

3. Künstlerische Forschung als Wissensproduzentin

Positionen im Diskurs

Der heutige Diskurs um künstlerische Forschung ist sehr brisant; nicht, weil es neu wäre, dass die Künste forschend vorgehen – im Anschluss an das historische Kapitel könnte man behaupten, dass künstlerische Praktiken in der konzeptuellen und institutionskritischen Kunst im Sinne einer Erkenntnissuche schon immer mehr oder weniger geforscht haben – sondern weil im Diskurs beansprucht wird, dass künstlerische Forschung ein originäres Wissen erzeugt, das als gleichgestellter Erkenntniszugang neben dem der Wissenschaften anerkannt werden soll.¹ Künstlerische Forschung wird somit als Anstoß gesehen, gegenwärtige Wissensordnungen zu reformieren und implizitem, praxisbasiertem und emotionalem Wissen mehr Geltung zu verschaffen:

»Künstlerische Wissensbildung meint weit mehr als die Tatsache, dass dem Produktionsprozess ein implizites Wissen zugrunde liegt oder dass im Entstehungsprozess von künstlerischen Arbeiten recherchiert wird. Neu ist vielmehr, dass die Resultate dieser Forschungsprozesse selbst als Beiträge zur Wissensproduktion und für eine Verschiebung der Grenzen des Wissbaren verstanden und sie als solche rezipiert werden.«²

Dabei geht die »epistemische«³ Neuorientierung der Künste, wie sie von Theoretiker*innen konstatiert wird, mit einer generellen Bedeutungszunahme von Wissensproduktion innerhalb der Gesellschaft einher. Kreativität und Wissen werden in der Wissensgesellschaft zu den Hauptressourcen von Produktionsweisen im »kognitiven Kapitalismus.«⁴

1 Vgl. Badura/Dubach/Haarmann (2016), S. 10.

2 S. Busch (2016), S. 14.

3 Vgl. Busch (2009); vgl. auch Bippus (2012).

4 Der Begriff des »kognitiven Kapitalismus« wurde vom italienischen Post-Operaismus eingeführt und gilt als Akkumulationsregime, das auf dem Wert von Wissen basiert: »eine Produktionsweise, in der der Gegenstand der Akkumulation vorwiegend aus Wissen besteht, die sowohl zur grundlegenden Quelle der Wertschöpfung als auch zu demjenigen Ort wird, wo die Inwertsetzung stattfindet.« Vgl. hierzu auch Lorey, Isabell; Neundlinger, Klaus (Hg.) (2012): Kognitiver Kapitalismus. Wien, Berlin: Turia + Kant. Vgl. auch Moulier-Boutang, Yann (2012): Die Hochzeitsnacht der Kunst und des kreativen Kapitalismus. In: Raunig, Gerald; Wuggenig, Ulf (Hg.): Kritik der Kreativität. Wien: Transversal Texts,

Den Verfechter*innen künstlerischer Forschung geht es somit um eine Neubestimmung dieser, als eigenständiger künstlerischer Erkenntnispraxis, die das Zustandekommen von Wissen und die Ausschlussmechanismen eines hegemonialen Wissensdiskurses kritisch reflektiert:⁵

»Es scheint, als habe sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts eine epistemische Falte gebildet, aus welcher die Kunst als forschende Wissensproduzentin hervorgehen wird. Damit erhielten die etablierten Disziplinen der Naturwissenschaften, Sozialwissenschaften oder Geisteswissenschaften bei ihrem Geschäft der Erklärung, Erforschung und Modulation von Welt eine Konkurrenz oder Ergänzung. Die Ordnungen des Wissens sowie die epistemischen Begriffe würden sich re-arrangieren müssen.«⁶

Künstlerische Forschung kann somit als Impuls verstanden werden, bestehende Wissensordnungen nach deren Voraussetzungen und Vorannahmen zu hinterfragen. Gleichzeitig geht mit der Etablierung von künstlerischer Forschung an Hochschulen die Hoffnung einher, dass diese auch Ansätze zu einer Neudefinition des Wissensbegriffs liefern und zu einer Verlagerung der Definitionsmacht hinsichtlich legitimer Wissensspraxen führen könnte.⁷

Dass der Wissensbegriff im Diskurs um künstlerische Forschung eine zunehmende Bedeutung erfahren hat, wird an einer gestiegenen Anzahl von Publikationen in den ersten beiden Jahrzehnten des 21. Jahrhunderts deutlich, welche diesen in den Vordergrund stellen und ein verstärktes Interesse an alternativen Formen der Wissensproduktion erkennen lassen.⁸ So widmete sich beispielsweise das Graduiertenkolleg *Das Wissen der Künste* (2012 bis 2021) an der *Universität der Künste (UdK)* Berlin der Erforschung der »Bedingungen, Effekte und kritischen Potentiale einer künstlerischen Wissensgenerierung.«⁹ Im Programm des Kollegs wurde davon ausgegangen, dass »die Künste einen genuinen Bereich der Produktion, Speicherung und Vermittlung von Wissen darstel-

S. 57. Vgl. auch: Reckwitz, Andreas; Prinz, Sophia; Schäfer, Hilmar (2015): Vorwort. In: Reckwitz, Andreas; Prinz, Sophia; Schäfer, Hilmar (Hg.): *Ästhetik und Gesellschaft. Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften*. Berlin: Suhrkamp.

5 Vgl. Busch (2016), S. 14.

6 S. Haarmann, Anke (2015a): Transformation der Wissensordnung. In: Badura, Jens; Dubach, Selma; Haarmann, Anke et al. (Hg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. 1. Aufl. Zürich, Berlin: Diaphanes, S. 99–103.

7 Vgl. Badura/Dubach/Haarmann (2015).

8 Vgl. Parzinger/Aue/Stock (2014): *ArteFakte-Kunst ist Wissen, Wissen ist Kunst*. Vgl. auch Busch, Kathrin (2016): *Anderes Wissen*. Schriftenreihe der Merz Akademie. München: Wilhelm Fink, sowie das Projekt »WissensKünste. Die Kunst zu wissen und das Wissen der Kunst« am ZfL Berlin und die dazugehörige Publikation: Flach, Sabine (2016): *Die Wissenskünste der Avantgarden. Kunst, Wahrnehmungswissenschaft und Medien 1915–1930*. Bielefeld: transcript.

9 Das DFG-Graduiertenkolleg lief von 2012 bis zum 31. März 2021 an der UdK Berlin und wurde von der *Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG)* gefördert. Doktorand*innen und Post-Doktorand*innen forschten hier im Rahmen eines koordinierten, interdisziplinären Programms. Website des Graduiertenkollegs s.: <https://www.udk-berlin.de/forschung/temporaere-forschungseinrichtungen/dfg-graduiertenkolleg-das-wissen-der-kuenste/forschungs-und-studienprogramm/> (Stand: 29.07.2024).

len, der in vitalem Austausch mit anderen Wissensbereichen der Gesellschaft steht.«¹⁰ Im künstlerischen Feld zählt der Begriff der Wissensproduktion oder *knowledge production* mittlerweile zu einem der Schlüsselbegriffe, etwa im Kontext der Vermittlung der *Documenta 11* (2002) und der *Documenta 13* (2012) sowie weiterer internationaler Kunstmessen.¹¹ So konstatiert der Kunsttheoretiker Tom Holert, dass der Begriff mittlerweile sogar etablierte ästhetische Kategorien abzulösen scheine:

»In curatorial statements, advertisements for art institutions, art criticism, and writing by artists, knowledge has emerged, often alongside ›research‹ and ›epistemology‹ as a core area of competence for contemporary art, seemingly eclipsing more traditional aesthetic categories that have long organized and filtered art's production and appreciation such as beauty, style, and genre.«¹²

Der Einzug des Wissensbegriffs in die Kunst kann auch historisch nachverfolgt werden. So weist die Kunstwissenschaftlerin Karen van den Berg darauf hin, dass »knowledge work« zunächst für eine Generation kritischer Künstler*innen stand, die ihre Praxis in kritischer Distanz zur Produktion von Objekten für den Kunstmarkt positionierte. In Abgrenzung zu marktkonformer Kunst werde wissensbasierte Kunst zunächst als weniger verwertbar angesehen, weil sie sich nicht auf die Produktion von Werken, sondern auf eine kritische Wissenspraxis beziehe:

»A collaborative non-institutional art practice, in which the key players describe themselves as knowledge workers committed to criticality and in which they position their work in an allegedly non-commercial public space, prefers to set itself as the alternative to what is called ›market art‹.«¹³

Die Kuratorin Sidsel Nelund erklärt den vermehrten Gebrauch des Begriffs im Kunstbetrieb damit, dass die Bezeichnung von Kunst als »Wissensproduzentin«, beispielsweise bei Biennalen gebraucht werde, weil er kritisch anmute: »knowledge-production was often seen as having a critical air, and was used for art projects that thoroughly questioned the state of affairs of current society.«¹⁴

Tom Holert setzt diesem vermeintlich kritischen Impuls jedoch entgegen, dass künstlerische Forschung unter dem Postulat der Wissensproduktion schnell Gefahr laufe, dem verwertungsorientierten Kontext der Wissensökonomie zugeordnet zu werden, von dessen Logik sie seiner Einschätzung nach vorher weit entfernt war.¹⁵ Auch James Elkins macht darauf aufmerksam, dass sowohl die Begriffe *research* als auch *knowledge* als

10 S. Website des Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste«: <https://www.udk-berlin.de/forschung/temporaere-forschungseinrichtungen/dfg-graduiertenkolleg-das-wissen-der-kuenste/forschungs-und-studienprogramm/> (Stand: 29.07.2024).

11 Vgl. Holert (2012), S. 225.

12 S. Holert (2020), S. 8.

13 S. van den Berg (2013), S. 46.

14 S. Nelund, Sidsel (2015): *Acts of Research: Knowledge Production in Contemporary Art between Knowledge Economy and Critical Practice*. Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet. PhD-Thesis.

15 Vgl. Holert (2013), S. 226.

künstliche Importe aus der Terminologie der britischen Administration angesehen werden müssen. Weiter sollten diese im Kontext der Kunst zumindest überdacht werden, weil sie sich auf Wissen als quantifizierbares und messbares Produkt bezögen.¹⁶ Gleichzeitig existieren viele institutionelle Zusammenhänge, die künstlerische Forschung eher mit »oppositional ways of knowing and thinking in counter-archives, alternate networks, and (para-)institutions within and on the fringes of contemporary art«¹⁷ in Zusammenhang bringen. Dies äußert sich auch in einer Anzahl an selbstorganisierten institutionellen Formaten, die künstlerische Forschung einbeziehen.¹⁸

Gegenwärtig scheinen wissenschaftliche Institutionen jedoch weit davon entfernt zu sein, künstlerische Erkenntnisformen als gleichwertig anzuerkennen. Dies basiert oft auf der Argumentation, dass künstlerische Forschung nicht wissenschaftlichen Qualitätsstandards entspreche. Ähnlich wie bei der Institutionalisierung von transdisziplinärer Forschung gilt künstlerische Forschung als Randerscheinung und wird in vielen Fällen als Konkurrenz zu bestehenden institutionalisierten Wissensordnungen und -hierarchien wahrgenommen. Auch wenn der Begriff *Wissen* dem Kulturwissenschaftler und Soziologen Nico Stehr zufolge einer der am häufigsten verwendeten Begriffe sowohl im Alltag als auch im wissenschaftlichen Diskurs darstellt,¹⁹ bedarf dessen Bedeutung dennoch einiger Erklärung. Der Wissenssoziologe Rainer Keller weist darauf hin, dass unter dem Begriff des Wissens unterschiedliche Phänomene verstanden werden, und dieser als Bezeichnung für Glaubensvorstellungen und Körperpraktiken bis hin zur Benennung von Routinen alltäglicher Lebensführung dient.²⁰ Doch ist der Wissensbegriff längst nicht mehr im positivistischen Sinne der Wissensakkumulation, als Ansammlung von Fakten und »wahren Aussagen«, zu verstehen. Im Sinne von feministischen, queeren und postkolonialen Kritiken, muss Wissen stets als historisch eingebettet, sozial konstituiert und von Machtverhältnissen durchzogen, also als »situated knowledge«²¹, verstanden werden.

