

**Antje Krause-Wahl // Irene Schütze (Hg.)**

ASPEKTE  
KÜNSTLERISCHEN  
SCHAFFENS  
DER GEGENWART

VDG

## Impressum

© Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften,  
Weimar 2015

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die Angaben zum Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag und Autoren keine Haftung übernehmen.

Besuchen Sie uns im Internet unter:  
[www.vdg-weimar.de](http://www.vdg-weimar.de)

VDG Weimar startete 2000 den täglichen  
Informationsdienst für Kunsthistoriker  
[www.portalkunstgeschichte.de](http://www.portalkunstgeschichte.de)

Gestaltung & Satz: Waldmann . Büro für Gestaltung, Weimar  
Druck: Schätzl Druck & Medien GmbH & Co. KG

ISBN 978-3-89739-764-4

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in  
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Da-  
ten sind im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

## INHALT

<b>Antje Krause-Wahl/Irene Schütze</b>	<b>6</b>
EINLEITUNG. Aspekte künstlerischen Schaffens der Gegenwart	
<b>Andrea Büttner</b>	<b>16</b>
GARDENING OR GOOGLING? Andrea Büttner im Gespräch mit Antje Krause-Wahl und Irene Schütze über das Kunstmachen	
<b>Tom Holert</b>	<b>32</b>
DISKURSIVITÄT UND INTERVENTION. Genealogische Anmerkungen zur Konjunktur „künstlerischer Forschung“ anhand einer Fallstudie zu <i>Dialogue / Discourse / Research</i> , 1979	
<b>Corina Caduff</b>	<b>56</b>
KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG. Reibungen und Perspektiven	
<b>Birgit Haehnel</b>	<b>72</b>
DANCING IN THE LOUVRE. Postkoloniale Strategien im globalisierten Kunstbetrieb	
<b>Antje Majewski</b>	<b>94</b>
STEINE	
<b>Irene Schütze</b>	<b>126</b>
GRENZEN DER BEOBACHTUNG. Künstlerische Prozesse in Dokumentarfilmen ( <i>Le Mystère Picasso</i> , <i>Gerhard Richter Painting</i> )	
<b>Christine Heil</b>	<b>156</b>
KOLLABORATIVES PROSUMING in der Auseinandersetzung mit Arbeiten von Attila Csörgő. Kunstdidaktische Entwürfe ausgehend von Gegenwartskunst.	
<b>Kai-Uwe Hemken</b>	<b>178</b>
„ICH ERFORSCH E DEN PROZESS DES BILDERMACHENS.“ Künstlerische Bild-Wissenschaft bei Andreas Gursky	
<b>Benjamin Meyer-Krahmer</b>	<b>200</b>
„ARTIST AS CURATOR“	
<b>Autor*innenverzeichnis</b>	<b>226</b>

# KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG

## Reibungen und Perspektiven

**Corina Caduff**

Künstlerische Forschung ist en vogue. Sie bezeichnet eine spezifische Kunstpraxis, bei der Künstlerinnen und Künstler als Forschende agieren und ihre Resultate in Form von Kunst darstellen. Begründet wird diese Praxis gemeinhin mit der Bologna-Reform, d. h. mit dem bildungspolitischen Bestreben, die Kunstausbildung hochschulkonform zu machen und sie dementsprechend mit einem dafür notwendigen Forschungsapproach zu untermauern. Das führte und führt oft zum Einwand, dass der Wille zu dieser Forschung gar nicht den Künsten selbst entstamme. Künstler, die im Feld der künstlerischen Forschung aktiv sind, halten dem jedoch entgegen, dass diese Forschung für sie nichtsdestotrotz eine substanzielle künstlerische Auseinandersetzung darstelle.

Die genaue Auffassung dessen, was künstlerische Forschung ist, unterliegt nach wie vor unterschiedlichen Ansätzen. So ist etwa der Hinweis verbreitet, dass künstlerische Forschung – im Sinne einer Kunst, die sich willentlich mit wissenschaftlichen Fragestellungen beschäftigt und entsprechend recherchiert – gar nichts Neues sei, wobei man etwa die Universalgelehrten der Renaissance anführen könnte, oder Goethe, der seine naturwissenschaftlichen Forschungen in seine Romane integrierte, oder Cézanne, der seine Malerei als Wahrnehmungsstudien verstand. Tatsächlich lassen sich solch forschende Praktiken in der Geschichte der Künste zweifellos anhand unzähliger Beispiele nachweisen.

