

Undisziplinierte Disziplin

Ein Plädoyer für künstlerische Forschung mit Beispielen

Rachel Mader

Literatur über künstlerische Forschung – oder Kunst und Forschung, forschende Kunst oder welcher Begriff auch immer aufgerufen wird – zu finden, ist trotz der für wissenschaftliche Verhältnisse kurzen Existenz dieses Fachgebietes mittlerweile ein leichtes Unterfangen. Als weitaus schwieriger gestaltet sich die Suche nach Materialien und Dokumentationen, die selbst künstlerische Forschung sind. Wohl existiert mit dem *Journal for Artistic Research* seit einigen Jahren ein spezifisch dieser Forschungskultur gewidmetes, international abgestütztes Publikationsorgan, das seit wenigen Monaten nebst englischen Beiträgen auch Texte in Spanisch, Portugiesisch und Deutsch veröffentlicht.¹ Eine diversifizierte und dynamische Landschaft von entsprechenden Veröffentlichungen ist aber kaum zu fassen, vielmehr verteilen sich die Einzelbeiträge, je nach thematischer Ausrichtung, auf unterschiedlichste Felder und Disziplinen, deren Auffinden eher zufällig geschieht. Dieser Umstand scheint mir sprechend für eine Debatte, deren Stellenwert im großen Ganzen – gemeint ist damit das Feld der Wissenschaft – trotz mehreren Jahrzehnten umtriebigen Tuns noch in keiner Weise als gefestigt, klar oder sicher bezeichnet werden kann. Es ist aber auch eine Folge und Ausdruck der besonderen Konstellation, innerhalb der diese noch junge Forschung institutionell verortet und legitimiert werden soll. Die Etablierung der künstlerischen Forschung im Feld der wissenschaftlichen Forschung ist maßgeblich mit politisch motivierten Entwicklungen der Hochschullandschaft verknüpft, denen die bestehende Forschungscommunity weiterhin mit großer Skepsis begegnet. Gemeint sind Bestrebungen

1 *Journal for Artistic Research*, auf: <https://www.jar-online.net/> (letzter Zugriff: 1. 11. 2019).

zur Erzielung von internationaler Kompatibilität universitärer Strukturen, meist verhandelt unter der Bezeichnung Bologna-Reform, die auch bis anhin komplett getrennte Hochschultypen – in der Schweiz etwa die Universitäten und die Fachhochschulen – durchlässig und vergleichbar machen sollte. Forschung war integraler Bestandteil dieser Bestrebungen, wurde fortan auch für Fachhochschulen zur Pflicht; diese standen zum Zeitpunkt der institutionellen Gleichstellung jedoch meist erst am Anfang ihres forschenden Engagements. Wenig erstaunlich also, dass im Zuge des Auf- und Ausbaus eines eigenen Forschungsverständnisses die anerkannten Meinungsträger*innen, die Universitäten, über dessen Qualität und Integrität wachen und urteilen. Einer bildungspolitisch getriebenen institutionellen Anerkennung steht damit eine inhaltlich und methodisch noch suchende Gemeinschaft gegenüber, deren Entwicklung und Etablierung von denjenigen Akteur*innen genau beobachtet und eingeschätzt wird, die, aufgrund der limitierten finanziellen Ressourcen, gleichzeitig auch deren Konkurrenz darstellen.² Genau dieses Verhältnis spiegelt sich in den erwähnten Debatten: Es sind kaum Texte zu finden, die sich nicht in der einen oder anderen Weise an den unterschiedlichen Parametern anerkannter Wissenschaft abarbeiten. Bildungspolitische Konstellationen und erkenntnistheoretische Diskussionen sind also in grundlegender und – so meine These – fataler Weise ineinander verzahnt.

Im Folgenden werde ich das Verhältnis zwischen künstlerischer Forschung und wissenschaftlicher Forschung – denn dies wäre meiner Meinung nach die logisch stimmige Gegenüberstellung – in einzelne Themen zerlegen und verorten. Die daran anschließende Behauptung eines performativen Verhältnisses, das zwischen den beiden Selbstverständnissen besteht, ist der Versuch einer alternativen Konzeption dieser Konstellation, die ermöglicht, dass die beiden Perspektiven der Forschung sich auf Augenhöhe begegnen. Am Beispiel des »practice-based PhD« von Marina Belobrovaja

2 Dies ist eine sehr fokussierte Darstellung einer insgesamt viel weiter ausgreifenden Diskussion um die Anerkennung von künstlerischer Forschung, die im Detail darzulegen hier der Platz fehlt. Die Spannung zwischen der institutionellen Etablierung und der inhaltlichen Ausdifferenzierung bzw. dem wissenschaftlichen Selbstverständnis wird dabei kaum ins Zentrum gerückt. Vielmehr wird die Debatte in eine kritische Sichtung aktueller gesellschaftlicher Verfasstheit eingereiht, in der die These von der Ökonomisierung auch auf die »Wissengesellschaft« übertragen wird. Vgl. dazu in besonders prägnanter Weise: Tom Holert: »Künstlerische Forschung: Anatomie einer Konjunktur«, in: *Texte zur Kunst*, Juni 2011, Heft 82, S. 38–63.

wird diese These konkretisiert. Abschließend mache ich Vorschläge, welche Argumente und Positionierungen vor dem geschilderten Hintergrund in die bildungspolitischen und erkenntnistheoretischen Diskussionen eingebracht werden können.