Um die Kunst als Wissensproduzentin auch historisch-philosophisch einzuordnen, werden im Folgenden einige Positionen skizziert, die Kunst als Form des eigenen Er-

-
- 16 Vgl. Elkins, James (2009): On beyond research and new knowledge. In: ders. »Artists with PhDs«, S. 111–134.
 - 17 S. Holert (2020), S. 19. Holert verweist in diesem Zusammenhang auf Institutionen wie das *Haus der Kulturen der Welt* oder das *SAVVY Contemporary* in Berlin.
 - 18 Bspw. das *Studio for Artistic Research* in Düsseldorf, ein kooperatives Kunstprojekt von Stephan Macháč, das die künstlerische Praxis des Artistic Research präsentiert und verhandelt. Oder das *Institut für künstlerische Forschung Berlin (IfK)*.
 - 19 Stehr, Nico; Grundmann, Reiner (2005): *Knowledge. Critical Concepts. General Introduction*. Cambridge, Mass: Routledge. S. 1–21.
 - 20 Vgl. Keller, Reiner (2011): *Diskursforschung: Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen. Qualitative Sozialforschung*, Band 14. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 21.
 - 21 S. Haraway, Donna (1988): *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3 (Autumn, 1988), S. 575–599. »Situated Knowledge« (deutsch: »situiertes Wissen«) ist ein zentraler Begriff in Haraways Konzept der feministischen Objektivität. Haraway geht in ihrem viel zitierten Essay von einer grundsätzlichen Bedingtheit allen wissenschaftlichen Wissens aus. Deshalb werden im Konzept des »Situated Knowledge« die soziale Verortung und die kontextbedingten Umstände der forschenden Personen mit in den Forschungsprozess einbezogen.

kenntniszugangs in der Philosophie thematisieren, bevor Kunst als »anderes Wissen« im wissensökonomischen Kontext verortet wird.

3.1. Kunst als Form der Erkenntnis

Die Frage nach einem spezifischen Wissen und einer spezifischen Erkenntnisfähigkeit der Kunst führt auf ästhetische Abhandlungen über die sinnliche Erkenntnis der Kunst sowie die ästhetische Erfahrung in der Kunst zurück. Mit Beginn der philosophischen Ästhetik wurde den Künsten eine sinnliche Erkenntnis zugeordnet.²² Dabei wird der Begriff »Erkenntnis« häufig synonym zum Begriff »Wissen« verwendet, ist aber philosophiegeschichtlich anders einzuordnen.²³ Während die Erkenntnis den Prozess zwischen Erkanntem (Objekt) und Erkennendem (Subjekt) erfasst und auf durch Wahrnehmung gewonnenem Wissen basiert, wird diese erst zu Wissen, wenn sie unabhängig vom erkennenden Subjekt Gültigkeit beansprucht. Das heißt, Wissen wird gemeinhin als »wahre und begründete Überzeugung«²⁴ definiert und ist somit enger an einen Wahrheitsanspruch und intersubjektive Überprüfbarkeit gebunden. Auch die Erkenntnis kann als Resultat des Erkenntnisprozesses als Wissen verstanden werden²⁵, doch bezieht sich der Erkenntnisbegriff eher auf Aussagen, die innerhalb einer symbolischen Sprache entstehen und durch diese repräsentiert werden, während der Wissensbegriff offener ist, und beispielsweise auch Körperwissen umfasst.²⁶

In seiner 1750 erschienenen Abhandlung *Aesthetica* thematisiert der Philosoph Alexander Gottlieb Baumgarten die Erkenntnisfähigkeit der Kunst, indem er erstmals eine »Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis«²⁷ entwickelte. Diese sollte einer Abwertung der sinnlichen Erkenntnis, wie sie in vielen philosophischen Abhandlungen zu der Zeit üblich war, entgegenwirken. Baumgarten konzeptualisierte die sinnliche Erkenntnisfähigkeit der Kunst als zur logischen Erkenntnis komplementäre Erkenntnisweise, die dieser nicht nachstehe, sondern Phänomene gerade in ihrer Reichhaltigkeit erfassen könne.²⁸ Schönheit wird nach Baumgarten als »die Vollkommenheit sinnlicher Erkenntnis« aufgefasst und »steht nicht im Gegensatz zu Wissen und Können, sondern ist eng mit beiden verwoben, sie ermöglichend.«²⁹ Somit wurde in Baumgartens Ästhetik zum

22 Vgl. Welsch, Wolfgang (1995): *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Reclam.

23 Die Unterscheidung von Wissen und Erkenntnis kann auch als ein Effekt der deutschen Sprache angesehen werden. Vgl. auch Knorr-Cetina, Karin (1984): *The fabrication of facts. Toward a microsociology of scientific knowledge*. In: Stehr, Nico; Meja, Volker (Hg.): *Society and Knowledge. Contemporary perspectives on the Sociology of Knowledge*, New Brunswick, NJ: Transaction Books, S. 223–244.

24 Vgl. Schurz, Gerhard (2021): *Erkenntnistheorie. Eine Einführung*. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 23.

25 Vgl. Eintrag »Erkenntnis«, in: Jürgen Mittelstrass (Hg.) (2004): *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Bd. 1, Stuttgart: J. B. Metzler, S. 575.

26 Vgl. Zembylas, Tasos (2012): *Auf den Spuren von Tacit Knowing im künstlerischen Schaffensprozess. Sociologia Internationalis (Themenheft: Kunstsoziologie) Vol. 12, Nr. 1–2, 2012, 87–113.*

27 S. Baumgarten (2007 [1750]): *Ästhetik*. Hamburg.

28 Vgl. Mirbach, Dagmar (2007): *Einleitung*, in: Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Ästhetik* (lat.-deutsch). Hamburg (2007).

29 S. Baumgarten (2007 [1750]), S. 21.

ersten Mal die sinnliche Erkenntnis als komplementäre Erkenntnisweise zur logischen Erkenntnisweise hervorgehoben.

Diese Aufwertung des Ästhetischen im Rahmen der Philosophie wird jedoch durch den Künstler und Wissenschaftler Florian Dombois relativiert, der konstatiert, dass »jede Aufwertung des Ästhetischen im Rahmen von Philosophie, sei es durch Alexander Baumgarten, durch Immanuel Kant, Georg Wilhelm Friedrich Hegel oder Martin Heidegger, gleichzeitig durch eine, wenn auch schwächer werdende Abwertung begleitet war.«³⁰ Für Baumgarten sei das Ästhetische nur eine Vorstufe zur relationalen Erkenntnis gewesen, für Kant eine Einstimmung der Erkenntniskräfte, während für Hegel die Künste die unterste Stufe eines Wissens des Absoluten besetzten und Heidegger die Erkenntnis hauptsächlich an die Sprache gebunden habe, die zwischen Denken und Dichten unterschiedliche Erkenntniswege eröffne.³¹ Insofern bleibe die künstlerische Erkenntnis auch bei Hegel unter der Dominanz der Philosophie und der wissenschaftlichen Erkenntnis.³² Die Dualität von Geist und Materie werde somit nicht überwunden, sondern die Philosophie und die Wissenschaft als Domänen der wissenschaftlichen Erkenntnis der Kunst und der künstlerischen Erkenntnis übergeordnet.

Diese Dualität spiegelt sich auch durch die Hierarchisierung zwischen diskursiven und nicht-diskursiven Erkenntnisweisen in der Philosophie des 18. Jahrhunderts wider.³³ In der philosophischen Tradition werden zwei unterschiedliche Formen der Erkenntnis unterschieden: die intuitive, unmittelbare Erkenntnis und die diskursive, begründungsbasierte Erkenntnis.³⁴ Die intuitive Erkenntnis sei eine »subjektive« Erkenntnis, die zuerst transsubjektiv verifiziert werden müsse, bevor sie den Anspruch auf Wahrheit erheben könne, d. h., sie braucht eine rationale und logische Begründung. Deshalb wurde die intuitive Erkenntnis zumeist als Vorstufe zur »wahren Erkenntnis« empfunden, die sich auch verifizieren lasse.

Künstlerische Forschung bezieht Formen der intuitiven und unmittelbaren Erkenntnis mit ein, die einer rational hergeleiteten und logischen Erkenntnis häufig gegenübergestellt und als »andere Art der Forschung« positioniert werden.³⁵

»Die künstlerische Forschung ist eine andere Art der Forschung, und zwar deswegen, weil sie sich nicht der exakten Begründung oder des Diskurses bedient, sondern mit den Sinnen im Wahrnehmbaren arbeitet und die Materialien, die immer singular sind, aufeinander reagieren und sich zeigen lässt. Ihre Logik ist deshalb nicht das Sagen, sondern das Zeigen.«³⁶

30 S. Dombois et al. (2014), S. 9.

31 Vgl. Dombois et al. (2014), S. 9.

32 S. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2001[1835-1838]): Vorlesungen über die Ästhetik I, Werke 13. Frankfurt a. M. 7. Auflage. S. 26.

33 Vgl. Bippus (2011), S. 284–291.

34 Vgl. Badura, Jens (2015): Erkenntnis (sinnliche). In: Badura, Jens, Dubach, Selma; Haarmann, Anke; Bippus, Elke; Mersch, Dieter; Rey, Anton; Schenker, Christoph; Toro-Perez, German (Hg.) (2015): Künstlerische Forschung. Ein Handbuch. Zürich, Berlin: Diaphanes. S. 43–48.

35 Vgl. Jung, Eva-Maria (2016): Die Kunst des Wissens und das Wissen der Kunst: Zum epistemischen Status der künstlerischen Forschung. In: Siegmund, Judith (Hg.): Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht? S. 23–43. Hier: S. 24.

36 S. Mersch, (2007), S. 97.

Im Unterschied zu diskursiven Formen des Erkenntnisgewinns gehen Erkenntnisse in künstlerischen Prozessen zumeist auf sinnliche Erfahrungen zurück. Intuitive oder subjektive Erkenntnisse können nach dem vorwiegenden Wissenschaftsverständnis aber keinen Anspruch auf Evidenz erheben. Wissen wird in der Regel als begrifflich expliziertes Wissen verstanden, weil Wissen nur in dieser Form rational begründbar bzw. kritisierbar sei.³⁷ Solange aber explizites, formal-abstraktes und durch Sprache ausgedrücktes Wissen als einzige Form menschlicher Erkenntnis gilt, gibt es laut Jens Badura keinen Raum für eine epistemische Einordnung der künstlerischen Forschung.³⁸ Badura plädiert für einen erweiterten Erkenntnisbegriff im Zusammenhang der künstlerischen Forschung:

»Es geht darum, das Verhältnis von intuitiver und diskursiver Erkenntnis als ein Verhältnis wechselseitiger Spannung, Irritation und Ergänzung zu kultivieren, und zwar unabhängig von der Unterscheidung zwischen Wissenschaften und Künsten sowie offensiv mit Blick auf eine Revision der Wissensordnung.«³⁹

Dass künstlerische Forschung als forschende Praxis bisher umstritten ist, lässt sich auch darauf zurückführen, dass Erkenntnis in der wissenschaftlichen Forschungstradition noch immer stark an rational-begriffliche Argumentation gebunden ist und eine entsprechende Wissenshierarchie zwischen Theorie und Praxis vorherrscht.⁴⁰ Das »Denken in anderen Medien«, etwa durch Bilder, musikalische Kompositionen, Installationen oder Dichtungen wurde lange Zeit ausgeschlossen oder in den vorsprachlichen »primitiven« Bereich des Denkens »abgeschoben«⁴¹. Künstlerische Erkenntnisformen waren somit geraume Zeit der wissenschaftlichen Erkenntnis, die mit objektiven und nachvollziehbaren Methoden begründet, untergeordnet.⁴² Dieser Umstand findet sich auch in der institutionellen Trennung von Künsten und Wissenschaften an Fachhochschulen und Universitäten wieder, die aber in einigen Ländern bereits revidiert wurde.⁴³

Für Dieter Mersch sind sowohl Kunst als auch Wissenschaft Praktiken der Erkenntnis, die Kunst jedoch eine »Erkenntnispraxis sui generis«, die ihre Eigenständigkeit gegenüber den Wissenschaften behaupten sollte. Die Nähe von künstlerischer und wissenschaftlicher Erkenntnis heben auch Kathrin Busch (2007) und Florian Dombois (2014) hervor, wenn sie künstlerische Forschung als eine andere Art der Philosophie einordnen, »als ein dem philosophischen Denken ebenso nahes wie ebenbürtiges Denken, das mit

37 Vgl. Schurz (2021), S. 21.

38 Vgl. Badura, Jens (2015): Erkenntnis, sinnliche. In: Badura, Jens; Dubach, Selma; Haarmann, Anke; Bippus, Elke; Mersch, Dieter; Rey, Anton; Schenker, Christoph; Toro-Perez, German (Hg.): Künstlerische Forschung. Ein Handbuch. 1. Aufl. Zürich, Berlin: Diaphanes. S. 43–48.