Andererseits wird geltend gemacht, dass künstlerische Forschung heute einen eigenen erkenntnistheoretischen und methodischen Ansatz verfolgt, mit dem sie sich sowohl von der wissenschaftlichen Forschung als auch von der allgemeinen Kunst deutlich unterscheidet, zum Beispiel darin, dass sie anwendbare Erkenntnisse fördert. Mit Sicherheit lässt sich sagen, dass sich aktuell zwischen den Polen einer künstlerischen Praxis und einer wissenschaftlichen Forschung verschiedene künstlerisch-wissenschaftliche Mischformen herausbilden, die allesamt einen hochgradig experimentellen Charakter aufweisen. Und wir haben es heute insofern mit einem Novum zu tun, als die aktuelle künstlerische Forschungspraxis auf verschiedenen Ebenen Karriere macht: diskursiv, institutionell und auch förderpolitisch.

Die diskursive Karriere belegt eine wachsende Anzahl von entsprechenden Konferenzen und Sammelbänden.<sup>1</sup> Mit der verstärkten publizistischen Auseinandersetzung über die Methodologie und Epistemologie der künstlerischen Forschung geht auch deren zunehmende Institutionalisierung einher, wobei insbesondere die Entwicklung von PhD-Angeboten an Kunsthochschulen sowie die Neueinrichtung von Forschungsinstituten und Forschungsschwerpunkten zu nennen ist, die an künstlerischer Forschung ausgerichtet sind.<sup>2</sup> Geografisch hat sich die Praxis und Diskussion der künstlerischen Forschung sukzessive von Großbritannien über Skandinavien und die Niederlande bis jüngst in die deutschsprachigen und osteuropäischen Länder ausgebreitet.<sup>3</sup> Ausgangspunkt des entsprechenden Diskurses war der Bereich der Visual Arts, der im Feld der künstlerischen Forschung noch heute dominant ist; doch hat der Diskurs mittlerweile auch die Bereiche Design, Theater, Film, Musik und Tanz erfasst. Einzig in der Literatur ist dieser Forschungstypus noch nicht aufgetaucht, was damit zu tun hat, dass die Studiengänge des „Creative Writing“, die im deutschsprachigen Raum kaum Tradition haben, nicht an Kunsthochschulen, sondern an Universitäten angesiedelt sind (in Großbritannien und den USA traditionell an den English Departments).

Im Zuge der Entwicklung des Diskurses der künstlerischen Forschung ist auch von einer förderpolitischen Karriere zu sprechen: In Großbritannien, Skandinavien oder Belgien etwa gibt es verschiedene Förderprogramme für künstlerische Forschung. Der Schweizerische Nationalfonds SNF fördert künstlerische Forschung seit einem Jahrzehnt, zunächst im Rahmen eines Sonderinstruments für Fachhochschulen, seit Herbst 2011 im Rahmen der allgemeinen Projektförderung. Der österreichische Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung FWF hat 2009 das Programm zur Entwicklung und Erschließung der Künste PEEK lanciert. Bei der DFG liegen entsprechende Bemühungen noch in den Anfängen. Im deutschsprachigen Raum sind Kollaborationen zwischen Wissenschaftlern und Künstlern insbesondere in der Schweiz und in Österreich gängig, wo die Förderinstitutionen entsprechende wissenschaftliche Kriterien (Projektziele, Methodik etc.) vorgeben.

Die Künste und die Wissenschaften werden seit dem 18. Jahrhundert ökonomisch, institutionell und politisch isoliert voneinander betrieben. Nun rücken sie über die künstlerische Forschung wieder etwas näher zusammen, wobei sich jedoch keine Homogenisierung oder gar freundschaftliche Umarmung abzeichnet. Vielmehr verfügt die künstlerische Forschung über Merkmale, die sie grundlegend von der akademischen Erforschung der Künste unterscheiden.