Vom Charakter einer Diskussion und ihren bildungspolitischen Implikationen

Der seit vielen Jahren in London lebende und arbeitende Schweizer Künstler Uriel Orlow versteht sich selbst als forschender Künstler. 2002 hat er ein sogenanntes ›practice-based PhD‹ in Fine Arts erfolgreich abgeschlossen.³ Die Arbeit umfasste neben einem schriftlichen Teil auch eine mehrteilige künstlerische Arbeit mit dem Titel *Housed Memory*, in der sich der Künstler mit der Wiener Library, dem weltweit ersten Holocaust-Archiv, beschäftigt: Ein neunstündiges Video führt die Betrachter*innen entlang des gesamten, auf Regalen aufgereihten Materialbestandes der Bibliothek; in einer auf Video übertragenen Diashow wird Einblick in den infrastrukturellen Hintergrund des Archives gewährt, wie etwa in die engen Raumverhältnisse oder prekären Lagerbedingungen; im dritten Teil der künstlerischen Arbeit wird eine Ansicht der Eingangstüre zur Wiener Library als Rollbild der Thesaurus sichtbar, der erlaubt, das Archiv über Stichworte zu durchsuchen.⁴ In der die praktische Arbeit begleitenden schriftlichen Untersuchung nimmt sich Orlow Chris Markers Film *La jetée* zum Gegenstand und reflektierte darin, mit Rekurs auf zahlreiche theoretische Konzepte, den Status, die Funktionsweise und das Zusammenspiel von bewegten Bildern, fotografischen Abbildungen und deren Montage.

In einem nachträglich zu seiner Dissertation publizierten Artikel erörtert Orlow die Verbindung zwischen seiner künstlerischen und seiner schriftlichen Arbeit. Diese beschreibt er in einer Weise, die einer Engfassung oder

3 Ausführliche Informationen zu Uriel Orlows beruflichen Stationen finden sich unter: Uriel Orlows, auf: <https://urielorlow.net/about/> (letzter Zugriff: 1. 11. 2019).

4 Diese drei Bestandteile hat Orlow um eine frühere Arbeit »1942 (Poznan)« von 2006 ergänzt. Sie wurden in der Publikation *Uriel Orlow. Deposits* zusammen vorgestellt und in drei Artikeln und einem Gespräch mit dem Künstler unter dem Aspekt »der Zeugenschaft in Abwesenheit«, so Monica Ross in der Einleitung, diskutiert. Monica Ross: *Uriel Orlow. Deposits*, Berlin/Zürich: The Green Box 2006.

definitorischen Klärung aus dem Wege zu gehen beabsichtigt. Viel mehr gleichen seine Ausführungen einer Beschreibung eines kontinuierlich zur Debatte stehenden Verhältnisses: So spricht er davon, dass seine Thesis und die künstlerischen Bestandteile »quite separate (although related)« seien, dass sie »concerns and questions about medium, image, time and narrative« teilen würden und es mit beiden die Absicht sei »to intervene critically in debates around medium-specificity, image-temporality and the representation of history«. ⁵ In einem späteren Text äußert er sich, ausgehend von seinem Projekt *Unmade Film* – erneut ein mehrteiliges und sich über mehrere Einzelpräsentationen erstreckendes Unternehmen –, zudem zur Frage des Recherchierens aus einer künstlerischen Perspektive und nennt dabei eine Reihe von Merkmalen, die sein Tun vom wissenschaftlichen Arbeiten unterscheiden:

»Der sich ständig verzweigende Recherche- und Produktionsprozess kann als eine aufgefächerte Auseinandersetzung verstanden werden, die von orts- und geschichtsspezifischen Ermittlungen zum Nachspüren von psychologischen und sozialpolitischen Aspekten führt und von einer experimentellen Untersuchung von Filmstruktur und Narrationsregimes begleitet wurde. Die Frage, wie etwas dargestellt werden kann, ist konkret verbunden mit der Frage wie, wo, mit wem und unter welchen Bedingungen etwas recherchiert wird. Die in seine Einzelteile zerlegte und wachsende Form von *Unmade Film* deutet darauf hin, dass kein Anspruch erhoben werden kann, dass der sich assoziativ und verzweigt entwickelnde Rechercheprozess je vollständig abgeschlossen ist. [...]

Die epistemische Konsequenz einer so verstandenen Recherche sind nicht unbeachtlich: Sie produziert keine singuläre, offenbarende Sonne, die neues, großes Wissen zutage bringt. Vielmehr entsteht in diesem retikularen, rhizomatischen Rechercheprozess eine Art Sternenhimmel, der das Unsichtbare, Nicht-Mitteilbare und Unwissbare nicht erhellt, sondern intensiv nachvollziehbar macht und deren einzelne, kleine Lichtquellen erst bedeutungsgebend sind, wenn sie als Konstellation einer Vielheit zusammengedacht werden.« ⁶

5 Uriel Orlow zitiert von James Elkin, in: James Elkins (Hg.): *Artists with PhDs. On the new Doctoral Degree in Studio Art*, Washington DC: New Academia Publishing 2009, S. 253.

6 Uriel Orlow: »Recherchieren«, in: Jens Badura/Selma Dubach/Anke Haarmann/Dieter Mersch/Anton Rey/Christoph Schenker/Germán Toro Pérez (Hg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich/Berlin: diaphanes 2015, S. 204.

Ein Teil dieser um Komplexität bemühten Ausführungen zum Bezug zwischen forschendem und künstlerisch-gestaltendem Arbeiten sind in der von James Elkins herausgegebenen Publikation *Artists with PhDs. On the New Doctoral Degree in Studio Art* zu finden. Darin ist der Herausgeber selbst mit einem Beitrag vertreten, der es unternimmt genau dieses Verhältnis als philosophisches Problem zu systematisieren. Dazu schlägt er die drei aus seiner Sicht möglichen Konfigurationen des ›Studio-based PhDs‹ vor, die in paradox anmutender Weise sein Plädoyer für diese potentiell innovative Forschung in traditionellen Kategorisierungen zu fassen unternimmt. Ein erstes Modell versteht die forschende Tätigkeit als der künstlerischen Arbeit zudienend. Dies kann sie, indem dabei etwa kunsthistorisches Hintergrundwissen einfließt, ein philosophischer oder theoretischer Referenzrahmen entwickelt wird, eine kunstkritische Betrachtung der eigenen Arbeit geliefert wird oder weitere wissenschaftliche Felder, die für die künstlerische Produktion wichtig sind, aufgearbeitet werden. Das zweite Modell geht von einer Gleichwertigkeit der beiden Bestandteile aus, die im besten Fall in einem »new interdisciplinary field« münden, das »visual studies« oder »visual culture studies« genannt werden könnte.⁷ Die Problematik hier sei, so Elkins, dass die nicht-künstlerische Auseinandersetzung in ihrem jeweiligen Bereich ebenfalls anerkannt werde und nicht zu einer Hilfswissenschaft verkomme. Das dritte Modell ist für Elkin zugleich äußerst attraktiv, aber auch nicht weniger problematisch, da die vollkommene Verschmelzung der beiden Teile die bekannten Kategorien derart in Frage stellt, dass die Bewertung große Schwierigkeiten bereitet:

»If such a dissertation existed, it would be extremely difficult to evaluate in an academic setting because the entire apparatus of scholarship, from the argument to the footnotes, would have to be legible as creative writing.«⁸

Und so schließt er mit der die Grundlagen von Wissenschaftlichkeit befragenden Aussage: »Perhaps the new degree should be understood as a fundamental critique of disciplinarity itself.«⁹

7 James Elkins: »The Three Configurations of Studio-Art PhDs«, in: Elkins 2009, S. 156.

8 Ebd., S. 160.

9 Ebd., S. 164.

Elkins Argumentation ist, obwohl ausschließlich auf praxisbasierte Dissertationen konzentriert, in gewisser Weise symptomatisch für Diskussionen zu künstlerischer Forschung insgesamt: Seine zaghaften Versuche, diesen Forschungsbereich zu charakterisieren, stehen in vielfältigen Verschränkungen mit den Parametern anerkannter Wissenschaftskulturen, die trotz gegenteiliger Absichtserklärung als unumgängliches Referenzfeld gesetzt werden. Dass diese Abstimmung eine politische Notwendigkeit ist, scheint nachvollziehbar. Denn nicht nur die finanzielle Unterstützung und die infrastrukturelle Rahmung von künstlerischer Forschung sind großmehrheitlich innerhalb der Strukturen traditioneller Wissenschaft verortet, auch die Anerkennung muss – zumindest teilweise – aus diesem Feld gewonnen werden. Nicht zwingend aber scheint der enge Abgleich mit anderen Parametern aus dem wissenschaftlichen Feld wie dem Selbstverständnis, dem Charakter des spezifischen Wissens, dem Vorgehen oder auch der Evaluation, wie er in der kurzen Geschichte der künstlerischen Forschung auftritt. Zu jeder dieser Größen gibt es eine stattliche Anzahl von Publikationen.¹⁰ Darin finden sich zahlreiche Vorschläge für die – auch in den Ausführungen von Elkins anklingenden – Klärungsversuche des Verhältnisses zwischen künstlerischer Forschung und wissenschaftlicher Forschung: Einige postulieren für eine größere Anerkennung von Parallelen in der Vorgehensweise, wie etwa dem experimentellen Habitus, den sowohl künst-

¹⁰ Ich nenne nachfolgend eine sehr beschränkte Auswahl an Publikationen, in denen das Feld der künstlerischen Forschung grundlegend und fast durchgehend unter Rekurs auf die wissenschaftliche Forschung bzw. daraus abgeleiteten Parametern wie Methode, Doktoraten usw. diskutiert wird. Bereits die Titel zeigen an, dass stets aufs Neue Grenzen, Zwischenräume und Schnittflächen zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung und den beiden strukturellen Kontexten verhandelt werden: Annette W. Balkema/Henk Slager (Hg.): *Artistic Research*, Amsterdam: rodopi 2004; Mika Hannula/Juha Suoranta/Tere Vadén (Hg.): *Artistic Research. Theories, Methods and Practices*, Helsinki und Göteborg: University 2005; Elke Bippus (Hg.): *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich/Berlin: diaphanes 2009; Estelle Barrett/Barbara Bolt (Hg.): *Practice as Research. Approaches to Creative Arts Enquiry*, London/New York: I. B. Tauris 2009; Michael Biggs/Henrik Karlsson (Hg.): *The Routledge Companion to Research in the Arts*, London und New York: Routledge 2011; Henk Borgdorff (Hg.): *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*, Leiden: University Press 2012; Sibylle Peters (Hg.): *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, Bielefeld: transcript 2013.

lerische wie auch wissenschaftliche Vorgehen erfordern würden.¹¹ Andere heben dagegen diejenigen Aspekte hervor, die künstlerische Forschung in Differenz zu wissenschaftlicher Forschung stellen und sie tendenziell als wissenschaftskritische Positionierung auffassen. Diese Aushandlung ist Grundlage der zahlreichen Begriffsdebatten, in denen beispielsweise die Wendung *Kunst und Forschung* gegen *Kunst als Forschung* gestellt wird. Dies, weil erstere die Differenz zwischen den beiden Feldern mehr betonen würde und Kunst damit als eigenständige Perspektive eingefordert werde.¹² Mit der Bezeichnung der »künstlerischen Forschung« wiederum wird häufig der Anspruch verbunden, dass es nicht um eine kategoriale Unterscheidung zu wissenschaftlicher Forschung gehe, sondern lediglich um eine bestimmte Form ein und desselben Tuns, der »systematischen Suche nach neuen Erkenntnissen«, wie Forschung auf Wikipedia einleitend beschrieben wird.¹³ Oder in der leicht, aber doch entscheidend abweichenden Formulierung unter »research« auf der englischen Wikipedia-Seite: »Research comprises creative and systematic work undertaken to increase the stock of knowledge.«¹⁴

11 Eine wichtige Referenz für diese Behauptung sind die Überlegungen des Wissenschaftshistorikers Hans-Jörg Rheinberger, der seit den 1990er Jahren mehrfach in Projekte künstlerischer Forschung involviert war. Davon ausgehend hat er in unterschiedlichen Texten über die Ähnlichkeiten in Haltung und Vorgehen zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung hingewiesen. Vgl. dazu Hans-Jörg Rheinberger: »Wissenschaftsgeschichte mit George Kubler«, in: *Texte zur Kunst*, Dezember 2009, Heft 76, S. 46–51.