39 S. Badura (2015), S. 47.

40 Vgl. Badura (2015), S. 43–48.

41 Vgl. Mersch (2017), S. 8.

42 Vgl. Siegmund (2015), S. 12.

43 So erhielten die Kunsthochschulen in Österreich 2002 durch das Universitätsgesetz den Universitätsstatus. Mehr dazu in Kapitel 5.1.2.

anderen Mitteln operiert.«⁴⁴ Florian Dombois und Mira Fliescher (2014) definieren »ästhetisches Denken« als Gegensatz zum »diskursiven« oder »propositionalen« Denken.

Das Verhältnis von diskursiver/theoretischer und intuitiver/praktischer Erkenntnis wird besonders deutlich in der Diskussion darum, ob auch Kunsthochschulen PhDs verleihen dürfen, nach welchen Qualitätskriterien dies erfolgt und welchen Stellenwert Theorie und Praxis dabei einnehmen. Strittig ist dabei immer wieder, welche Rolle die Textproduktion bei der Konzeptionierung und Bewertung von künstlerischen Forschungsprojekten spielen soll, d. h., inwiefern das jeweilige künstlerische Forschungsprojekt für sich spricht und ein bereits inkorporiertes künstlerisches Wissen darstellt, oder inwiefern dieses Wissen explizit, in textueller Form dargelegt werden muss.⁴⁵ Folglich wird mit der künstlerischen Forschung auch die Meta-Position der wissenschaftlichen Sprache infrage gestellt.⁴⁶

Eva Marie Jung weist darauf hin, dass das Begriffsrepertoire, welches die Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie zur Verfügung stellt, reformiert werden müsse, um künstlerischer Forschung gerecht zu werden. Einen wesentlichen Beitrag zu einer solchen Reformierung würde die Annahme eines Wissensbegriffs leisten, der sich nicht auf explizites Wissen beschränke, sondern auch implizites Wissen als Form der Erkenntnis gelten lasse.⁴⁷ Dies dürfe allerdings nicht dazu führen, dass künstlerische Forschung als ganz »andere« Erkenntnisweise mystifiziert werde:

»Der Anspruch, dass Kunst als Forschung anerkannt werden soll, [muss] auch mit der Bereitschaft einher gehen, sich bezüglich der Aushandlungen von Konfigurationen der Wissensordnung nicht hinter der Affirmation einer »ganz anderen« Erkenntnis zu verstecken.«⁴⁸

Diese Arbeit geht davon aus, dass eine Fundierung des Wissensbegriffs im Sinne praxistheoretischer Zugänge auch für künstlerische Forschung sinnvoll wäre. Da künstlerische Forschung als eine Form der kulturellen Praxis begriffen werden kann, welche die Dichotomie zwischen Theorie und Praxis durch Praktiken des verkörperten Wissens aufzulösen sucht, bedarf sie auch einer Theorie, welche diese Polarisierung überwindet.

44 S. Dombois et al. (2014), S. 9.

45 Hierzu werden verschiedene Lösungsansätze gewählt. Die meisten Doktoratsstudien im Kunstbereich schließen noch mit einem Dr. phil. ab, der sich an dem Beispiel der klassischen philosophischen Dissertation im akademischen Bereich orientiert, doch gibt es immer mehr Kunsthochschulen, die auch einen künstlerisch-wissenschaftlichen PhD ermöglichen, oder in seltenen Fällen einen rein künstlerischen PhD. Beispiele hierzu siehe Kap. 6.3.

46 Vgl. Dombois, Florian (2006): Kunst als Forschung. Ein Versuch, sich selbst eine Anleitung zu entwerfen. Online verfügbar unter <https://whtsnxt.net/044> (Stand: 29.07.2024).

47 Vgl. Jung (2007), S. 23–43.

48 S. Badura, Jens (2015): Erkenntnis (sinnliche). In: ders. (Hg.) (2015): Künstlerische Forschung. Ein Handbuch. Zürich, Berlin: Diaphanes, S. 43–48. Hier: S. 48.

3.2. Practical/performative turn und die Aufwertung des impliziten Wissens

Das im Körper gespeicherte, implizite Wissen⁴⁹ sowie Theorien der Performativität haben in den letzten Jahren eine breite wissenschaftliche Aufmerksamkeit erfahren, insbesondere in der Wissenssoziologie, der Wissensanthropologie und den Kultur- und Sozialwissenschaften. Unter Schlagwörtern wie »material turn«⁵⁰, »performative turn«⁵¹ oder »practice turn«⁵² wird verhandelt, wie Kultur nicht nur auf Basis von Texten, sondern auf Basis von Handlungen, Ereignissen, Aufführungen und Verkörperungen beobachtet und analysiert werden kann.⁵³ Die Praxiswende in den Kultur- und Sozialwissenschaften hat dazu geführt, dass anstatt »Kultur als Mentalität, Text oder Bedeutungsgewebe kognitivistisch zu verengen, oder sie als fragloses Werte- und Normensystem strukturalistisch zu vereinnahmen«⁵⁴, sie zunehmend als praktischer Vollzug zum Gegenstand der Kulturanalyse wird. Innerhalb einer Ästhetik des Performativen spielen insbesondere der Prozess-, Handlungs- oder Ereignischarakter von Phänomenen sowie ihre räumliche und zeitliche Präsenz, ihre Materialität, Körperlichkeit und Medialität eine Rolle.⁵⁵ Unterschiedliche praxisorientierte Ansätze führten zu einer analytischen sowie empirischen Neuausrichtung der Kultursoziologie, und bildeten sich laut den Soziolog*innen Hörning und Reuter schnell zu einem eigenständigen Paradigma aus.

Doch trotz der Aufwertung des impliziten und handlungsbasierten Wissens im Zuge des *practical* und *performative turn* in den Sozial- und Kulturwissenschaften spielte dieses, wie bereits aufgezeigt, in der philosophischen Erkenntnistheorie lange Zeit eine untergeordnete Rolle. Erst Praxistheorien wendeten sich der Prozesshaftigkeit und Handlungsbasiertheit von kulturellen Bedeutungssystemen wieder dezidierter zu:

»Die Praxistheorie begreift die kollektiven Wissensordnungen der Kultur nicht als ein geistiges »knowing that« oder als rein kognitive Schemata der Beobachtung, auch nicht allein als die Codes innerhalb von Diskursen und Kommunikationen, sondern

-
- 49 Implizites Wissen bezieht sich auf gelebte Erfahrungen, die in unserem Körper eingelagert sind, und das sich in Materialien und Handlungsrouinen äußert. Mit implizitem Wissen, »embodied« oder »tacit« knowledge wird also jenen Formen des »Wissens« Rechnung getragen, welche weder begrifflich noch argumentativ verfasst sind, die jedoch einen großen Teil unseres Alltagsverstandes, unserer Empathiefähigkeit und unseres Weltzugangs ausmachen. Vgl. Polanyi, Michael (1985): *The tacit dimension*. Chicago: University of Chicago Press.
- 50 Vgl. Latour, Bruno (2007): *Can we Get our Materialism Back, Please?*, *Isis*, 98(1), 138–142.
- 51 Vgl. Fischer-Lichte, Erika (2013): Von »Kultur als Text« zu Kultur als Performance« Theatralität und Performativität als kulturwissenschaftliche Begriffe. In: dies.: *Performativität. Eine Einführung*. S. 1–8. Vgl. auch Austin, John (1974): *How to do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.
- 52 Vgl. Schatzki, Theodore R. (Hg.) (2001): *The practice turn in contemporary theory*. New York: Routledge. Bachmann-Medick, Doris (2018): *Cultural turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- 53 Vgl. Wulf, Christoph; Renger, Almut-Barbara (Hg.) (2016): *Körperwissen: Transfer und Innovation*. Berlin: De Gruyter, S. 13.
- 54 S. Hörning, Karl H.; Reuter, Julia (Hg.) (2004): *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*. Bielefeld: transcript, S. 9–10.
- 55 Vgl. Bohle/König (2015), S. 23.

als ein praktisches Wissen, ein Können, ein know-how, ein Konglomerat von Alltagstechniken, ein praktisches Verstehen im Sinne eines ›Sich auf etwas verstehen‹.⁵⁶

Praxistheorien grenzen sich von anderen Sozialtheorien ab, welche Kultur allein auf der Ebene von Diskursen oder Zeichenprozessen ansiedeln. Gegenüber diesen »mentalistischen« und »textualistischen« Ansätzen gehen praxistheoretische Zugänge davon aus, dass bestimmte Wissensformen direkt im Körper verankert sind.⁵⁷ Dabei wird Wissen auch jenes interpretative Verstehen zugerechnet, das einer routinemäßigen Zuschreibung von Bedeutungen an Gegenstände und Personen gleichkommt, sowie ein methodisches Wissen in Bezug auf Handlungen, letztendlich das, was Bourdieu unter einem »praktischen Sinn«⁵⁸ versteht. Folglich geht Wissen als »theoretisches Denken« der Praxis zeitlich nicht voraus, sondern ist als Bestandteil der Praktik zu begreifen.⁵⁹ Die Praxistheorie betont somit die Implizitheit von Wissen, die häufig gar nicht mit einer Explizierungsfähigkeit oder -bedürftigkeit dieses Wissens einhergeht.⁶⁰

Dabei wird immer wieder auf die praktische und kulturelle Situiertheit von Wissen verwiesen und auf den Umstand, dass sich Wissen nicht nur in Praktiken und Institutionen, sondern auch in alltäglichen Handlungen manifestiert.⁶¹ Das praktische Wissen, welches kein explizierbares Aussagewissen (*knowing that*) darstellt, sondern einem praktischen Sinn ähnelt, wird in sozialen Praktiken mobilisiert, die sich in routinierten Bewegungen und Aktivitäten des Körpers in Zusammenhang mit Artefakten äußern. Einem praxistheoretischen Verständnis zufolge führt Wissen somit unmittelbar in den Kontext des sozialen Handelns.⁶²

Dies hat unmittelbare Folgen für den Wissensbegriff in Bezug auf künstlerische Forschung: Wenn nicht nur das Wissen ist, was sich textuell und explizit äußern lässt, wird anderen handlungsbasierten oder körperzentrierten, auch künstlerischen Formen von Wissen eine gleichrangige Bedeutung zugestanden. Zudem machen Praxistheorien

56 S. Reckwitz, Andreas (2003): Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken: Eine sozialtheoretische Perspektive. Zeitschrift für Soziologie 32, Nr. 4, S. 282–301. Hier S. 289. Die verbreitete, auf Gilbert Ryle zurückgehende Unterscheidung trennt sogenanntes Wissen-wie (»*knowing how*« oder auch »praktisches Wissen«) von Wissen-dass (»*knowing that*« oder auch »propositionales Wissen«). »*Knowing that*« beschreibt demnach ein Wissen, das sich in Fakten, Regeln und Aussagen äußert. »*Knowing how*« ist Handlungswissen und basiert auf Erfahrungen. Vgl. auch Ryle, Gilbert (1949): *The Concept of Mind*. Chicago. dt. Der Begriff des Geistes. Stuttgart 1969.