### Praxisorientierte Fragestellungen

Künstlerische Forschung ist grundsätzlich praxisorientiert (practice-based research). Sie formuliert an ihrem Ausgangspunkt eine konkrete Fragestellung sowie ein klares Erkenntnisinteresse, was sie von anderen künstlerischen Projekten unterscheidet und ihre Orientierung an der Wissenschaftlichkeit kennzeichnet. Das methodische und erkenntnistheoretische Vorgehen ist dabei aber nur teilweise am gängigen wissenschaftlichen State of the Art ausgerichtet; Brennpunkt vieler Projekte ist die Frage, wie künstlerische Praxis und wissenschaftlich-theoretischer Anspruch

ineinander greifen bzw. wie diese Verschränkung konzeptionell angelegt ist. Hierfür gibt es kaum eine verbindliche Traditionsbildung, sodass dem künstlerisch-wissenschaftlichen Ansatz eine grundlegende Offenheit und damit auch eine gewisse Nervosität innewohnt. Die Resultate sind im Voraus oft kaum berechenbar.

Während die akademische Erforschung der Künste ihre Themen traditionell an der Geschichte und Theorie der Künste gewinnt, ist die Themengenerierung der künstlerischen Forschung viel stärker an der künstlerischen Praxis und deren Rezeption ausgerichtet. Gerade die Rezeption der (Gegenwarts-)Künste ist in den Kunstwissenschaften kaum Thema; Künstler hingegen interessieren sich natürlich dafür, wie ihre Arbeiten aufgenommen werden, sodass sich verschiedene Projekte der künstlerischen Forschung auch der Rezeption von Kunst annehmen. So wurde etwa in dem von den Medien außerordentlich viel beachteten Projekt *eMotion* der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel das Verhalten von Museumsbesuchern erforscht, indem man deren Parcours und Verweildauer vor einzelnen Bildern aufgezeichnet und sie qualitativen und quantitativen Befragungen zu Vorkenntnis und Motivation des Museumsbesuchs unterzogen hat. Die entsprechend gewonnenen Daten wurden dann ihrerseits wiederum künstlerisch in Form von Klang und Bild weiterverarbeitet.<sup>4</sup>

Oft leiten sich die Fragestellungen künstlerischer Forschung mehr oder weniger unmittelbar aus Themen des Unterrichts ab. Im Bereich der darstellenden Künste geht man beispielsweise der Frage nach, ob die schauspielerische Darstellung emotionaler Prozesse auf Simulation beruht oder auf „tatsächlich“ empfundenen Emotionen. So wird mittels bildgebender Verfahren der Neurowissenschaften (fMRT) untersucht, ob und wie bei schauspielerischer Darstellung emotionsverarbeitende Areale des Gehirns angesprochen und aktiviert werden können. Die Resultate könnten sich durchaus auf die Pädagogik des Schauspielunterrichts auswirken.<sup>5</sup>

Die starke Orientierung an der aktuellen künstlerischen Praxis schließt Projekte nicht aus, denen ein historisches Interesse inne wohnt, wobei etwa die Zusammenarbeit von Musikwissenschaftler\*innen,

innen, Instrumentalist\*innen und Instrumentenbauer\*innen zu nennen wäre, die gemeinsam Instrumentenforschung betreiben mit dem Ziel, alte Instrumente nachzubauen und damit hörbar zu machen, wie Konzerte in früheren Jahrhunderten geklungen haben mögen. Alle Projekte, die der künstlerischen Forschung zuzurechnen sind, haben somit auch eine unmittelbare Bedeutung für die künstlerische Praxis selbst, sei es für deren technische Vervollkommnung, für ein besseres Verstehen ihrer Funktionsweise oder für die künstlerische Ausbildung. Die Bearbeitung solcher praxisorientierter Fragestellungen übernimmt kaum je eine Person allein; künstlerische Forschung wird wesentlich als Teamforschung betrieben, wobei das Team oft Künstler\*innen und Wissenschaftler\*innen umfasst. Das kann insbesondere da zu einer Erschütterung der Selbstverständnisse führen, wo Künstler\*innen und Geisteswissenschaftler\*innen zum Arbeiten aufeinandertreffen.

#### **Teamforschung: zur Kollaboration Kunst-Wissenschaft**

Die meisten Projekte künstlerischer Forschung erfordern verschiedene Kompetenzen, sodass Personen aus unterschiedlichen Bereichen zusammenarbeiten. An besagtem Projekt, welches die Emotionsverarbeitung bei der schauspielerischen Darstellung erforscht, waren sowohl Schauspielerinnen und Dramaturgen als auch Neurowissenschaftler beteiligt. Somit handelt es sich hierbei um eine Kollaboration zwischen Künstlern und Naturwissenschaftlern, die unter die allgemeine Herausforderung transdisziplinärer Arbeitsgemeinschaften fällt. Schärfer jedoch stellt sich die Frage der forschenden Bedeutungsgebung, wenn Vertreter der akademischen Erforschung der Künste mit forschenden Künstlern zusammenarbeiten, wenn also Kunst-Experten aufeinandertreffen, die sehr unterschiedliche Hintergründe aufweisen.