12 Zur Argumentation verdichtet findet sich eine solche Begriffsdebatte im Jahrbuch der Hochschule der Künste Bern aus dem Jahr 2006. In dem ursprünglich von Florian Dombois, damals Leiter der Abteilung Forschung an der Hochschule, verfassten Text haben seine Kollegen Hans-Rudolf Reust, Studiengangleiter Bildende Kunst, sowie Peter Kraut, zuständig für Musik, mit Vorschlägen für andere Wendungen interveniert. Nutzt Dombois die Wendung »Kunst als Forschung«, plädiert Reust für »Kunst und Forschung«, würde so doch die Eigenständigkeit der einzelnen Bereiche aufrecht erhalten. Kraut spricht sich für »Forschung und Kunst« aus, weil damit eine Demokratisierung wissenschaftlicher Erkenntnisse anklingen würde. Florian Dombois: »Kunst als Forschung. Ein Versuch, sich selbst eine Anleitung zu entwerfen«, in: Hochschule der Künste Bern (Hg.), *HKB/HEAB 2006*, Bern 2006, S. 21–29.

13 »Forschung«, in: *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*, auf: <https://de.wikipedia.org/wiki/Forschung> (letzter Zugriff: 1. 11. 2019).

14 »Research«, in: *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*, auf: <https://en.wikipedia.org/wiki/Research> (letzter Zugriff: 1. 11. 2019).

Die Debatten zum Wesen des Wissens, das aus künstlerischer Forschung resultiert, werden besonders ausgeprägt als Diskurs der Abgrenzung geführt. In zahlreichen Texten wird darum gerungen in abstrahierter Form die Eigenheiten eines Wissens zu konturieren, das der Künste bedarf. Bevorzugterweise werden diese Merkmale in den Bereichen der sinnlichen Wahrnehmung, der Emotionen oder aber auch des Intellekts verortet, dies im Sinne eines »dichten Wissens« (Lyotard), das ein Zusammengehen dieser unterschiedlichen Modi erfordert und ebenso ein »Machen-Können«, ein »Leben-Können«, ein »Hören-Können« etc. meint.¹⁵ Und selbst die von Brad Haseman eingeforderte Etablierung eines »performative research paradigm«, das er als Ergänzung zur qualitativen und quantitativen Forschung einführt und sich allem voran auf praxisbasiertes Forschen bezieht, betont die Wichtigkeit eines eigenständigen Status. Denn genau dieser »third space« würde, so Haseman, die unter diesem Paradigma forschenden Personen von den Voraussetzungen v.a. der qualitativen Forschung befreien.¹⁶

Die Ansprüche der anerkannten wissenschaftlichen Praktiken werden meist dann als besonders herausfordernd und eingrenzend empfunden, wenn es um Fragen der Methode, des Textes und der Evaluation bzw. Qualitätssicherung von Forschung geht. Das ist auch darum naheliegend, weil es sich dabei um diejenigen Elemente des wissenschaftlichen Arbeitens handelt, die einigermaßen klar zu fassen sind. So werden künstlerische Praktiken alleine kaum als genügend solide und hinreichend valable Methoden erachtet. Hingegen wird die darauf folgende Anlehnung an anerkannte methodische Instrumentarien als Hinweis darauf gelesen, dass es der künstlerischen Forschung an Originalität und Eigenständigkeit fehlen würde. Der im 2015 erschienenen Handbuch *Künstlerische Forschung* unternommene Versuch, Praktiken als zentrale Kategorie zur Erfassung von forschendem Vorgehen zu setzen, zeigt, wie systematisiert und zugleich in relativer Unabhängigkeit von etablierten Parametern über forschendes Vorgehen in der Kunst gesprochen werden kann. Die Diversität der Begriffe resultiert aus der Bezugnahme unterschiedlicher Künste wie Tanz, Theater, Musik, Bildende Kunst,

15 Jean-François Lyotard zitiert bei Christoph Schenker: »Wissensformen der Kunst«, in: Badura/Dubach/Haarmann/Mersch/Rey/Schenker/Toro Pérez 2015, S. 106/7.

16 Vgl. dazu Brad Haseman: »Rupture and Recognition. Identifying the Performative Research Paradigm«, in: Estelle Barrett/Barbara Bolt (Hg.): *Practice as Research. Approaches to Creative Arts Enquiry*, London: I. B. Tauris 2007, S. 147–157.

wie auch dem Design, wird aber nicht nur spartenspezifisch verstanden. So steht ›Proben‹ für das mehrfache Durchspielen von Möglichkeiten mit dem Ziel, durch die bloß leicht divergierenden Wiederholungen eine dynamische Form von Wissen zu generieren.¹⁷ Und ›Inszenieren‹ ist als Erkenntnismoment darum von Interesse, weil darin die Gleichzeitigkeit von Prozess und Ergebnis, d.h. von dynamischer und statischer Form von Wissen enthalten ist und Inszenierung damit einen selbstreflexiven Moment beinhaltet.¹⁸

Als besonders schwierig erweist sich der Abgleich zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung bei Fragen der Evaluation bzw. Qualität, ein Umstand, der in nahezu jeder Abhandlung als noch zu lösendes Problem bezeichnet wird. Die Diskussionen um das Format eines künstlerischen PhDs, einer praxisbasierten forschenden Arbeit also, stehen dafür exemplarisch. Die vorgängig am Beispiel von James Elkins Ausführungen geschilderten Abwägungen dazu, welche Funktion der Text und damit das traditionell eher wissenschaftliche Format gegenüber der künstlerischen Praxis haben kann oder vielmehr soll, sind Gegenstand anhaltender Kontroversen. Der Verdacht, dass jegliche Textproduktion bereits einen die Eigenständigkeit künstlerischer Forschung verunreinigenden Kompromiss darstellt, findet sich in unterschiedlicher Ausprägung immer wieder und in gewissem Sinne auch bei Elkins. Die von ihm benannten Textsorten beziehen sich fast ausschließlich auf bestehende Gattungen, sei es der wissenschaftliche Text, die Kunstkritik oder auch der Forschungsbericht. Einzig sein letztes Modell geht davon aus, dass es zwischen diesen beiden Bereichen zu einer unauflösbaren Verschmelzung kommen kann, ein Modell, das Elkins allerdings erst in Ansätzen gesehen zu haben meint. Häufig werde dieses Modell allerdings behauptet, aber doch nur als bloße Kunst konzipiert und abgehandelt. Diese meist als ›rein‹ künstlerisch apostrophierten PhDs sind auch bei Apologet*innen der künstlerischen Forschung umstritten. Denn eine solche Konzeption würde kaum identifizierbare Beiträge zu einem etablierten Wissenskomplex leisten, was Forschung aber zu leisten hätte. In der Folge sei eine Beurteilung lediglich im und aus dem Feld der Kunst möglich.¹⁹

