nicht funktionieren. Wenn diese Künstler nicht zuvor und währenddessen recherchieren würden, was ihre Gesellschaft und deren Personalbestand in der Auseinandersetzung mit den immer zu lockeren und immer zu strengen Normen gerade braucht, wären die Fetische und Rituale wirkungslos und würde die Gesellschaft buchstäblich sang- und klanglos auseinander fallen.

In der antiken Gesellschaft, deren Struktur und Kultur, das heisst Verteilung und Verdichtung von Sinn, von der Einführung der Schrift, insbesondere der alphabetischen Schrift, gekennzeichnet sind und für die daher nichts wichtiger ist als ein im wahrsten Sinn des Wortes teleologischer Umgang mit den Möglichkeiten eines Kosmos, der die Kommunikation mit Abwesenden im Medium der Schrift sowohl vorsehen und aushalten als auch beschränken können muss, wird die Figur des *telos* (griechisch für Ziel, Grenze, angemessener Platz), eingeführt von Aristoteles, zur Reflexionsfigur, die es erlaubt, jede Kommunikation, auch die mit Abwesenden, auf ihre Angemessenheit hin zu prüfen und entweder zu akzeptieren oder abzulehnen.

In der antiken Gesellschaft arbeitet die Kunst mit der Figur der *mimesis*. Sie ahmt das Schöne, Wahre und Gute des Kosmos nach

und kontrastiert es mit dem *chaos* der sublunaren Welt. Götter und ihre Boten machen klar, dass das eine nicht vom anderen zu trennen ist. Jedes Werk und jeder Prozess der antiken Töpferkunst und Malerei, Plastik, Architektur, Musik und des antiken Theaters wird zur Metapher, die sowohl übersetzt als auch für sich steht, die die kosmische Einbettung sucht, aber auch ihren Eigensinn herausstellt, die den rhetorischen Rahmen akzeptiert, aber auch laufend auf die Probe stellt. Die Kunst sucht für Götter, Helden und Menschen, für Wörter, Sätze und Schicksale und nicht zuletzt auch für sich selbst (siehe Platon, der ihre dauernden Lügen, ihr Geschrei und ihren Übermut verbannen wollte) den angemessenen Platz im Kosmos, um das Chaos wissend, ja es komisch und tragisch herausfordernd und bannend zugleich, und daher immer wieder neu auf eine Recherche angewiesen, der jetzt, nicht zuletzt dank der Schrift, ungleich mehr Material zur Verfügung steht als je zuvor.

In der modernen Gesellschaft, deren Struktur und Kultur von der Einführung des Buchdrucks gekennzeichnet sind und für die in der Auseinandersetzung mit einer hochgetriebenen Dynamisierung aller gesellschaftlichen Verhältnisse nichts wichtiger ist als die Umstellung auf eine Beobachtung zweiter Ordnung, die auch im Unübersichtlichen das Gleichgewicht zu wahren versteht, wird die Kunst repräsentativ und allegorisch. Sie bildet ab, was den Anspruch erhebt, für das Allgemeine zu stehen, und doch schon längst nichts anderes mehr ist als ein Besonderes unter anderem Besonderen. Und sie gewinnt daraus ein neues Spiel der freien Kombination dieses Besonderen, das die Notwendigkeiten des Zusammenhangs nur sucht, um sie zur Disposition zu stellen. Allegorien funktionieren immer, aber immer nur für einen Moment.

Es ist nicht mehr der Ritus und nicht mehr das *telos*, sondern ein unbestimmt bestimmtes Gleichgewicht, das zwischen dem unbestimmt gewordenen Allgemeinen und dem erst jetzt und in der Reaktion darauf gewiss gewordenen Individuellen zu vermitteln sucht und doch nie zur Ruhe kommt. Für die Kunst bedeutet das nicht nur eine bis heute folgenreiche Freisetzung des Künstlers als Individuum (romantisch: als «Genie» mit «Witz» und «Scharfsinn»), sondern auch eine Entdeckung des Individuums als Thema, als Betrachter und als Käufer. Denn auch für den Künstler, das Thema, den Betrachter und den Käufer gilt, dass das

Individuum gewiss und doch alles Weitere ungewiss ist. Damit war eine ungeheure Lizenz ausgesprochen, verankert in nichts anderem als der Unbezweifelbarkeit eines nicht mitteilbaren Geschmacks, die alle Bemühung um kollektive, für alle geltende Werte, nur insoweit wieder auffangen konnte, als sich Subkulturen bildeten, deren hinreichend identische Profile attraktiv für paradoxerweise Orientierung suchende, nur ihrer selbst gewisse Individuen wurden.