57 S. Prinz/Wuggenig (2009).

58 Vgl. Janning, Frank (1991): Pierre Bourdieus Theorie der Praxis: Analyse und Kritik der konzeptionellen Grundlegung einer praxeologischen Soziologie. Studien zur Sozialwissenschaft 105. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 20.

59 Vgl. Polanyi (1966), zit. n. Reckwitz (2013), S. 292.

60 Vgl. Reckwitz (2003), S. 290.

61 Durch die Betonung des Praxisbegriffs, der Verkörperung und der Ausführung, so Hörning und Reuter, rücke der (kultur-)soziologische Praxisbegriff stellenweise sehr nah an den Performanzbegriff heran. Doch anders als bei der in den Kultur- und Sprachwissenschaften geführten Performanzdiskussion gehe es bei dem kultursoziologischen Praxisbegriff gerade nicht um die *singuläre* Aufführung und Präsentation, sondern um ein häufiges und regelmäßiges Interagieren innerhalb von sozialen Praktiken. Vgl. Kertscher/Mersch (2003); Wirth (2003).

62 Vgl. Stehr/Adolf (2018), S. 18. Vgl. Hörning/Reuter (2004), S. 12.

deutlich, dass explizites und implizites Wissen nicht immer strikt voneinander getrennt werden kann. So macht auch der ungarisch-britische Philosophen Michael Polanyi, von dem der Begriff des impliziten Wissens stammt, darauf aufmerksam, dass dieses nicht als Gegensatz zum expliziten Wissen verstanden werden sollte. Vielmehr veranschaulichte er, dass jedem expliziten Wissen eine Form des impliziten Wissens vorausgeht und implizites Wissen somit die Grundlage jeder Form von Wissen darstellt:

»Now we see tacit knowledge opposed to explicit knowledge, but these two are not sharply divided. While tacit knowledge can be possessed by itself, explicit knowledge must rely on being tacitly understood and applied. Hence all knowledge is either tacit or rooted in tacit knowledge. A wholly explicit knowledge is unthinkable.«⁶³

Polanyi macht somit deutlich, dass jeder Form von explizitem Wissen ein bestimmtes praktisches Wissen, Erfahrungswissen oder implizites Wissen zugrunde liegt. Dass Wissen immer an die Praxis gebunden ist, wird auch in der Kunst- und Musiksoziologie thematisiert, welche die Einbettung von Wissen und Praktiken in materielle Kontexte und Wissensregime betont:

»Wissen ist in allen seinen Manifestationsformen mit sozialen Praktiken und Bewertungen, mit materiellen und immateriellen Werkzeugen und Technologien, mit Wahrheits- und Kompetenzregimen verbunden. Zudem ist Wissen an sich dynamisch verändernde Praxisdomänen, institutionelle Settings und übergreifende moralische Diskurse gekoppelt.«⁶⁴

Handeln kann im Rahmen von Praxistheorien somit zuallererst als wissensbasierte Tätigkeit begriffen werden, als Aktivität, in der ein praktisches Wissen, ein Können im Sinne eines Know-how und eines praktischen Verstehens zum Einsatz kommt.⁶⁵ Praxistheoretische Ansätze aus der Wissenschaftstheorie und -soziologie haben die Überschneidungen zwischen kreativer, wissenschaftlicher und künstlerischer Praxis anhand der Analyse konkreter wissenschaftlicher Praktiken verdeutlicht.⁶⁶ Vertreter*innen der *Actor Network Theory* sowie der *Science and Technology Studies* verweisen neben der Dimension des Körpers auch auf die widerständige Materialität von Artefakten, die als relativ selbstständige Aktanten Praktiken des »Doing Culture« und »Doing Science« prägen.⁶⁷

63 S. Polanyi (1985), S. 144.

64 S. Zembylas, Tasos (2020): Plurale Wissensformen in diversen Kunstwelten. In: Hermkes, Rico; Neuweg, Georg Hans; Bonowski Tim (Hg.): Implizites Wissen. Berufs- und wirtschaftspädagogische Annäherungen. Bielefeld: wbv (Wirtschaft – Beruf – Ethik, 38), S. 65–85. Hier S. 65.

65 Vgl. Böhle, Fritz (2010): Handbuch Arbeitssoziologie, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

66 Die Laboratory Studies von Karin Knorr-Cetina, Bruno Latour und Steve Woolgar haben die Materialität von Forschungspraktiken in den Wissenschaften gezielt hervorgehoben. Vgl. Latour, Bruno; Woolgar, Steve (1986): *Laboratory Life: The Construction of scientific facts*. Princeton: Princeton University Press. Vgl. Knorr-Cetina (1991): *Die Fabrikation von Erkenntnis. Zur Anthropologie der Wissenschaft*. Berlin: Suhrkamp.

67 Vgl. Hillebrandt, Frank (2014): *Soziologische Praxistheorien. Eine Einführung*. Springer VS.

Praktisches Wissen, so die These der Praxistheorie, bestehe aus *unterschiedlichen* Wissenskomplexen und entspringe keinem gefestigten Fakten- oder Lösungswissen, sondern einem *doing knowledge*, das als »Wissen-wie« oder »implizites Wissen« kreativ und explorativ in der Praxis zum Einsatz komme.⁶⁸ Auf diese Weise eröffnet künstlerische Forschung einen Bezugspunkt, um ästhetische Praktiken insbesondere in ihrer Handlungsbezogenheit und Prozesshaftigkeit zu thematisieren. Postulate einer »Praxeologie« oder einer »Praxisästhetik« der Künste machen deutlich, dass künstlerische Praktiken zunehmend in ihrer Prozesshaftigkeit analysiert werden, die das Vokabular der Kunsttheorie in Richtung einer praxistheoretischen Orientierung erweitert.⁶⁹

Vor dem Hintergrund des practical und performative turn in den Geistes- und Sozialwissenschaften, im Zuge dessen der Wechsel von einer textuell zentrierten Forschung hin zu einer stärker an performativen und materiellen Ausdrucksformen orientierten Forschung stattfindet,⁷⁰ zeigt künstlerische Forschung somit als performative Wissenspraxis neue Möglichkeiten der Wissensvermittlung und -präsentation auf. Dabei werden Formen des lokalen, habituellen und situativen, des körperlichen, des performativen und des bildlichen Wissens verstärkt in Forschungspraktiken eingebracht.⁷¹

Im Rahmen eines praxistheoretischen Verständnisses von Wissen und Bildung beschäftigt sich künstlerische Forschung zudem nicht nur mit den Effekten oder Endprodukten von Handlungen, sondern schließt Motive und Beweggründe sowie Formen des impliziten und verkörperten Wissens im Sinne eines »Know-how« mit ein. Künstlerische Forschung im Rahmen performativer und praxisbezogener Ansätze könnte somit die wissenschaftliche Forschung und Lehre in Richtung einer alternativen Wissenskultur befördern. Dabei wird die Besonderheit künstlerischer Forschung darin ausgemacht, dass Wissen als Handlung und Prozess in seiner Performanz erfahrbar wird und folglich die Artikulation neuer Formen von Wissen ermöglicht, die sich subversiv und inhärent in Handlungen, Prozessen und Objekten äußert, ohne einer Versprachlichung oder Übersetzung in propositionales Wissen zu bedürfen. Künstlerische Forschung stellt somit einen Bezugspunkt dar, um ästhetische und wissenschaftliche Praktiken insbesondere in ihrer Handlungsbezogenheit und Prozesshaftigkeit zu thematisieren. So verdeutlicht die Kunsttheoretikerin Anke Haarmann:

»Die gegenwärtige Rede von der künstlerischen Forschung markiert nicht nur einen Wechsel von der Werkästhetik zur Produktionsästhetik, sondern auch einen Paradigmenwechsel von der *poiesis* zur *praxis*, vom Werk zur Handlung – Handlungen, die auf Seiten der Produzenten wie Konsumenten prozessualen Charakter haben – Produzen-

68 Vgl. Hörning/Reuter (2004), S. 11.

69 Vgl. dazu Haarmann, Anke (2021): Praxeologie der Kunst. Kunst als Praxis. In: Siegmund, Judith (Hg.): Handbuch Kunstphilosophie. Bielefeld: transcript. Oder: Haarmann, Anke (2015b): Praxisästhetik. In: Feige, Daniel Martin; Siegmund, Judith (Hg.): Kunst und Handlung. Ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven. Bielefeld: transcript.

70 Vgl. Jung (2016), S. 23.

71 Vgl. Polanyi (1967), De Certeau (1988), Deleuze/Guattari (1992); Bourdieu (1996); Burri (2008) und (2012).

ten und Konsumenten sind tatsächlich künstlerische Forscher und betrachtende Forscher geworden.«⁷²

Doch auch wenn Formen des impliziten Wissens sowie des praxisbezogenen Wissens im Zuge des *practical* und *material turn* in den Kultur- und Sozialwissenschaften eine zunehmende Bedeutung erfahren haben, werden diese im Bereich der *hard science* weiterhin nur selten als legitime Wissensformen anerkannt. Verdeutlichen tun dies bspw. Hürden bei der Anerkennung von practice-based PhDs in wissenschaftsinternen Förderstatuten oder Richtlinien. Beim Abgleich von Institutionalisierung und Praxis wird ersichtlich, dass praxistheoretische Zugänge für die Analyse künstlerisch-wissenschaftlicher Forschungsprojekte eine wertvolle Perspektive darstellen, um die Materialität sowie die Körperlichkeit und Performanz künstlerischer Forschungspraktiken mehr zu berücksichtigen. Zugleich tragen praxistheoretische Perspektiven dazu bei, künstlerische Forschung nicht nur in ihrer Besonderheit abzugrenzen, sondern gerade als Praxis, die wie andere Praktiken durch Artefakte, Techniken und Körper geprägt ist, auf eine Ebene mit anderen wissensbasierten Praktiken zu stellen. Das Potenzial der künstlerischen Forschung liegt somit gerade darin, den prozesshaften und praxisorientierten Zugang zu Wissen stärker in den Fokus zu rücken, auch in der nicht-künstlerischen Ausbildung.

3.3. Ökonomisierung des Wissens im kognitiven Kapitalismus

Gegenwärtige Ökonomien der Wissensverwertung innerhalb der Wissens- und Informationsgesellschaft haben Wissen und Information sowie Techniken der Bedeutungsproduktion zu zentralen Ressourcen einer technologisierten Gesellschaft gemacht. Daniel Bell charakterisiert die postindustrielle Gesellschaft als »Wissensgesellschaft« oder »knowledge society« und betont damit die Rolle des wissenschaftlichen Wissens und seiner Diffusion in andere Felder.⁷³ Die »Wissensökonomie«⁷⁴ löse die fordistische Ökonomie der Industriegesellschaft ab, indem immaterielle Arbeit, sei es die Arbeit in der Kreativindustrie aber auch in wissensintensiven Branchen sowie in der Forschung und Entwicklung, zunehmend an Bedeutung gewinne. Kreativität und Wissen seien dabei zu Brennpunkten gegenwärtiger Produktionsweisen im »kognitiven Kapitalismus«⁷⁵ geworden und kreative künstlerische Strategien würden als »alternative« Formen der Wis-

72 S. Haarmann (2011), S. 7.

73 Vgl. Bell, Daniel (1973): *The coming of post-industrial society. A venture in social forecasting*. New York: Basic Books.

74 Vgl. Böhme/Stehr (1986); Stehr (1994). Die Entstehung der »Wissensökonomie« wird dabei auf den Wandel der industriellen Produktion zurückgeführt, bei der herkömmliche Produktionsfaktoren wie Kapital, Arbeit und Boden nicht mehr die Hauptmotoren der wirtschaftlichen Entwicklung darstellen.