17 Annemarie Matzke: »Proben«, in: Badura/Dubach/Haarmann/Mersch/Rey/Schenker/Toro Pérez 2015, S. 189–192.

18 Patrick Primavesi: »Inszenieren«, in: ebd., S. 155–159.

19 So argumentiert etwa die Philosophin Kathrin Busch einleitend im Band mit dem sprechenden Titel *Anderes Wissen*, wenn auch insgesamt auf künstlerische Forschung und

Diese Argumentationsweise weist Parallelen auf mit der bereits etwas länger bekannten, aber bis heute trotz institutioneller Einbindung mit unsicherem Status versehenen Arbeitsweise der Inter- bzw. Transdisziplinarität. Der Anspruch, dass nur ausgehend von einem soliden disziplinären Hintergrund über die fachlichen Grenzen hinausgeschaut werden kann, steht dabei als grundsätzliches Paradox im Raum.²⁰ Denn dieses meint, dass die Auflösung oder zumindest Destabilisierung von Fachkenntnissen ausschließlich über die Beherrschung eines hegemonialen Disziplinverständnisses zu erfolgen hat. Die Kunsthistorikerin Rosalind Krauss hat in ihrem 1995 in der Zeitschrift *Texte zur Kunst* veröffentlichten Text »Der Tod der Fachkenntnisse und Kunstfertigkeiten« eindringlich vor den Angriffen auf die disziplinären Kompetenzen gewarnt:

»Meine Antwort [...] lautet, dass man ohne Fachwissen, ohne die zum detaillierten Verständnis der Struktur der untersuchten Sache erforderlichen Fähigkeiten und Kenntnisse nicht umhin kann, auf der Ebene der Analyse eben jene Probleme der Blindheit und der Unterdrückung zu wiederholen, die man auf der Ebene ihrer sozialen Auswirkungen vielleicht gerade beschreiben möchte.«²¹

Wenn Beobachtungen also nicht über die bestehenden Kategorien und Argumentationen einzelner Disziplinen gefasst werden können, dann liegt das nicht an den Kategorien, die dafür vielleicht nicht geeignet sind, sondern daran, dass die Kategorien nicht richtig auf die Beobachtung angewandt werden. Es scheint, als müsste die künstlerische Forschung sich dieser Frage stets erneut stellen, als müsste eine Forschung bei der laut Elkins gilt »the

nicht nur »practice-based PhDs« bezogen. Sie behauptet, dass diese Art der Forschung nicht im bestehenden Selbstverständnis dieses Tuns aufgeht, sondern »zu einer neuen Konstellation von Kunst und Episteme« führt. Kathrin Busch: »Wissen anders denken«, in: dies. (Hg.): *Anderes Wissen*, Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 10–33, hier S. 12.

20 Diesen Anspruch formuliert etwa Jürgen Mittelstrass, einer der ersten Theoretiker dieses Forschungsfeldes, in zahlreichen seiner Texte und wird dahingehend bis heute als Referenz gesetzt. Vgl. dazu etwa bei Hartmut von Sass: »Transdisciplinarity – a Drug on the Market? An Introductory Question«, in: ders. (Hg.): *Between/Beyond/Hybrid. New Essays on Transdisciplinarity*, Zürich: diaphanes 2019, S. 11–24.

21 Rosalind Krauss: »Der Tod der Fachkenntnisse und Kunstfertigkeiten«, in: *Texte zur Kunst*, Heft 20, November 1995, S. 61–68, hier S. 67.

sky is the limit«, sich erst einer Disziplinierung beugen, bevor sie sich selbstbewusst zu Wort melden darf.

Performative research

Die nachfolgend vorgestellten jüngeren Versuche haben es, mit Rekurs auf den Begriff des Performativen, unternommen, praxisbasierte und damit auch künstlerische Forschung in ein anderes, neues Verhältnis zum bestehenden Wissenschaftsverständnis zu stellen.²² Der aus dem Umfeld des Theaters stammende australische Wissenschaftler Brad Haseman ist einer der ersten Autoren, der 2007 in programmatischer Absicht ein »performative research paradigm« ausgerufen hat. Dies konzipierte er als Ergänzung zu den beiden etablierten Typen, namentlich der quantitativen und qualitativen Forschung, die jedoch nicht immer trennscharf voneinander abzugrenzen sind. In diesem »third space« gelangen die Forschenden, so Hasemans Darstellung, in aller Regel durch die Praxis zu einem Ergebnis. Der performative Forschungsprozess ist somit zentrales Kriterium dieses neuen Paradigmas, jedoch nicht sein einziges. Die daraus resultierenden Erkenntnisse müssten ihren Ausdruck auch in den, den jeweiligen Fachkompetenzen entsprechenden Formaten finden, also in visuellen, musikalischen, tänzerischen oder grafischen Äußerungen. Diese Verschiebung beschreibt er als Abwendung von einer »reinen Repräsentation« hin zu einer »Präsentation«.²³ Als drittes Kriterium des »performative research paradigm« nennt er die Notwendigkeit eines »multi-method«-Ansatzes, der zwar auch in der qualitativen Forschung zu finden ist, sich aber darin unterscheidet, dass die Wahl der Methoden sich aus dem Gegenstand heraus ergibt und durch die

22 Der Begriff »Performativität« ist in den vergangenen beiden Jahrzehnten zu einem kulturtheoretischen Leitbegriff geworden, dem je nach fachlichem oder thematischem Hintergrund (in der Theaterwissenschaft etwa durch Erika Fischer-Lichte, in der Gendertheorie entscheidend durch Judith Butler) trotz weitreichenden Überschneidungen auch variierende Bedeutungen zugeschrieben wurden. Auf diese Diskussion kann hier nicht ausführlich eingegangen werden; ich beschränke mich auf die Auslegung des Verständnisses bei Brad Haseman und Barbara Bolt, die Hasemans Ausführungen entlang der Performativität ausdifferenziert.