Künstlerisch erforscht wurde jetzt alles, was das individuell Gewisse und das allgemein Ungewisse zu konturieren, zu relationieren und zu testen erlaubte. Die Literatur, das Gedicht, das Drama, die Oper und der Tanz beschäftigen sich in dieser Moderne mit Vorliebe mit dem unvergleichbar Singulären und mit dem immer wieder überraschend haltlosen Generellen. Ohne dies besonders amüsant zu finden, wird das Künstlersubjekt selber zum symbiotischen Symbol, das in der Gesellschaft aufzeigt, welche Lizenz die Kunst besitzt, und zugleich festhält, wie wenig weit man damit kommt.

In der nächsten Gesellschaft, die die unsere zu werden verspricht, haben wir es mit einer Struktur und einer Kultur zu tun, die von der Einführung der schnellen Rechner, der grossen Datenspeicher und der globalen Verknüpfung von allem und jedem gekennzeichnet ist. Mit Recht kann man zwar fragen, ob die Computer, das Internet und die Intranets nicht bereits die Formen der Zähmung des eigentlichen Schocks sind, der laut Marshall McLuhan in der Einführung der Elektrizität und des Prinzips der Instantaneität aller möglichen Verbindungen bestand, so dass die Geburtstunde der nächsten Gesellschaft und ihrer Kunst in der Tat an jener Wende des 19. zum 20. Jahrhundert zu verorten ist, die in der gängigen Geschichtsschreibung als die Geburtstunde der «Moderne» gilt. Das würde es immerhin auch erlauben, die Auseinandersetzungen mit den bewegten Bildern, die von Malewitsch bis Walter Benjamin die Kunsttheorie auf eine neue Grundlage stellen, zur recherchierenden Kunst der nächsten Gesellschaft hinzuzuzählen. Und doch möchte ich einstweilen daran festhalten, dass mit dem Computer in den 1940er Jahren und dem Internet in den 1990er Jahren das, was heute Kunst ist, noch einmal neu herausgefordert und formatiert worden ist.

So oder so besteht das Struktur- und Kulturproblem der nächsten Gesellschaft nicht mehr darin, das mündliche Wort unter

Kontrolle zu halten (durch Grenzen), den Abwesenden eine Stimme zu geben, ohne sie, da aktuell jeweils unkontrollierbar, übermächtig werden zu lassen (durch *teloi*), oder darin, unter den Bedingungen dynamischer Kontingenz das Gleichgewicht zu halten (durch Individualität), sondern darin, mit dem Konnektionismus der Elektrizität, der Rechner und ihrer Netzwerke sowohl Schritt zu halten als auch ihn auf Abstand zu halten, um sich den freien, «aber schwachen» (Vico), Willen der Menschen nicht gänzlich abkaufen zu lassen.

Schlagworte wie Prozessualität und Interaktivität machen deutlich, dass sich die Akzente der Kunst markant verschoben haben. Es geht nicht mehr um Rituale, Mimesis, Repräsentation und Individualität, sondern um die performativen Qualitäten einer künstlerischen Recherche, deren Fokus erstaunlich konstant in der Irritation zu liegen scheint. Die Irritation gilt jedem Gegenstand oder Thema, seien sie ins Bild, in den Klang, in die Bewegung oder in den Text zu bringen; sie gilt aber auch der Kunst selber, die sich radikaler noch als je zuvor, wenn auch nach wie vor in den Grenzen ihrer Wahrnehmbarkeit, auf ihre eigenen Operationen, auf ihre Bindung an Künstler, Werke und das Publikum, hin zu befragen scheint und diese Frage einschliesslich der schwankenden Antworten auf sie in den Prozess der Kunst mit hinein nimmt.

Die Kunst medialisiert sich; sie übersetzt jede ihrer Formen in das Medium möglicher anderer Formen; und sie tut das nicht aus blosserem Spass an der Sache, sondern weil sie eingestanden oder uneingestanden von jenen aktuellen Kognitionswissenschaften mit beeindruckt ist, die die Differenz von Organismus, Bewusstsein und Kommunikation schärfer in den Blick nehmen als jede Wissenschaft zuvor. Irritation heisst hier, dass man Prozesse, wie man es vom Kino gewohnt ist, sowohl zu beschleunigen als auch zu verlangsamten versucht, um zu schauen, welche Anschlüsse dann noch funktionieren und aus welchem Raum der Möglichkeiten und Zwänge diese gewonnen werden. Das kann man mit jedem Wort, mit jedem Ton, mit jeder Geste, mit jedem Bild, mit jeder Bewegung machen; und nur wenn man das versteht, versteht man, was die aktuelle Kunst sich selbst und ihren Betrachtern abverlangt.