75 Vgl. Lorey/Neundlinger (2012). Die Theorie des kognitiven Kapitalismus leitet sich aus dem italienischen Postoperaismus ab und bezieht sich auf das dritte Stadium des Kapitalismus als ein bestimmtes Akkumulationsregime, das auf dem Wert von Wissen basiert: »eine Produktionsweise, in der der Gegenstand der Akkumulation vorwiegend aus Wissen besteht, die sowohl zur grundlegenden Quelle der Wertschöpfung als auch zu demjenigen Ort wird, wo die Inwertsetzung stattfindet.« Vgl. Moulier-Boutang 2012, S. 57.

sensproduktion zunehmend an Bedeutung gewinnen.⁷⁶ Künstler*innen würden dabei zum role model für kreative Arbeiternehmer*innen: kreativ, flexibel einsetzbar und projektorientiert.⁷⁷

Wissen wird insofern zur zentralen Ressource des kognitiven Kapitalismus, der darauf abzielt, »aus allen Arten des Wissens, sei es künstlerisch, philosophisch, kulturell, sprachlich oder wissenschaftlich, eine Ware zu machen.«⁷⁸ Der französische Philosoph Jean-Francois Lyotard prägte zudem den Begriff des »postmodernen Wissens«, dessen Wert zunehmend an seiner Kommerzialisierung und Vermarktbarkeit gemessen werde.⁷⁹

Der Wissensbegriff ist somit eng verknüpft mit einer Veränderung der Arbeitsverhältnisse sowie der wachsenden Bedeutung immaterieller Arbeit in der post-industriellen Gesellschaft, sei es in der Kreativindustrie oder in wissensintensiven Branchen, sowie in Forschung und Entwicklung.⁸⁰ Zudem habe die wachsende »Kreativwirtschaft« einen steigenden Arbeitsmarkt für Hochschulabsolvent*innen mit einer Ausbildung im Kunst- und Designbereich zur Folge, ein Arbeitsfeld, das sich häufig durch prekäre Beschäftigung auszeichne.⁸¹ Kunst und künstlerische Forschung werden dabei auch als Mittel zur Produktion von Differenz und Innovation in einem globalen und konkurrenzbestimmten Kapitalismus gesehen: »Creativity in general and the arts in particular are increasingly recognized as drivers of cultural, economic, political, social and scientific

76 So stellt Andreas Reckwitz eine gesamtgesellschaftliche Ästhetisierung fest. Die »Entgrenzung von ästhetischen Praktiken« sowie die »Entdifferenzierung des Ästhetischen jenseits des Subsystems Kunst« hätten dazu geführt, dass künstlerische Formen der Wissensproduktion sowie ästhetische Praktiken in diversen gesellschaftlichen Bereichen eine Rolle spielten. Nicht nur wird die Verbreitung eines »kreativen Ethos« in der Gesellschaft sowie die rasante Ausbreitung der Berufsgruppe der »kreativen Klasse« konstatiert, sondern Kreativität ist zur allgegenwärtigen, ökonomischen Anforderung der Arbeits- und Berufswelt geworden, zum kreativen Imperativ »Man will kreativ sein und soll es sein.« (Vgl. Reckwitz (2012); Reckwitz/Prinz/Schäfer (2015), vgl. auch Florida, Richard (2002): *The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life*. New York: Basic Books.

77 Vgl. Reckwitz (2012), S. 10.

78 S. Corsani, Antonella, zit. n.: Kaufmann, Therese (2011): *Kunst und Wissen: Ansätze für eine dekoloniale Perspektive*. Transversal Texts. Online verfügbar unter <https://transversal.at/transversal/0311/kaufmann/de> (Stand: 31.07.1986).

79 Lyotard, Jean-Francois (1986): *Das postmoderne Wissen: Ein Bericht*. Wien: Passagen Verlag.

80 Vgl. Lorey/Neundlinger 2012, S. 10–13. Yann Moulier-Boutang beschreibt den kognitiven Kapitalismus als »eine gesellschaftliche Formation, in der soziale und kulturelle Prozesse, Fähigkeiten und Werte, die Wissensproduktion und -vermittlung sowie unterschiedliche Arten medialer Repräsentation an Bedeutung gewonnen haben.« Lorey/Neundlinger identifizieren die nach-fordistische Produktions- und Konsumptionsweise als charakteristisch für den kognitiven Kapitalismus und führen diese auf den steigenden Anteil des Dienstleistungssektors an der Wirtschaftsleistung zurück, auf die Verlagerung der Wertschöpfungskette von der materiellen Fertigung zur »immateriellen« Produktion. Die projektformige Arbeitsorganisation führt schließlich zu einer Verwandlung des arbeitenden Subjekts in eine »selbst-organisierte unternehmerische Ansammlung von Kompetenzen«. Vgl. auch Bröckling, Ulrich (2007): *Das unternehmerische Selbst: Soziologie einer Subjektivierungsform*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

81 Vgl. Manske, Alexandra (2015): *Kapitalistische Geister in der Kultur- und Kreativwirtschaft. Kreative zwischen wirtschaftlichem Zwang und künstlerischem Drang*. Bielefeld: transcript.

innovation and development.«⁸² Dabei habe der Begriff der Kreativität, wie Ulf Wuggenig feststellt, insbesondere in administrative Dokumente der Kulturpolitik Einzug gehalten.⁸³

Die Entwicklung von künstlerischer Forschung muss folglich sowohl vor dem Hintergrund der Ökonomisierung von kreativer Arbeit als auch der Ökonomisierung von Bildung im künstlerischen Bereich gesehen werden. In der Europäischen Union haben sich Kultur- und Bildungspolitik dem Ziel verschrieben, Europa zur stärksten wissensbasierten Ökonomie zu machen.⁸⁴ Wilson und van Ruiten weisen darauf hin, dass auch die bildungspolitische Debatte um den künstlerischen PhD sehr stark von kreativitätsökonomischen Begriffen wie »Wissensproduktion«, »cognitive capital« und »intellectual property« geprägt sei.⁸⁵ Die OECD, so Wilson/van Ruiten, sei als wissenschaftspolitisches Organ ebenfalls stark durch die *human capital-theory* geprägt, also durch eine Politik, die das Humankapital als Ressource produktiv machen will und einer starken neoliberalen Logik folgt.⁸⁶ Modelle des *new public management* würden sowohl die Formulierung über Rahmenbedingungen künstlerischer PhDs als auch die Debatte um *higher education* in den Künsten stark prägen.⁸⁷ Großbritannien spielt bei der Ökonomisierung der Bildung eine Vorreiterrolle: Dort hat die Umwandlung des Kunstausbildungssystems in einen »kulturindustriellen Komplex« bereits unter der Premierministerin Margaret Thatcher stattgefunden.⁸⁸ Im Hinblick auf Bildungsinstitutionen bedeutet dies, dass die Anwendungsorientierung und Standardisierung sowie die Nutzbarkeit und Verwertbarkeit von Wissen zunehmend in den Vordergrund treten. Infolge der Bildungsreformen haben Modularisierung und Evaluation Einzug in die Universitäten gehalten.

Die Politikwissenschaftlerin Monika Mokre hebt hervor, dass die Institutionalisierung der künstlerischen Forschung auch als eine Form der Ökonomisierung verstanden werden könne, »als Parallelbewegung zur Subsumierung von Kreativität und Kultur unter die Postulate der Kreativ- und Kulturwirtschaft.«⁸⁹ Künstlerische Forschung diene im wissensökonomischen Sinn als Innovationsproduzentin für wirtschaftliche Zwecke. In diesem Rahmen, so die Kritik, werde künstlerische Forschung dazu angehalten, quantifizierbare Ergebnisse zu liefern, was insbesondere in Bezug auf Kunsthochschulen ein Problem darstelle:

82 S. Bast et al. (2015), S. 345.

83 Vgl. Wuggenig (2016), S. 12.

84 Vgl. Kaufmann (2022): Die Europa 2020 Strategie: »Creating value by basing growth on knowledge.«

85 Vgl. Wilson/van Ruiten (2013), S. 15.

86 Vgl. ebd. Wilson und van Ruiten weisen darauf hin, dass die Humankapitaltheorie stark durch die Chicago School of Economics geprägt ist. Die »employability« sowie die »career pathways« spielen eine zentrale Rolle in der wissenschaftspolitischen Reglementierung von PhDs. Wilson und van Ruiten deuten allerdings darauf hin, dass die Aneignung ökonomischer Dispositive nicht in allen europäischen Staaten gleichermaßen erfolgt ist.

87 Plattform für eine Kritik an künstlerischen PhDs und den Bologna-Beschlüssen war bspw. das *E-flux Journal*.

88 Vgl. Wuggenig, (2016), S. 13.

89 S. Mokre (2015), S. 249.

»The practice of freedom and independence has turned into a program to fulfill contemporary neoliberal imperatives. This especially holds true for artistic and scientific institutions that are confronted with the rising pressure of legitimization in the face of budget cuts, as there is a growing suspicion that their ›products‹ are use-less or have no quantifiable outcome.«⁹⁰

Der Philosoph und Kulturtheoretiker Gerald Raunig weist Universitäten als »Wissensfabriken« nicht nur als Orte der Kommodifizierung von Wissen aus, sondern macht ihr Ziel auch in der Ausbeutung der Subjektivität ihrer Akteur*innen fest. Zu Mechanismen der Disziplinierung und Kontrolle würden Mechanismen der Selbstregierung hinzukommen, im Sinne »der Kontrolle als freiwillige Selbstkontrolle«⁹¹. Im Anschluss an seine Kritik an Bologna kritisiert Raunig, dass ein »System des Messens und Rasterns in allen Aspekten der Wissensproduktion«⁹² in Form von *credit points* und *impact factors* eingezogen sei. Die Verschulung und Ökonomisierung des Wissens habe dazu beigetragen, dass Wissen zunehmend standardisiert werde. Der Kunsttheoretiker Simon Sheikh stellt die Kommodifizierung des Wissens auch in der Ausbildung an Kunstakademien fest. Die Kunstakademie nehme als Ausbilderin des Künstler*innensubjekts innerhalb des Kontrollregimes eine hegemoniale Position ein:

»Ein Disziplinarsystem wird durch ein Kontrollsystem abgelöst: Sind die traditionellen Bildungssysteme der Disziplinargesellschaft zuzurechnen, so können neue Prüfungsmethoden, Module und Internalisierungen als Teil einer Kontrollgesellschaft begriffen werden.«⁹³

Dieter Lesage weist daraufhin, dass sich kritische künstlerische Avantgardebewegungen auch historisch zumeist außerhalb der Akademien formiert hätten, was aber heute aufgrund der hegemonialen Position der Akademien nicht mehr in dem Maße der Fall sei. Auch künstlerische Forschung wird innerhalb dieses kapitalismuskritischen Diskurses der Ökonomisierung von Wissen als Teil der Kanonisierung und Zähmung des Wissens der Kunst wahrgenommen: »künstlerische Forschung [ist] zu einem Teil der allgemeinen Akademisierung der Kunstausbildung geworden, an der neue Curricula und neue künstlerisch-akademische Abschlüsse hängen und die so im Sinne einer normativen Disziplin gelesen werden muss.«⁹⁴ Ironisch ließe sich auch sagen, dass die »Norm der Abweichung« für die akademische Wissensproduktion heiße: »Neue Aktanten herbeischaffen, ›künstlerische Forschung‹ ausprobieren, Forschungsglück durch Vervielfachung der Forschungskombinationen erhöhen.«⁹⁵

Produktivitätserwartungen, die von den Künsten verlangen, einen unmittelbaren Nachweis ihrer gesellschaftlichen Wirksamkeit bzw. Nützlichkeit zu erbringen, stünden dabei in einem krassen Gegensatz zu den Prämissen künstlerischer Autonomie, so Tom

90 S. Rößler/Schulte (2018), S. 159.

91 S. Raunig, Gerald (2012): Fabriken des Wissens. Streifen und Glätten. Zürich: Diaphanes, S. 30.

92 S. Raunig (2012), S. 31.

93 S. Seikh (2006).

94 S. Lesage (2007), S. 9.

95 S. Lesage (2007), S. 9.

Holert. Damit würde sich künstlerische Forschung Einwänden einer Indienstnahme für (kreativitäts-)wirtschaftliche Zwecke aussetzen.⁹⁶ Von vielen Kritiker*innen wird die Etikettierung als künstlerische Forschung auch als Form der Aufwertung angesehen, um die auf dem Markt nicht verwertbaren Kunstpraxen auf anderem Wege für den Wissenschaftsmarkt oder für Forschungszwecke zu valorisieren:

»And here we can see the interest of capital become visible in the current push for standardization of (art)education and its measurability, and for the molding of artistic work into the formats of learning and research. There is a direct corollary between the dematerialization of the art object, and thus its potential (if only partial) exodus from the commodity form and thus disappearance from the market system, and the institutional re-inscription and validation of such practices as artistic research and thus knowledge-economical commodity.«⁹⁷

Obwohl zahlreiche künstlerische Institutionen sich als Forschungsinstitutionen und viele Künstler*innen ihre Praxis als forschend verstehen⁹⁸, hat diese Entwicklung zur Folge, dass viele zeitgenössische Künstler*innen sich von dem Schlagwort der künstlerischen Forschung distanzieren, weil diese durch Prozesse der Institutionalisierung und Kanonisierung »der Affirmation [einer] postfordistischen Verwertungs- und Subjektivierungslogik verdächtig«⁹⁹ geworden sei. Eine der bekanntesten Künstler*innen im Bereich der künstlerischen Forschung, Hito Steyerl, kritisiert:

»Künstlerische Forschung als Disziplin legt nicht nur gewisse Standards fest und verschafft ihnen Geltung, sondern stellt vielmehr den Versuch dar, der Kunst eine andere Art von Wert zu entnehmen bzw. einen solchen zu produzieren.«¹⁰⁰

Abseits des Kunstmarktes entstehe ein Sekundärmarkt für künstlerische Forschung, der an kommodifizierte Bildungssysteme angepasst werde. So konstatiert Steyerl: »Kombiniert schaffen diese beiden Faktoren einen Zug in Richtung der Produktion von angewandtem oder anwendbarem Wissen bzw. angewandter oder anwendbarer Kunst, die für unternehmerische Innovation, soziale Kohäsion, für Stadtmarketing und tausend andere Aspekte des kulturellen Kapitalismus von Nutzen sein können.«¹⁰¹ Aus dieser Perspektive betrachtet erweckt künstlerische Forschung den Anschein einer Version von angewandter Kunst, die im Rahmen von Stadtmarketing und in ihrer Erzeugung von Publikumsnähe eine Kommodifizierung erfährt.

Von verschiedener Seite wird daher gefordert, die Rolle der Universitäten neu zu definieren, nicht im Sinne eines unternehmerischen Modells von *Liberal Education*, dass

96 Vgl. Holert (2011), S. 39.

97 S. Seikh (2009), S. 6.

98 Vgl. Peters (2013), S. 8.

99 S. Holert (2011), S. 40.

100 S. Steyerl, Hito (2010): Ästhetik des Widerstands. Künstlerische Forschung als Disziplin und Konflikt. Online verfügbar unter <https://transversal.at/transversal/0311/steyerl/de> (Stand: 01.08.2024).

101 S. ebd.

Universitäten zunehmend in den Marktkontext stellt und eine schnelle Eingliederung in die Wissensökonomie sowie eine hohe *employability* der Studierenden anstrebt, sondern als Institution, die Freiräume für nonkonformes Denken und Handeln schafft:

»Ausbildung als einen Prozess des Denkens, des Verlernens bestimmter Formen von Wissen, Produktion und Subjektivität, des Infragestellens. Man sollte Räume der Ausbildung denken können, die von Subjektivitäten geschaffen werden und nicht nur diese schaffen.«¹⁰²

Dem hierarchischen Modell der Universität werden neue Räume der Kollektivierung und Selbstbildung entgegengestellt, die eine Restrukturierung der Universitäten erfordern würden. Die wichtigste Rolle der künstlerischen Forschung, so der Theoretiker Dany Butt, bestehe darin, die Institutionalisierung und Beschränkung künstlerischer Forschung in gegenwärtigen akademischen Wissenssystemen einer performativen institutionellen Kritik zu unterziehen.¹⁰³ Durch die Produktion eines »anderen« kritisch-reflexiven Wissens der Kunst, könnten bestehende Wissensordnungen hinterfragt werden. Im Folgenden wird genauer darauf eingegangen, wie das Wissen künstlerischer Forschung im Diskurs als »anderes Wissen« bestimmt wird. Dabei geht es insbesondere um die Abgrenzung von Definitionen eines spezifischen künstlerischen Wissens, eines künstlerisch-ästhetischen Denkens oder einer kritischen Wissenspraxis.

3.4. Das »andere« Wissen der Kunst

Das spezifische Erkenntnispotenzial künstlerischer Forschung wird häufig an der Bereitstellung eines »anderen Wissens« festgemacht.¹⁰⁴

»Kunst wird nicht mehr nur im Hinblick auf die Möglichkeiten einer ästhetischen Erfahrung, sondern vermehrt im Hinblick auf ihren Erkenntnisgehalt, ihr kritisches Vermögen und die Bereitstellung eines anderen Wissens beurteilt. Statt um eine Arbeit an der Aisthesis, an einer Vertiefung von Wahrnehmung oder Verfeinerung der Sinne, geht es in der zeitgenössischen Kunst um eine Arbeit an Erkenntnisformen, um eine Infragestellung des wissenschaftlichen Diskurses und eine Kritik an den Macht- und Ausschlussmechanismen bestehender Wissensordnungen.«¹⁰⁵

Dabei wird künstlerische Forschung im Diskurs unterschiedlich positioniert, auf der einen Seite als Wissensproduzentin, auf der anderen Seite auch als »Modus eines äs-

102 S. Seikh (2006), S. 1.

103 Vgl. Butt, Danny (2017): *Artistic Research: Defining the Field*. In: ders. (Hg.): *Artistic Research in the Future Academy*. Bristol: Intellect Ltd, hier: S. 5.

104 Vgl. ebd.

105 S. Busch (2016), S. 13.

thetischen Denkens«¹⁰⁶, als »Nicht-Wissen«, »Noch-Nicht-Wissen« oder »Unwissen«.¹⁰⁷ Letzteres vor allem, um den widerständigen Charakter von künstlerischer Forschung deutlich zu machen, die sich nicht ohne weiteres in konsumierbares Wissen umwandeln lasse.

Um das »andere« Wissen der Kunst fassen zu können, wurden unterschiedliche Systematisierungen vorgenommen. Der Kunstphilosoph Berys Gaut unterscheidet neben »propositional knowledge« auch »practical knowledge«, »phenomenal knowledge«, »experiential knowledge« und »tacit/implicit knowledge«.¹⁰⁸ Gaut zufolge können diese Wissensformen schlecht in propositionales Wissen übersetzt werden. Ein typisches Beispiel dafür sei das praktische Wissen, das man sich beim Fahrradfahren aneigne: Man kann Fahrrad fahren, kann aber nicht erklären wie und warum. »We can know more than we can tell«¹⁰⁹ wie Michael Polanyi es ausdrückte. James Elkins ergänzt und modifiziert diese Wissensformen um zu einer Systematisierung von sechs unterschiedlichen Wissensformen zu gelangen:

- Tacit knowledge
- Visual knowledge
- Affective knowledge
- Propositional knowledge
- Practical knowledge
- Phenomenal knowledge¹¹⁰

Neben diesen bisher betrachteten und diskutierten Wissensformen, umfasst künstlerisches Wissen Formen des »verkörperten Wissens« (embodied knowledge), des Handlungswissens (knowledge in action) und des »impliziten Wissens« (tacit/implicit knowledge).¹¹¹ Phänomenales Wissen bezieht sich dabei auf Erfahrungen und kann auch als Erfahrungswissen bezeichnet werden. Der Kulturphilosoph Tasos Zembylas weist darauf hin, dass bei einer künstlerischen Tätigkeit meistens mehrere Wissensformen zusammenspielen.¹¹² Er unterscheidet Arbeitsprozesswissen, situativ-sinnliches Erfahrungswissen, Körperwissen, wissenschaftliches Wissen, lokales Wissen und formal-technisches Wissen. Dabei sei das Ausprobieren und Herumspielen ebenso charakteristisch für künstlerische Schaffensprozesse wie das Wahrnehmungserlebnis (*aisthesis*),

106 Vgl. Dombois, Florian; Fliescher, Mira; Mersch, Dieter; Rintz, Julia (Hg.) (2014): Ästhetisches Denken. Nicht-Propositionalität. Episteme. Kunst. Zürich, Berlin: Diaphanes.

107 Vgl. Nelund, Sidsel (2015): Acts of Research: Knowledge Production in Contemporary Art between Knowledge Economy and Critical Practice. Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet. PhD-Thesis.

108 Vgl. Gaut, Berys (2003): Art and Knowledge. In: Levinson, Jerrold (Hg.): The Oxford Handbook of Aesthetics. Oxford: Oxford University Press, S. 437–439.

109 S. Polanyi, Michael (1985) [1966], S. 4.

110 Vgl. Elkins, James, Whitehead, Frances (Hg.) (2012): What do artists know? The Pennsylvania State Univ. Press.

111 Vgl. Jung (2016), S. 107. Vgl. auch Schenker, Christoph: Wissensformen der Kunst. In: Badura/Dubach/Haarmann 2016. S. 105–110.

112 Vgl. Zembylas (2020), S. 77.

die gefühlsmäßige Stimmung und formal-technisches Wissen über die Funktionsweise von Software, Geräten und Materialien.¹¹³

In diesem Sinne kann man das Wissen der Künste sehr unterschiedlich und divers auslegen: Würde die eine Seite künstlerisches Wissen vor allem in Form von sinnlicher Erfahrung, von ästhetischer Wahrnehmung und von Affekten thematisiert,¹¹⁴ stellen andere Ansätze der Theoretisierung künstlerischer Forschung diese sinnliche Ebene in den Hintergrund und gehen davon aus, dass sich künstlerische Forschung eher kognitiv-kritisch, bspw. in Form eines Archivs erfassen lässt.¹¹⁵ Begriffsoppositionen wie »explizites« vs. »implizites« Wissen, theoretisches Erkennen vs. praktisches Wissen sowie »knowing how« und »knowing that«¹¹⁶ werden zumeist auch im Diskurs um künstlerische Forschung affirmiert. Das Verhältnis von theoretischem und praktischem Wissen gestaltet sich jedoch komplexer und geht teilweise auch ineinander über. Es wird ersichtlich, dass plurale Wissensformen in der künstlerischen Forschung eine Rolle spielen, in denen sich Theorie und Praxis nicht eindeutig voneinander trennen lassen. Dies machen auch Praxistheorien deutlich, welche Denken und Handeln immer als verwoben betrachten. Die Praxistheorie Pierre Bourdieus entwirft mit dem Konzept des Habitus beispielsweise eine vermittelnde Instanz zwischen Struktur und Praxis. Wie Tasos Zembylas aufzeigt, ist das propositionale Wissen der Künstler*innen meist mit anderen sinnlichen und motorischen Fähigkeiten intrinsisch verwoben.¹¹⁷ Zu den sprachlich fassbaren Medien der Darstellung treten andere Darstellungsformen, und unterschiedliche Medien werden im Forschungsprozess zu Bedeutungsträgerinnen im Wissensbildungsprozess.¹¹⁸ So beinhalten Forschungsergebnisse in der künstlerischen Forschung nicht nur wissenschaftliche Artikel, sondern auch Bilder, Kompositionen, Theaterstücke oder Filme.