23 Brad Haseman: »Rupture and Recognition. Identifying the Performative Research Paradigm«, in: Barrett und Bolt 2007, S. 147–157, hier S. 149.

Anbindung an die praktische Tätigkeit eine neue und eigenständige Ausprägung erhält: »The strength of practice-led research is its capacity to forge new, hybrid or mutant research methods that are specific to the object of enquiry.«²⁴ Forschung unter dem Zeichen des »performative research paradigm« leistet also nicht nur einen Beitrag zu einer spezifischen Thematik, sondern interagiert auch mit dem herbeigezogenen methodischen Set, sodass dieses eine Veränderung oder zumindest Kommentierung erfährt. Damit wird zwar nicht eine genuine Wesensart dieser Forschung beschrieben, aber ein konstant sich in Aushandlung befindendes Verhältnis zwischen Forschungsgegenstand, methodischem Verfahren, analytischen Schlüssen und Ordnungen der Re-/Präsentation. Diese Forschungshaltung stelle sich auch, so Haseman mit Verweis auf die Psycholog*innen Mary und Kenneth Gergen, gegen die in den traditionellen Wissenschaften aufrecht erhaltenen »mystifying claims of truth«.²⁵ In Absetzung dazu ginge es der »performative research« gerade darum, ihren performativen Charakter offen zu legen.

In dieselbe Richtung argumentiert die australische Künstlerin und Theoretikerin Barbara Bolt in einem auf Haseman reagierenden Text. Darin betont sie, dass künstlerische Forschung nicht als Performanz, sondern im Modus der Performativität gefasst werden müsse, um die behauptete Differenz gegenüber den anerkannten Wissenschaftskulturen einsichtig zu machen. Denn während Performanz den Akzent auf die Aufführung und deren Einzigartigkeit setzt und damit implizit von einem bestehenden Subjekt (der/die Aufführende) ausgeht, ist Performativität im Anschluss an Judith Butler als kontinuierlicher Prozess zu verstehen, durch den sowohl das Objekt als auch das Subjekt erst hervorgebracht werden. So verstandene künstlerische Forschung meint, dass der beforschte Gegenstand gleichsam als Co-Produzent wirkt und das Erzeugnis nicht nur neues Material hervorbringt, sondern in aller Regel auch eine eigenständige, ebendieser Auseinandersetzung angebrachte Form, annimmt.²⁶ Damit rekurriert dieser Forschungsmodus zwar auf bekannte Parameter sowohl bezüglich der Inhalte als auch der Methoden, aber führt in der Iteration zwangsläufig Abweichungen mit. Daran

24 Ebd., S. 155.

25 Ebd., S. 149.

26 Barbara Bolt: »Artistic Research: A Performative Paradigm?«, in: *Parse Journal* Nr. 3 (2016), S. 129–142, S. 132f., auf: [//metapar.se/article/artistic-research-a-performative-paradigm](https://metapar.se/article/artistic-research-a-performative-paradigm) (letzter Zugriff: 1. 11. 2019).

macht Bolt die grundlegende Differenz zu anerkannten wissenschaftlichen Konzepten fest:

»I have argued that the interpretive methods of a performative paradigm stakes its ›truth claims‹ in force and effect as it relates to the particular performative event. This contrasts with science-as-research, which still holds dear the notion of an ›objective truth‹ and truth as correspondence.«

Aus diesem Verständnis von Wahrheit ergibt sich nicht nur eine Dynamisierung von Forschungsergebnissen. Vielmehr setzt er eine Mehrschichtigkeit des Forschungskonvoluts voraus: »where art is both productive in its own right as well as being data that could be analysed using qualitative and aesthetic modes«. ›Performative Research‹ argumentiert und agiert immer auf mehreren Ebenen zugleich, erfordert eine entsprechend vielgestaltige Verortung sowie Auslegung und bringt deshalb bis heute skeptische Einschätzungen ihres »impacts« hervor.²⁷ Jede einzelne Forschungsaktivität, die sich am ›Performative Research Paradigm‹ orientiert, sieht sich diesen Zweifeln ausgesetzt.

z. B. Marina Belobrovaja: *Das ungute Gefühl, auf der richtigen Seite zu stehen. Engagierte Kunst in der Schweiz*

Das PhD von Marina Belobrovaja befasst sich mit politisch und/oder sozial engagierter Kunst aus der Schweiz im Zeitraum von 2010-16, wobei die Arbeit an der Untersuchung größtenteils in ebendieser Zeitspanne stattfand. Diese Überschneidung hat inhaltlich-konzeptionelle Hintergründe, zielt doch die Auseinandersetzung mit den in den Fokus gerückten neun künstlerischen Positionen nicht auf eine aus Distanz vorgenommene Analyse. Vielmehr gehört gerade das Einholen von aktuellen Stellungnahmen von teilnehmenden Zeitgenoss*innen zum zentralen Argument der Arbeit. Ihre Untersuchung

27 Ebd., S. 139f., S. 131, S. 141f. Bolt schlägt gar eine Reihe von Fragen vor, entlang derer die Effekte (es ist nicht von Resultaten die Rede, da dies bereits als Einschränkung mehrerer Möglichkeiten von produktiven Auswirkungen gelesen werden könnte) ausdifferenziert und festgehalten werden können. Dazu gehören Fragen nach den Veränderungen materieller Praktiken oder Methoden und Vorgehensweisen genauso wie nach dem Auftauchen neuer Konzepte oder den Mitteln, mit denen das Publikum angesprochen wurde.