Die aktuelle Kunst erforscht sich selbst als das symbiotische Symbol einer nächsten Gesellschaft, deren Struktur und Kultur

noch lange nicht voll entwickelt sind. Sie misstraut dem Symbol und sie misstraut der Symbiose, von den Organisationen der Kunst zu schweigen, die zuweilen allzu schnell die symbiotischen Symbole auf den Punkt der Moderne bringen und vielfach allzu wenig Raum für eine Recherche bieten, die diesen Punkt zu vermeiden versuchen muss. Deswegen erleben wir gegenwärtig ein Dehnen, Verschieben, Übersetzen, Verreißen und Vermeiden aller Formate, auf die die tribale, die antike und die moderne Kunst sich noch verlassen hatten, während sie ihre ganz anderen Forschungsziele verfolgten. Die Formate der bildenden, der tönenden und der performativen Kunst werden allesamt auf ihre Form, ihre Einschlüsse und ihre Ausschlüsse, hin überprüft, weil nur diese Überprüfung den hermeneutischen Zirkel insgesamt in den Blick zu nehmen und neu in Schwung zu setzen erlaubt.

Die recherchierende Kunst wird zur sich selbst neu formatierenden Kunst, weswegen in den Experimenten mit den Formaten gegenwärtig die wichtigsten Impulse der Kunst liegen. Die Bilder verlassen ihre Rahmen und das Museum und verlieren sich als *land art* im Raum. Das Theater drängt auf die Strasse, mindestens aber auf die Leinwand. Die Oper überträgt sich in den öffentlichen Raum. Die Musik wird *ambient* und *environment*, *noise* und *rap*. Die Akademien werden Schwarzmärkte und darüber selber zum Theater. Kaum eine Kunst ist nicht zugleich *performance* und dies schon deswegen, weil dem Publikum der Schutz des *white cube*, der vierten Wand, des Sessels im Parkett nicht mehr gegönnt wird und es hineingeholt wird in die zu ihrer eigenen *black box* gewordenen Kunst. Weil das Medium die Botschaft ist, stellt man sich auf den Standpunkt, nichts mehr zu verstehen. Und nur, was dann noch verstanden wird, taugt als Ansatzpunkt für ein Werk, einen Prozess.

Entscheidend jedoch ist, dass man dieses Experimentieren mit den Formaten der Kunst nur versteht, wenn man akzeptiert, dass die Kunst eine Form der Recherche ist und dass sie dies immer schon war, in allen Medienepochen der Gesellschaft auf eine je unterschiedliche Art und Weise: als ritualisierend-ekstatische Kunst der tribalen Gesellschaft, als mimetisch-teleologische Kunst der antiken Gesellschaft, als repräsentativ-individualisierende Kunst der modernen Gesellschaft und als irritierend-prozessualisierende Kunst der nächsten Gesellschaft.

In jedem dieser Formate bestätigt und überprüft die Kunst die Kultur der jeweiligen Gesellschaft. Mit minimalen, in jedem Einzelfall zunächst Aufsehen erregenden, dann formal überzeugenden Variationen bestätigt sie ein freies Spiel zwischen dem Körper und seinen Sinnen, dem Bewusstsein und seinen Vorstellungen sowie der Gesellschaft und ihren Möglichkeiten, von dem man im Alltag der Gesellschaft zwar einiges ahnt, sonst gäbe es für die Kunst keinen Ansatzpunkt, aber doch nur wenig weiss.

In der Form der verschiedenen Künste und ihrer Stile sowie im immer rebellischen Umgang der Kunst mit ihren eigenen *settings* werden diese Formate der Kunst der jeweiligen Medienepoche ihrerseits variiert, erprobt und angepasst. Aus der Binnenperspektive der Kunst ist diese nichts anderes als ihre eigene Variation, ein unübersichtliches Feld pluraler Formen immer wieder neuer Originalitätsansprüche. Aus einer gesellschaftstheoretischen Perspektive jedoch, wie wir sie hier einnehmen, partizipiert auch die Kunst an dem grossen Abenteuer der Redundanzproduktion, als das wir gelernt haben, jede Kommunikation zu verstehen. Damit ist sie auch bestens beschäftigt; denn Redundanz bestätigt sich nur am Exempel der Variation.