Das Verständnis von Kunst als Praxis, als eine Form der Arbeit oder als Wissensdomäne, kann auch als eine Form der Demokratisierung verstanden werden, die künstlerische Praxis aus ihrem autonomen Nexus herauslöst und zu einer Praktik neben anderen Praktiken werden lässt. Kunst in einem Handlungskontext zu verorten, impliziert also eine gewisse Entmystifizierung und Gleichsetzung mit anderen praktischen oder alltäglichen Handlungen. Im Sinne der Praxistheorie können künstlerische Handlungen genau wie andere alltägliche oder spezifische Handlungsformen auf ihre Funktionsweisen hin analysiert werden. Dies kann auch darauf zurückgeführt werden, dass Kunst vermehrt Alltagshandlungen zum Bestandteil künstlerischer Werke machte und viele Künstler*innen ihre Kunst im Ganzen als Handeln verstehen, das in gesellschaftliche Wirklichkeit eingreift.¹¹⁹ Weiterhin kann durch die Breite des Wissensbegriffs auch

113 Vgl. ebd., S. 77–78.

114 Vgl. Schiesser (2015b), S. 227. So wird künstlerische Forschung im skandinavischen Raum insbesondere in ihrer sinnlich-affektiven Dimension unter dem Begriff *sensuous knowledge* thematisiert, bspw. findet eine der wichtigsten Konferenzen zur künstlerischen Forschung in Bergen (Norwegen) seit ihrer Einführung 2004 unter diesem Titel statt.

115 Vgl. dazu Anschlüsse an postkonzeptuelle Kunst, bspw. Busch (2009).

116 Vgl. Ryle, Gilbert (1949).

117 Vgl. Zembylas (2020), S. 78.

118 Vgl. Dombois (2006).

119 Vgl. Feige/Siegmund (2015), S. 7–8.

der Effekt künstlerischer Forschung auf andere gesellschaftliche Bereiche deutlich gemacht werden.

Dieses verbindende Merkmal von künstlerischer Praxis zu anderen Formen von Praktiken steht allerdings im Kontrast zur Hervorhebung eines ganz »anderen« Wissens der Kunst, wenn es darum geht, die Besonderheit künstlerischer Forschung im Diskurs zu behaupten und diese von der wissenschaftlichen Wissensproduktion abzugrenzen:

»Andersheit kommt dem künstlerischen Wissen zuallererst in Absetzung zur wissenschaftlichen Erkenntnisproduktion zu, insofern es sich um eine eigenständige Form der Wissensbildung handelt, die mit anderen Forschungsverfahren, Darstellungsformen und auch Rezeptionsweisen als die Wissenschaften operiert.«¹²⁰

Im Diskurs um künstlerische Forschung wird das Wissen der Kunst meistens als erfahrungsbasiert, handlungsbasiert und praxisbasiert beschrieben und propositionaler Wissensbildung gegenübergestellt. Eine gleichwertige Anerkennung dieser Wissensformen würde weitreichende Implikationen für den Wissenschaftsbetrieb, insbesondere für die Modi der Wissensproduktion und -dissemination mit sich bringen, weil »anders als im etablierten und vor allem in den Wissenschaften strikt geforderten Artikulationsmodus Wissen nicht mittels standardisierter, propositional-theorieförmiger Veröffentlichungsformate nachvollziehbar und überprüfbar gemacht wird«¹²¹, sondern auch andere Veröffentlichungsformate umfassen kann.

Noch darf das praktische und implizite Wissen künstlerischer Forschung in den wenigsten PhD-Programmen für sich allein stehen. Nur einige akademische Programme in Skandinavien und wenige Beispiele in Europa lassen es bisher zu, dass künstlerisches Wissen ohne begleitende Kontextualisierung als Wissensbeitrag gelten kann.¹²² Das heißt, selbst wenn die Meinung vertreten wird, dass Kunst Wissen verkörpert, müssen für dessen akademische Verifizierung begleitende Texte produziert werden, um dieses Wissen zu artikulieren. Alternativ kann Kunst nach James Elkins auch als Wissen verstanden werden, das sich nicht in Worte übersetzen lässt und daher als eigene Form neben sprachlich vermitteltem, aussagbarem, logischem Wissen betrachtet werden muss.¹²³

In einem Interview mit der Kunsttheoretikerin Johanna Schaffer macht Tom Holert deutlich, dass es Probleme mit sich bringe, künstlerische Forschung als Form der Wissensproduktion und Forschung zu verstehen, die ganz »anders« verfähre als die wissenschaftliche Forschung. Holert warnt davor, hier in einen Essentialismus zu verfallen, der herkömmliche, also auch ästhetische Aspekte von Kunst betone, wie Spontaneität, Intui-

120 S. Busch (2015), S. 11.

121 S. Dubach, Selma; Badura, Jens: Denken/Reflektieren im Medium der Kunst, in: Badura, Jens; Dubach, Selma; Haarmann, Elke; Mersch, Dieter; Rey, Anton; Schenker, Christoph; Toro-Perez, German (Hg.) (2015): Künstlerische Forschung. Ein Handbuch. Zürich, Berlin: Diaphanes, S. 123–126, hier S. 124.

122 Insbesondere Hochschulen in Skandinavien und einige Hochschulen in Österreich vertreten dieses Modell. Vgl. auch Kap. 6.3.

123 Vgl. Elkins (2009), S. 39.

tion, Kreativität, Formgebung etc. und dabei die Gefahr mit sich bringe, »wieder einem rückschrittlichen Kunstbild zu verfallen.«¹²⁴

Andererseits, so Holert, zeichne sich ab, dass die Kunst genau wie die Philosophie für ein »anderes Wissen« eintrete, das der Reflexion der heutigen Gesellschaft diene und die institutionellen Bedingungen der Wissensproduktion und -vermittlung hinterfrage. So läge auch eine Chance darin, künstlerische Forschung als Wissensproduktion zu begreifen, weil Diskussionen über die institutionelle Verortung und programmatische Ausrichtung von Kunst als Forschung nur dann erfolgreich zu nennen wären, »wenn es in und mit ihnen gelingt, die Identifizierung von Kunst als Modus der Wissensproduktion in ihrer ganzen politisch-ökonomischen Tragweite, aber auch im Hinblick auf ihre Subjektivierungseffekte zu begreifen.«¹²⁵ Die Freiheit der Kunst (und der Wissenschaft) sei nicht anders als über die Kritik der eigenen Verwicklung in die Wissensproduktion zu erreichen, indem man sich selbst der Logik der Wissensproduktion bediene. Holert verortet die Unmittelbarkeit des »künstlerischen Wissens« als »Produktivkraft« und sieht diese somit nicht einseitig als ein Problem, sondern mindestens ebenso sehr als Chance.¹²⁶

Der Wissensbegriff in der Kunst kann somit als produktiv angesehen werden, weil er weiter gefasst ist als der Forschungsbegriff und zudem neue Forschungsfelder eröffnet, aber auch bestimmte Verfahren der Wissensproduktion infrage stellt bzw. neu definiert. Dennoch muss der Wissensbegriff andererseits als ambivalent und durchaus problematisch angesehen werden, da die Inanspruchnahme von Kunst als Wissensproduzentin schnell Gefahr läuft, künstlerische Praxis auf eine Produktion von Wissen festzuschreiben, das konsumierbar und weiterverwertbar gemacht werden kann, beispielsweise durch die Nutzbarmachung künstlerischen Wissens für transdisziplinäre und wissenschaftliche Kontexte. Doch gerade das Aufgreifen »marginalisierten Wissens« oder die kritische Reflexion von Wissenspraktiken macht den Kern künstlerischer Forschung aus. Im Folgenden wird diese kritische Perspektive anhand des Begriffs des *ästhetischen Denkens* thematisiert.

3.5. Zwischenfazit: Kunst als Forschung, Wissen oder ästhetisches Denken?

Nicht nur der Begriff der künstlerischen Forschung wurde im Diskurs immer wieder verworfen, auch die künstlerische Wissensproduktion wird in kritischen Kontexten abgelehnt und vermehrt durch den Begriff des »ästhetischen Denkens« ersetzt.¹²⁷ Als Kritik am Wissensbegriff verweist die Kulturtheoretikerin Therese Kaufmann auf die Machtdurchzogenheit von Wissensordnungen, welche insbesondere vor dem Hintergrund einer dekolonialen Ästhetik interpretiert werden müssten. Postkoloniale

124 S. Dertnig et al. (2015), S. 45. Interview im Band »Troubling Research. Performing Knowledge in the Arts« zu dem gleichnamigen Forschungsprojekt, das im Rahmen des *Art(s)-and-Sciences-Programms* vom *Wiener Wissenschafts- und Technologiefonds (WWTF)* gefördert wurde.

125 S. Holert (2013): Unmittelbare Produktivkraft? Künstlerisches Wissen unter Bedingungen der Wissensökonomie. In: Peters, S. 223–238.

126 Vgl. Holert (2013), S. 236.

127 Vgl. Dombois/Fliescher/ Mersch (2014).

Theorien verweisen darauf, dass Wissen von jeher als Instrument der Beherrschung und Machtausübung verwendet wurde und Kanonisierungsprozesse sowie Denkschemata westliche Bildungssysteme prägen. Weiterhin zeigen Autor*innen der Postcolonial Studies wie auch der Feminist- und Gender Studies auf, wie der privilegierte Kanon der Wissenserschaffung und -verbreitung insbesondere westlicher Länder marginalisierte Arten der Wissensproduktion und -distribution ausschließt.¹²⁸ Auch Kritiker Simon Seikh kritisiert den Wissensbegriff als fixierte, unhinterfragte Kategorie. So sei das Bild des Schöpfers, sowie auch das Bild des Künstlers/der Künstlerin zutiefst in die Entwicklung der europäischen Moderne verwickelt.

Anstelle von Wissen wird somit von philosophischer Seite ein anderer Begriff für das Wissen künstlerischer Forschung in Opposition zum Wissensbegriff gebracht: Das »ästhetische Denken.«¹²⁹ wird von Kunstphilosoph*innen wie Dieter Mersch favorisiert, weil es nicht wie der Wissensbegriff auf die Produktion und Verwertbarkeit von Wissen ausgerichtet ist, sondern eher als Denkbewegung verstanden werden kann:

»Thinking is, after all, not equivalent to knowledge. Whereas knowledge is circulated and maintained through a number of normative practices – disciplines as it were – thinking is here meant to imply networks of indiscipline, lines of flight and utopian questionings.«¹³⁰

Die Positionierung von künstlerischer Forschung als »ästhetische[m] Denken«¹³¹ wird als Betonung ihres subversiven bzw. kritischen Potenzials verstanden, das zu einer Verlagerung der Definitionsmacht hinsichtlich legitimer Wissenspraxen sowie zu einer Neubestimmung des Verhältnisses von Kunst und Wissenschaft und einer Neuverhandlung des Verhältnisses von Theorie und Praxis führen könnte.¹³² Auch einige prominente Kunstphilosoph*innen wie Alexander Maria Düttmann wenden sich gegen Wissensansprüche der Kunst: »Kunst produziert keine Wissensformen«¹³³ oder Philosoph Christoph Menke: »Die Kraft der Kunst besteht nicht darin, Erkenntnis, Politik oder Kritik zu sein.«¹³⁴

Dabei wird der Wissensbegriff vor allem deswegen als kritisch angesehen, weil er sich auf Wissen als Produkt beziehe. Anders als die meisten wissenschaftlichen Darstellungen vermittele künstlerische Forschung aber in den seltensten Fällen Ergebnisse, die im Sinne einer Information weitergegeben werden könnten, betont die Kunsttheoretikerin Elke Bippus. Stattdessen finde künstlerische Forschung in der Form von Gedankenexperimenten statt. Bippus stellt künstlerische Forschung entsprechend als ästhetisch

128 Vgl. Spivak, Gayatri (2007): Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation. Wien: Turia + Kant. Vgl. auch Haraway, Donna (1988): Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of a Partial Perspective. In: Feminist Studies, Vol.14, S. 575–599.

129 Vgl. Dombois/Fliescher/Mersch (2014). Vgl. Auch Mersch, Dieter (2015): Epistemologien des Ästhetischen. Zürich/Berlin: diaphanes.

130 S. Seikh (2009), S. 6.

131 Vgl. Dombois/Fliescher/Mersch (2014).

132 Vgl. Badura/Dubach/Haarmann (2015).

133 S. Düttmann, Alexander Garcia (2015): Was weiß Kunst? Für eine Ästhetik des Widerstands. Konstanz: Konstanz University Press. S. 82.