basiert Marina Belobrovaja folgerichtig nicht nur auf bereits bestehenden Materialien (u.a. Kritiken, Interviews und Projektdokumentationen), wobei diese teils nur sehr spärlich vorhanden sind. Grundlegend für die Aufarbeitung der künstlerischen Positionen sind gut 70 Interviews, die Belobrovaja mit von ihr ausgewählten Personen aus dem Umfeld der jeweiligen Kunstprojekte bzw. Künstler*innen geführt hat. Diese stehen in je unterschiedlichen Verbindungen zu den einzelnen Projekten und sprechen folglich aus je anderen Perspektiven: Werden zu fast jeder Position Kritiker*innen befragt, so sind es den künstlerischen Vorgehen entsprechend teils Teilnehmer*innen der Projekte, teils Mitarbeiter*innen aus einem erweiterten Kontext, etwa Kurator*innen oder Kooperationspartner*innen und vereinzelt auch nahestehende Personen wie Lebensgefährt*innen. Auch die Künstler*innen selbst wurden zu ihrem Arbeiten und dessen Rezeption befragt. Aus diesen umfangreichen Quellenmaterialien hat Marina Belobrovaja in einem collageartigen Verfahren einen Gesprächsverlauf zusammengestellt, den sie als »vielstimmigen, dokumentarisch-fiktiven Textkörper« bezeichnet.²⁸ Obwohl es sich dabei nicht um, im engeren Sinne, historische Quellen handelt, – hat die Autorin sie doch selbst erarbeitet – sind die disziplinären Vorgaben wie die korrekte Zuordnung und Wiedergabe Voraussetzungen für den Umgang damit. Die in historischen Wissenschaften jedoch üblicherweise vorgenommenen Erläuterungen ersetzt Belobrovaja durch eine fingierte Narration. Dadurch werden die Quellen nicht ihrer Glaubwürdigkeit beraubt, aber der Fiktion ihrer Einzigartigkeit enthoben, in die sie ein historiografischer Zugriff zwangsläufig stellen würde. Sie sind nicht bloß Gegenstand einer wissenschaftlichen Analyse, sondern Co-Produzentinnen eines erzählerischen Verlaufs, sowohl im Moment ihrer Entstehung, als auch im Zuge ihrer Verarbeitung.

Die zusammengetragenen Voten aus den Kontexten der künstlerischen Positionen werden ergänzt durch zwei theoretische Referenzen, nämlich Chantal Mouffe und Jacques Rancière. Diese beiden Wissenschaftler*innen sind nicht nur prominente Stimmen in den jüngeren Debatten um Kunst und Politik, sondern haben sich auch explizit mit den unterschiedlichen Schnittstellen zwischen einer engagierten künstlerischen Praxis und ihrer gesellschaftlichen Resonanz auseinandergesetzt. Dies ist auch das zentrale Interesse von Belobrovajas Untersuchung. Werden die Aussagen aus den Interviews

28 Marina Belobrovaja: *Das ungute Gefühl, auf der richtigen Seite zu stehen. Engagierte Kunst aus der Schweiz*, Zürich: diaphanes 2019, S. 12.

weitgehend unverändert übernommen, so sind die Textteile der Theoretiker*innen durch die von der Autorin vorgenommene Paraphrasierungen aus deren unterschiedlichen Publikationen. Als kategorial anderer Art markiert werden diese Kommentare nicht nur durch ein anderes Schriftbild, sondern ebenfalls durch eine leichte, aber entscheidende Abwandlung ihrer Namen: so wird aus Chantal Mouffe *Mantal Chouffe* und aus Jacques Rancière *Racques Jancière*. Mit dem Abtausch der Erstbuchstaben will Belobrovaja die Verhandbarkeit der theoretischen Positionen kenntlich machen, entsprechend folgt deren Verwendung im Text auch nicht wissenschaftlichen Gepflogenheiten: Die Paraphrasierungen werden zwar namentlich gekennzeichnet, nicht aber genaue Zitationen vorgenommen und auch die argumentative Einbettung der theoretischen Aussagen nimmt unterschiedliche Funktionen ein.

Die aus dieser Anlage resultierende Dynamik zwischen theoretischen Äußerungen und individuellen Schilderungen oder Meinungen wirkt sich produktiv in beide Richtungen aus: Indem Belobrovaja Ort und Status theoretischen Argumentierens zur Disposition stellt, aber auch, indem die Aussagen von Einzelpersonen aus ihrer Subjektivität hinaustreten, wenn die Genauigkeit ihrer Beobachtungen den Verallgemeinerungen der Theorie als Korrektiv entgegentritt. Das besondere Potenzial der Dynamik zeigt sich vor allem im stets neu zur Debatte stehenden Verhältnis zwischen den beiden Elementen. So ergibt sich in der Abfolge von O-Ton und theoretischen Statements wahlweise ein Widerspruch zum vorangehenden Kommentar, eine Infragestellung, eine Ergänzung, Korrektur, Bestätigung oder aber auch eine Interpretation – um nur einige der möglichen Bezugnahmen zu nennen. Die Wahrnehmung dieser vielfältigen Referenzbildung wird nicht als analytisches Ergebnis vorgeführt, sondern stellt sich erst im Zuge der Leseerfahrung her, denn von Äußerung zu Äußerung stellt sich die Frage nach der Qualität der vorerst assoziativ anmutenden Abfolge. Diese Komposition zielt im Sinne Hasemans nicht auf eine Repräsentation von vorangehend zusammengetragenen Forschungsergebnissen ab, sondern auf deren Präsentation, indem – vermittelt durch die Leseerfahrung – die Performanz des Arguments Teil seines Inhalts ist. Das ist zugleich Kennzeichen einer ›Practice-Based Research‹, in der, wie eingangs geschildert, die Praxis nicht kategorial von der Theorie getrennt, sondern deren produktiver Bestandteil wird.²⁹

29 Programmatisch aufgegriffen wird diese These über die besondere Produktivität des Konglomerats von Praxis und Theorie auch in der Publikation *Künstlerische Forschung*.