Kunst als Kulturrecherche

Die Kunst ist jedoch nach wie vor keine Wissensrecherche im wissenschaftlich kontrollierten, zwischen Wahrheit und Unwahrheit unterscheidenden Sinn, sondern eine Kulturrecherche. Es geht ihr nicht um einen Erkenntnisgewinn, der durch die Unterscheidung von Wahrheit und Unwahrheit theoretisch und methodisch gesteuert ist, sondern um einen Formgewinn, der sich, wie vermutlich alle Kultur, an der Unterscheidung von Glück und Unglück orientiert. In allen ihren Formaten, sei es als Ritual, als Mimesis, als Repräsentation oder als Irritation, geht es der Kunst um Zustandsbeschreibungen, die im Verhältnis von Körper, Bewusstsein und Gesellschaft ihren Dreh- und Angelpunkt haben. Diese Zustandsbeschreibungen resultieren nicht in einem Wissen, das anschliessend formuliert, textförmig ausgearbeitet und als Semantik überliefert werden könnte, obwohl sich genau darum die Kunstgeschichte, insofern sie Kulturgeschichte ist, immer wieder bemüht (Jacob Burckhardt), sondern in Bewertungen, die Intellekt und Affekt, Problemlösungswissen und solidarische Bindung gleichermaßen sind.

Das gibt jedem Kunstformat seinen Anlass und sein Mass. Die Kunst feiert und leidet, sie besingt und betrauert, sie berauscht und ernüchtert, sie regt auf und beruhigt; und sie tut all dies in den jeweils verlässlichen Bahnen, die ihr die Koevolution von Körper, Psyche und Gesellschaft jeweils vorgeben, aber eben auch eine Spur daneben: als Variation, die ihrerseits einen Anschluss sucht, als Selektion, die auf vorgefundene Variationen positiv oder negativ reagiert, und nicht zuletzt auch als Experiment in Sachen Restabilisierung, das schon einmal ausprobiert, bevor die Körper, die Psyche und die Gesellschaft ihr darin möglicherweise folgen, wie neue Variationen und Selektionen im Verhältnis von Körper, Psyche und Gesellschaft längerfristig balanciert und reproduziert werden könnten.

Mit einem Wissen um die Subtilitäten der soziokulturellen Evolution wäre die Kunst, wäre jeder Künstler und wäre auch jedes Publikum überfordert, mit einer Beobachtung von Glück und Unglück als Auslöser und Resultat dieser Evolution jedoch nicht. Zur Kulturrecherche wird die Kunst in dem Moment, in dem sie Glück und Unglück nicht nur festhält und entweder preist oder an den Pranger stellt, sondern im strengsten Sinn aufeinander bezieht, das heisst unterscheidet *und* identifiziert. Das kann im Einzelfall auch bedeuten, dass die Kunst sich darauf spezialisiert, im Unglück das Glück und im Glück das Unglück aufzuzeigen, um so die kulturelle Ambivalenz eher als die kulturelle Eindeutigkeit herauszustellen. In dieser Form leistet die Kunst als Kulturrecherche ihren eigenen Beitrag zur soziokulturellen Evolution, indem sie sich mit keinem erreichten Zustand zufrieden gibt, sondern in jedem Zustand seine mögliche Verschiebung, seinen semantischen Mehrwert, seine strukturelle Subversion, seine uneindeutige Geschichte und seine offene Zukunft aufzeigt und nachweist. Deswegen kann man nie genau wissen, was auf einem Bild, in einem Theaterstück, in einem Gedicht, in einer Symphonie tatsächlich passiert. Es zu wissen, verrät in jedem Fall ein zu grosses Interesse an Eindeutigkeit und damit an einer Reduktion des evolutionären Potentials.

Interessanter als jede Eindeutigkeit ist das Offenhalten der Möglichkeit, das, was in einem Kunstwerk oder künstlerischen Prozess geschieht, jeweils in alle drei Richtungen zu verfolgen, in die Richtung körperlicher Orientierung, in die Richtung bewusst-unbewusster Vorstellungen und in die Richtung gesellschaftlicher

Situationen. Ein Kunstwerk, einen künstlerischen Prozess erkennt man daran, dass sie die Differenz der koevolutionären Anschlüsse in genau dem Moment auffangen, in dem sie fast – und sei es Langeweile, sei es Schrecken auslösend – sichtbar geworden wären. Das macht die Kunst zur Kulturrecherche. Sie fängt ein, was aus dem Ruder läuft; und sie setzt frei, was zu sehr gefangen ist.