134 S. Menke, Christoph (2013): Die Kraft der Kunst. Berlin: Suhrkamp, S. 11.

denkende Praxis dar, die kein »allgemeines, abrufbares und intersubjektiv verifizierbares Wissen« schaffe, »sondern Räume für das Denken, die zumeist im Widerspruch stehen zu einer neuerdings angesagten Verwertbarkeit.«¹³⁵ Künstlerische Forschung biete kein Forschungsergebnis, sondern stelle »sich selbst als ein Instrument dar, mit dem man sich eine Aktivität des Erforschens aneignen kann.«¹³⁶ Zudem basiere künstlerische Praxis auf Mehrdeutigkeit, Unbestimmtheit sowie auf der Eigenschaft, insbesondere Brüche und Verstörungen in den Vorstellungen der Rezipient*innen hervorzurufen.¹³⁷ Eine generelle Übertragung von Prinzipien und Bewertungskriterien wissenschaftlicher Forschung in die künstlerische Forschung oder umgekehrt sei somit nicht erstrebenswert.

Wie kontrovers der Wissensbegriff ausgehandelt wird, wurde auch in Diskussionen bei der Veranstaltung *Degrees of Freedom* des *Leuphana Arts Program* (LAP) deutlich, wo eine Teilnehmerin des Symposiums die Schwierigkeiten bei der Übertragung des Wissensbegriffs auf die künstlerische Forschung thematisiert:

»Mir leuchtet es auf der begrifflichen Ebene nicht ein, die Forschung durch die Wissensproduktion ersetzen zu wollen, weil ich das Gefühl habe, bei der Wissensproduktion vom Begriff her bei etwas zu landen, was mir suggeriert: Ich habe da ein gesichertes Wissen, ich habe etwas, das ich auf eine gewisse Weise verbuchen kann, und das ist mir insofern nicht so sympathisch, weil ich denke, dass genau dieser Aspekt in der Kunst ins Hintertreffen gerät, mit der Schärfe in der Unschärfe, also dieser Frage der Offenheit, in die dann hereinproduziert wird und auch der Unsicherheiten, die eigentlich darin ihren repräsentativen Raum bekommen. Daran würde ich festhalten wollen; dass eine künstlerische Praxis eine erkenntnistheoretische Praxis ist, und auch eine forschende Praxis ist, aber deswegen nicht an diese Evaluationssysteme des wissenschaftlichen Betriebs gebunden sein müsste, was aber für mich eine institutionelle und keine begriffliche Frage ist.«¹³⁸

Während sich somit einige Kunstphilosoph*innen von dem Begriff der Wissensproduktion distanzieren, weil er vorgibt, ein »gesichertes Wissen« zu produzieren, distanzieren sich andere wiederum von dem Begriff der Forschung, weil er künstlerische Forschung in die Nähe wissenschaftlicher Evaluationsstandards rückt. So stellt die Engführung des Forschungsbegriffs im Sinne einer wissenschaftlichen Forschung für viele Künstler*innen ein Problem gegenwärtiger Förderprogramme dar. Diese erforderten, Forschungsanträge bereits zielorientiert zu verfassen und ließen dadurch wenig Offenheit im Forschungsprozess. Viele Künstler*innen und Kulturwissenschaftler*innen hätten sich deshalb bald gegen den Forschungsbegriff gewendet, weil dieser die künstlerische Forschung in die Nähe eines klassisch wissenschaftlichen Paradigmas rücke und dadurch die Gefahr bestünde, dass »die Eigenart [der] künstlerischen Praxis [zerstört

135 S. Bippus (2012), S. 16.

136 S. ebd.

137 Vgl. ebd.

138 S. Sigrid Adorf auf dem Symposium *Degrees of Freedom* (2011), Leuphana Universität Lüneburg, 00:27:34-6h.

wird].«¹³⁹ Deshalb ziehen viele Künstler*innen und Kulturwissenschaftler*innen den Begriff der »Wissensproduktion« vor, weil dieser das »offenere« Konzept gegenüber dem der Forschung darstelle. Die Verwendung des Forschungsbegriffs hingegen birgt für viele Akteur*innen implizit die Gefahr, dass Evaluationsmechanismen aus dem akademischen Bereich in den künstlerischen Bereich übertragen werden.

Dennoch haben unterschiedliche Theoretiker*innen längst darauf hingewiesen, dass Wissen in heutigen Wissensökonomien als Produktivkraft gilt und künstlerische Forschung als Wissensproduzentin somit nur eine andere Form der Instrumentalisierung erfährt:

»There is a direct corollary between the dematerialization of the art object, and thus its potential (if only partial) exodus from the commodity form and thus disappearance from the market system, and the institutional re-inscription and validation of such practices as artistic research and thus knowledge economical commodity.«¹⁴⁰

Kritiker*innen zufolge fügt sich künstlerische Forschung somit perfekt in neue Produktionsweisen des kognitiven Kapitalismus, der kommodifizierte Bildung, kreativen und affektiven Industrien ein. So kritisiert die Künstlerin Hito Steyerl:

»Künstlerische Forschung als Disziplin legt nicht nur gewisse Standards fest und verschafft ihnen Geltung, sondern stellt vielmehr den Versuch dar, der Kunst eine andere Art von Wert zu entnehmen bzw. einen solchen zu produzieren. Abseits des Kunstmarkts entsteht ein Sekundärmarkt für jene Praxen, die keinen Fetischwert haben. Dieser sekundäre Wert wird über die Quantifizierung und Integration in (zunehmend) kommodifizierte Bildungssysteme festgelegt.«¹⁴¹

Für Sarat Maharaj ist Kunst eine »xenoepistemics«¹⁴², ein Gebiet, in das man nicht vordringen kann und nicht vordringen soll, im Unterschied zur »epistemics« der Wissenschaften. Dies gründet auf der Annahme, jeder Versuch, diese Episteme zu verstehen, sei sinnlos. Der Philosoph Marcus Steinweg folgert, dass es weder in der Philosophie noch in der Kunst um Wissensproduktion gehe, sondern darum, »die Grenzen des Wissbaren zu hinterfragen.«¹⁴³ Alexander Garcia Düttmann stellt die These auf, dass es »kein Wissen der Kunst« gebe, stattdessen würde die Postulierung des »Wissens der Kunst« nur der Rechtfertigung dienen:

»Die Gleichsetzung von Kunst und Wissen entspringt ihrerseits einer Unruhe oder Beunruhigung. Man erträgt es nicht, dass die Kunst ein Wagnis ist, das kein Wissen produziert. Denn man kann das Wagnis der Kunst nicht rechtfertigen, vor allem nicht in

139 S. Vortrag Stephan Schmidt-Wulffen, Symposium *Degrees of Freedom* (2011), Leuphana Universität Lüneburg, 00:19:05h.

140 S. Seikh (2009), S. 6.

141 S. Steyerl (2010), S. 5.

142 S. Maharaj, Sarat (2009): Xeno-epistemics: makeshift kit for sounding visual art as knowledge production and the retinal regimes. Online verfügbar unter https://xenopraxis.net/readings/maharaj_xenoepistemics.pdf (Stand: 31.08.2025)

143 Vgl. Steinweg, Marcus (2012): Perspektiven der künstlerischen Forschung. In: Bippus (2012), S. 247.

Institutionen, deren Fortbestand, deren finanzielle Förderung von dem Nachweis einer Produktion abhängt, von verfügbaren und vorzeigbaren Archiven. Nicht zufällig tritt zu der Rede von der Kunst als Wissensform immer wieder die Rede von der künstlerischen Praxis als Forschung hinzu. Und ist es nicht für die Unruhe des Künstlers viel beruhigender, wenn er sich darauf verlassen kann, dass sie letztlich von einem Wissen getragen wird, ein Künstler wie ein Wissenschaftler forscht?»¹⁴⁴

Damit stellt Düttmann künstlerische Forschung als Rechtfertigungslogik dar, die künstlerische Praxis in ihrer Nützlichkeit, auch in anderen Zusammenhängen wie dem wissenschaftlichen, verifizieren soll. Sarat Maharaj entfernt künstlerische Forschung vom Begriff der Wissensproduktion, indem er aufzeigt, inwiefern dieser nicht der künstlerischen Praxis entspricht:

»Why speak of ›production‹ when it smacks of factories, surpassed industrial modes, heavy metal sites and plants, the assembly line's mechanical regime – standardizing components at odds with the vagaries of art practice?»¹⁴⁵

Maharaj sieht den strategischen Nutzen des Begriffs der Wissensproduktion jedoch darin, dass er sich entschieden von dem des »Wissenstransfers« abgrenze. Für ihn weist Produktion auf eine Art Mehrwert der künstlerischen Forschung hin, der geschaffen wird und als Grundlage von Innovation anzusehen ist. Die Disziplinierung von künstlerischer Forschung ordnet er als Zwang zur Klassifikation und Vereinheitlichung bestimmter Praktiken ein.¹⁴⁶

Künstlerische Forschung als Wissensproduktion käme ihrer Disziplinierung gleich. Künstlerisches Forschen im Sinne von »Nichtwissen«, »Erkennenwollen«¹⁴⁷ hingegen kann als suchende Bewegung mit ungewissem Ausgang¹⁴⁸ verstanden werden, der auch eine gewisse Widerständigkeit inhärent ist. Gerade von künstlerischer Seite werden daher die un-disziplinären Verfahrensweisen künstlerischer Forschung gefordert, als Antithese zu den »vom westlichen Forschungsethos postulierten Paradigmen der Systematik, Replizierbarkeit und Wertfreiheit«¹⁴⁹, um diese kritisch zu stören oder zu durchkreuzen.

Während Wissen durch eine Reihe normativer Praktiken (Disziplinen) in Umlauf gebracht und gehalten wird, soll mit dem Begriff des Denkens auf die Nicht-Disziplinarität künstlerischer Forschung verwiesen werden. Zwar birgt der Wissensbegriff auch emanzipatorische Potenziale, aber Wissen bedeutet insofern eine Beschränkung, dass es in eine bestimmte Tradition eingeschrieben ist und daher nur bestimmte Parameter

144 S. Düttmann (2015), S. 194–195.

145 S. Maharaj, Sarat (2009): Know-How and No-How: stopgate notes on ›method‹ in visual arts as knowledge production. In: Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods. Volume 2 (2). Springer, S. 8.

146 S. Maharaj (2009), S. 10.

147 S. Dombois (2014).

148 Vgl. Nowotny (2012).

149 S. Baldauf, Anette; Hofner, Ana (2016): Kunstbasierte Forschung und methodischer Störsinn, in: Gaugele, Elke; Kastner, Jens (Hg.): Critical Studies. Kultur- und Sozialtheorie im Kunstfeld, Wiesbaden, S. 325–338.

des Möglichen bietet. Der Wissensbegriff bringt nach Meinung von Kritiker*innen dementsprechend auch gewisse Ausschlüsse in Bezug auf Denk- oder Vorstellungsmöglichkeiten mit sich. Dennoch ist der Begriff des ästhetischen Denkens in Bezug auf künstlerische Forschungspraktiken insofern schwierig, weil er jeglichen praktischen Aspekt des »Tuns« auszuschließen und künstlerisches Forschen vor allem im Denken zu verorten scheint. Vermutlich hat sich auch deshalb der Begriff des Denkens nicht durchgesetzt und es wird weiterhin von künstlerischer Forschung gesprochen.

Diese unterschiedlichen Definitionen kommen einer unterschiedlichen diskursiven Verortung der künstlerischen Forschung gleich, die sich auch in ihren Institutionalierungsformen äußert. Dennoch reicht eine vornehmlich philosophische Verhandlung von künstlerischer Forschung, sei es als Denken, Wissen oder als Erkenntnis, nicht aus, um künstlerische Forschung in ihren Praktiken und insbesondere in ihrer Institutionalisierung zu erfassen, sondern bleibt oft auf der Ebene eines Meta-Diskurses, weshalb im Folgenden mit der soziologischen und institutionsoziologischen Perspektive näher auf institutionelle Praktiken eingegangen werden soll.