Die bestehenden disziplinär geprägten und dadurch auch reduzierten Perspektiven werden um nicht-disziplinäre, also auch nicht schon disziplinierte Sichtweisen ergänzt. Damit entsteht eine ungeglättete, vielstimmige Erzählung. Die häufig auftretende Widerrede zwischen den einzelnen Voten verhindert eine vereinheitlichende Einordnung der Arbeiten. Genau darin besteht Belobrovajas wesentlicher Beitrag zur Diskussion um politisch engagierte Kunst. Anstelle einer Beurteilung, die angesichts des großen Umfangs der Projekte auf äußerst fragmentierten Beobachtungen beruht, wird die Verhandlung von solchen Positionen dargestellt, denen es um möglichst große Präzision hinsichtlich der konkreten Situation geht.³⁰ Derartige Kompositionen zeigen durch das Beibehalten des originalen Wortlauts Nuancen in der Auslegung und sie entwickeln keinen argumentativen Ablauf, der auf eine einzige Pointe hinführen würde. Damit wird vermieden, was Hase-man, wie bereits erwähnt, als wissenschaftlichen Darstellungen inhärente »mystifying claims of truth« bezeichnet.³¹ Übertragen auf die Aussage über politisch engagierte Kunst meint dies, dass Belobrovaja die Arbeiten nicht in verkürzte oder typisierende Rubriken des Politischen einordnet. Vielmehr beharrt sie darauf, neben den Argumenten selbst auch deren Tonfall und die Sprecherposition als konstitutiven Teil der Diskussion wahrnehmbar zu machen und bestehen zu lassen.

Ein Handbuch (Badura/Dubach/Haarmann/Mersch/Rey/Schenker/Toro Pérez 2015). Neben essayistischen Texten über »Epistemologie & Ästhetik« sowie »Institutionen & Kontext« beinhaltet die Publikation die bereits erwähnte Rubrik »Praktiken«, in der entlang von Begriffen zu Tätigkeiten aus unterschiedlichen künstlerischen Feldern (etwa »annotieren«, »entwerfen/Entwurf«, »ausstellen«, »notieren« oder »übersetzen«) die Idee einer reflektierten Praxis gesetzt wird.

30 Die Problematik, die der Umstand einer fragmentierten Einsicht in die Projekte für deren wissenschaftliche Aufarbeitung und Einschätzung zur Folge hat, erwähnt auch Claire Bishop: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London/New York: Verso 2012, S. 6: »[...] today's participatory art is often at pains to emphasise process over a definitive image, concept or object. It tends to value what is invisible: a group dynamic, a social situation, a change of energy, a raised consciousness. As a result, it is an art dependent on first-hand experience, and preferably over a long duration (days, month or even years). Very few observers are in a position to take such an overview of long-term participatory projects [...].«

31 Brad Haseman: »Rupture and Recognition. Identifying the Performative Research Paradigm«, in: Barrett und Bolt 2007, S. 149.

Künstlerische Forschung als Verhältnis

Uriel Orlow beschreibt das Verhältnis zwischen seiner künstlerischen Praxis und der theoretisch ausgerichteten Thesis als konstantes »shuttling back and forth between the work and the discursive contexts it is engaged in«.³² Diese Bewegung, so scheint mir, findet sich auch in der Dissertation von Marina Belobrovaja und ist zugleich eine anschauliche Beschreibung für die performativen Momente in dem, von Haseman beschriebenen, neuen Forschungsparadigma. Es geht weniger um eine definitorische Bestimmung, als vielmehr um die Neu-Konzeptualisierung eines konstant beweglichen Verhältnisses. Dass dadurch das wissenschaftliche Forschungsverständnis insgesamt herausgefordert wird, scheint naheliegend. Der Kunsthistoriker Wolfgang Kemp hat in einem ungewöhnlich emphatischen Text, in dem er die Kunstgeschichte auffordert, ihre disziplinäre Engführung zu Gunsten einer radikalen Kontextualisierung zu verlassen, darauf hingewiesen, dass die Wissenschaften durch Teilen groß geworden sind.³³ Aus dieser Entwicklung resultierten Disziplinen, Fachkenntnisse und Expertise – ein »third space« im Sinne Hasemans stellt in dieser Entwicklungslinie eine grundlegende Problematik dar. Das äußert sich etwa dann, wenn angesichts zunehmender inter- oder transdisziplinärer Arbeitsweisen von einem Verlust der Fachkenntnisse gewarnt wird, wie dies etwa die Kunsthistorikerin Rosalind Krauss macht.³⁴ Dagegen einen Ansatz zu behaupten, der Kompetenz in einem Feld behauptet, dessen »limit is the sky«, ist nicht ganz offensichtlich. Deswegen erachte ich es als politisch opportun und wichtig, künstlerische Forschung als Disziplin einzufordern. Die Behauptung eines dritten Paradigmas kann dabei argumentativ hilfreich sein. Im Unterschied zu anderen Disziplinen geht es der künstlerischen Forschung aber nicht nur um eine Klärung ihres Gegenstandes – auch wenn die aktuelle Debatte dies zu suggerieren scheint –, sondern ebenso um eine anhaltende Aushandlung des Verhältnisses zwischen Interessensgebieten und involvierten Kontexten. Eine argumentative Legitimation dazu muss erst noch entwickelt werden.

32 Uriel Orlow zitiert in James Elkin, in: Elkins 2009, S. 253.

33 Wolfgang Kemp: »Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität«, in: *Texte zur Kunst* 2 (1991), S. 89–101.

34 Rosalind Krauss: »Der Tod der Fachkenntnisse und Kunstfertigkeiten«, in: *Texte zur Kunst*, Heft 20, November 1995, S. 61–68.

Die Beforschung konkreter Beispiele stellt dafür eine nicht nur äußerst gewinnbringende Ausgangslage, sondern vielmehr zwingende Grundbedingung dar.