Ausblick auf die Kunstwissenschaft

Für die Kunstgeschichte ebenso wie für die Kunstwissenschaft (als nicht unbedingt historisch gebundene Wissenschaft der Künste) birgt dieses Verständnis der Kunst als Kulturrecherche ein bemerkenswertes Forschungsfeld. Im Gegensatz zu den Künsten selbst, die dies allenfalls sporadisch und wiederum gebunden an ihre Wahrnehmung von Glück und Unglück tun, können die Kunstgeschichte und die Kunstwissenschaft die Koevolution von Körper, Psyche und Gesellschaft theoretisch und methodisch kontrolliert, das heisst orientiert an der Unterscheidung von wahr und unwahr, in den Blick nehmen. Sie können sich an der Biologie, der Psychologie und der Soziologie sowie darüber hinaus an den Lebenswissenschaften, Kulturwissenschaften und Kognitionswissenschaften orientieren, um zu untersuchen und zu beschreiben, auf welche Gemengelagen der Koevolution die Kunst mit ihrem kulturellen Gespür für Glück und Unglück jeweils reagiert. Dazu gehört es auch, die Blindheiten der Kunst zu beschreiben, die pfadabhängig an ihre eigene Geschichte gebunden ist und in Gattungen, Stilen und Formaten an Formen der Feier und Formen der Kritik festhält, die ihrerseits auf eine möglicherweise problematische Weise zum Glück und Unglück der Menschen beiträgt.

Insofern ist die Kunstwissenschaft zugleich auch die Reflexionstheorie der Kunst, die sich an deren Unterscheidung gebunden fühlt und doch diese Unterscheidung auf das hin zu beobachten versucht, was man mit ihrer Hilfe zu sehen vermag und was man in ihrem Rahmen eher übersieht. Damit können und sollen die Restriktionen der Kunst nicht gesprengt werden, die Mittel der Wissenschaft wären damit überfordert, aber es kann und soll die Kunst ihrerseits beunruhigt, stellenweise auch beruhigt werden, damit diese ihrer koevolutionären Funktion mindestens in dem Ausmass zu misstrauen lernt, wie sie allen anderen Funktionen misstraut. Unter dieser Bedingung, und

damit beschliessen wir die hier nur skizzenhaft vorgetragenen Überlegungen, kann sich die Kunstwissenschaft, interdisziplinär informiert durch andere Wissenschaften, durchaus in die Kunst auch einmischen und von der Kunst in Anspruch nehmen lassen. Das ist landauf, landab ja auch schon längst zu beobachten. Aber es funktioniert nur, wenn die drei in diesem Spiel involvierten Eigenformen der Gesellschaft, die Kunst, die Kultur und die Wissenschaft, nicht nur aufeinander bezogen, sondern auch voneinander unterschieden werden. Auch wenn man an die funktionale Differenzierung der Moderne nicht mehr glaubt, so haben wir es doch nach wie vor mit einer institutionellen Differenzierung zu tun, innerhalb derer die Unterscheidungen von wahr und unwahr, glücklich und unglücklich sowie schön und hässlich (als Indikatoren koevolutionärer Balancen!) ihren Wert nur behalten, wenn sie sowohl durchmischt als auch immer wieder getrennt werden.

Benutzte Literatur

- Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart 1982.
- Dirk Baecker, *Wozu Kultur? 2.*, erw. Aufl., Berlin 2001.
- Dirk Baecker, *Studien zur nächsten Gesellschaft*, Frankfurt am Main 2007.
- Hans Blumenberg, *Der Prozess der theoretischen Neugierde*, Frankfurt am Main 1966.
- Hans Blumenberg, *Das Lachen der Thrakerin: Eine Urgeschichte der Theorie*, Frankfurt am Main 1987.
- Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien: Ein Versuch*, 11. Aufl., Stuttgart 1988.
- Jacob Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte*, 4 Bde., Darmstadt 1962.
- Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1990.
- Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1995.
- Marshall McLuhan, *Understanding Media*, New York 1964.

Die Autoren

Dirk Baecker lehrt Kulturtheorie und Kulturanalyse an der Zeppelin Universität in Friedrichshafen am Bodensee. Seine Arbeitsgebiete sind die soziologische Theorie, Wirtschafts- und Kulturindustrie, Organisationsforschung und Managementlehre. Sein besonderes Interesse gilt einer Theorie der nächsten, der Computergesellschaft, die die moderne Buchdruckgesellschaft ablöst. Für die Kunst interessiert er sich im Rahmen der Suche dieser nächsten Gesellschaft nach Formen des Umgangs mit dem von Computern und ihren Netzwerken generierten Überschussinn von Kommunikation (<http://homepage.mac.com/baecker>).

Henk Borgdorff lehrt Kunst, Theorie und Forschung an der Amsterdamer Hochschule der Künste und ist Research Fellow an der Königlichen Akademie der Künste und dem Königlichen Konservatorium in Den Haag. Seine Publikationen sind Immanuel Kants Musikästhetik, Theodor W. Adorno, Donald Davidson, John McDowell und dem (philosophischen und politischen) Hintergrund der künstlerischen Forschung gewidmet. Seine Forschungsinteressen sind die Epistemologie der künstlerischen Forschung, Musikästhetik und die Kritik der Metaphysik.

Sönke Gau lebt und arbeitet als Kurator, Kulturwissenschaftler und Autor in Zürich. Seit 2004 bildet er zusammen mit Katharina Schlieben das kuratorische Team der Shedhalle (www.shedhalle.ch). Er lehrt an mehreren Schweizer Kunsthochschulen und veröffentlicht regelmässig Beiträge in Kunstzeitschriften. Sönke Gau ist Herausgeber verschiedener Publikationen, z. B. (gemeinsam mit Katharina Schlieben) *Spektakel, Lustprinzip oder das Karnevaleske?* (Berlin 2008).

Alfred Nordmann lehrt Wissenschaftsphilosophie an der Technischen Universität Darmstadt und der University of South Carolina. In den letzten Jahren widmet er sich insbesondere einer Theorie und Geschichte der Technowissenschaften. Darüber hinaus beschäftigt er sich mit Charles Sanders

Peirce und Ludwig Wittgenstein, mit Erkenntnistheorie, Technikphilosophie und Fragen der Repräsentation zwischen Kunst und Wissenschaft.

Katharina Schlieben lebt und arbeitet als Kuratorin und Kulturwissenschaftlerin in Zürich. Seit 2004 bildet sie zusammen mit Sönke Gau das kuratorische Team der Shedhalle (www.shedhalle.ch). Sie lehrt an verschiedenen Schweizer Kunsthochschulen und veröffentlicht regelmässig Beiträge in Kunstzeitschriften oder weiteren Publikationen. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind die Erforschung und Performativität künstlerischer und kuratorischer Praxis in Bezug zu Formen der Wissensproduktion. Katharina Schlieben ist Herausgeberin verschiedener Publikationen, z. B. (gemeinsam mit Sönke Gau) *Spektakel, Lustprinzip oder das Karnevaleske?* (Berlin 2008).

Textnachweise

Die Texte dieses Bandes sind Originalbeiträge oder deutschsprachige Erstveröffentlichungen. Dirk Baecker, Henk Borgdorff, Sönke Gau, Alfred Nordmann und Katharina Schlieben sei an dieser Stelle ganz herzlich gedankt.

© 2009 für diese Ausgabe
Zürcher Hochschule der Künste

Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung, Mikroverfilmung oder Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Medien nur mit schriftlicher Genehmigung des Institute for the Performing Arts and Film.

Dank

Das ipf bedankt sich beim Departement für Kunsttheorie und -forschung (Lectoraat Kunsttheorie en onderzoek) der Amsterdamer Hochschule der Künste, bei ManRey Übersetzungen GmbH, Baden, und bei der Druckerei OK Haller AG, Zürich, für die freundliche Unterstützung dieser Publikation.

Herausgeber

Anton Rey, Stefan Schöbi
ipf – Institute for the Performing Arts and Film
Departement Darstellende Künste und Film, ZHdK
Wissenschaftliches Lektorat: Stefan Schöbi
Gestaltung: Moritz Wolf, Studio Publikation, Produktionszentrum ZHdK
Druck und Bindung: OK Haller Druck AG, Zürich
Papier: Normaset Puro, naturweiss, matt, 120g/m² (Inhalt)
Cyclus, Offset, weiss, matt, 300g/m² (Umschlag)
Schriftfamilien: Utopia, Trade Gothic
1. Auflage April 2009

ISBN 978-3-906437-30-9



Gessnerallee 11, 8001 Zürich
<http://ipf.zhdk.ch> www.subtexte.ch
Kontakt info.ipf@zhdk.ch