An dem erwähnten Projekt *eMotion* beispielsweise waren Künstlerinnen, Kuratoren, Psychologen sowie Sozial- und Kunstwissenschaftlerinnen beteiligt. Der Leiter dieses Projekts, Martin Tröndle,

hat in verschiedenen Publikationen über die Herausforderungen solcher Kollaborationen berichtet. Dabei spricht er insbesondere auch von der Unsicherheit, die eine solche Kooperation unter den Wissenschaftlern erzeugt: „Diese Unsicherheit kann nur produktiv werden, wenn sie als Chance verstanden wird, den eigenen Habitus und Modus der Wissensproduktion in Frage zu stellen.“<sup>6</sup> Dazu gehört nicht zuletzt die für viele Geisteswissenschaftler\*innen ungewohnte Erfahrung, Autorschaft zu teilen – eine Herausforderung, die in solchem Kontext allerdings auch die Künstler\*innen betrifft, wenngleich diese die Einbindung in arbeitsteilige Prozesse grundsätzlich eher gewohnt sind.

Die künstlerische Forschung und die geisteswissenschaftliche Erforschung der Künste haben denselben Untersuchungsgegenstand (die Künste). Kunst-, Theater- oder Filmwissenschaftler sind es in der Regel gewohnt, die Künste qua fachwissenschaftlicher Publikation bedeutsam zu machen, sie sind es gewohnt, das letzte Wort zu haben. In der unmittelbaren Kollaboration mit Künstlern jedoch ist diese Rolle außer Kraft gesetzt. Hier gilt es, von der gewohnten, in separaten Räumen und Welten praktizierten Trennung von künstlerischem Primärausdruck und wissenschaftlicher Sekundärrede Abstand zu nehmen. Wo die geisteswissenschaftliche Erforschung der Künste und die künstlerische Forschung unmittelbar aufeinandertreffen, da prallt künstlerisch-forschende auf begrifflich-wissenschaftliche Arbeit. Darin liegt, so hat es Kathrin Busch pointiert auf den Punkt gebracht, das Skandalon der künstlerischen Forschung: „Die Vermischung von künstlerischen und wissenschaftlichen Methoden, die sich in der künstlerischen Forschung schon heute abzeichnet, führt keineswegs zu einer Homogenisierung beider Felder. Vielmehr macht es die partielle Aufhebung ihrer strikten Trennung notwendig, gänzlich neue und andersartige Grenzverläufe und Differenzierungen zu visionieren.“ Dementsprechend fungiere „die künstlerische Wissensbildung zugleich als eine Weiterentwicklung und Umbildung wissenschaftlichen Wissens.“<sup>7</sup>

Mit anderen Worten: künstlerische Forschung vermag nicht nur die künstlerischen Prozesse selbst zu hybridisieren, indem sie diese

mit zur Sprache gebrachten Forschungsintentionen neu ausrichtet, sondern sie verändert auch die traditionell geisteswissenschaftliche Erforschung der Künste, indem sie an deren (Selbst-)Verständnis rüttelt. Die traditionelle Teilung von „schaffen“ (Kunst) und „bedeutend machen“ (Wissenschaft), von primärem und sekundärem Ausdruck, von Beforschtem und Beforschendem, ist hier ausgehebelt. Darin liegt möglicherweise der Grund dafür, dass sich die akademischen Kunstwissenschaften dem neuen Diskursfeld nur zögerlich zuneigen und dabei die künstlerische Forschung auch schon mal in die Schranken der Künste zurückverweisen.<sup>8</sup>

Noch gibt es kaum Untersuchungen, die die unterschiedlichen Modi solcher Kollaborationen systematisch darstellen und reflektieren, noch ist man auf Berichte von Einzelbeispielen angewiesen.<sup>9</sup> Eine zentrale Rolle spielt dabei die Kommunikation zwischen Wissenschaftlern und Künstlern. Im Nachhinein heben Mitarbeiterinnen solch künstlerisch-wissenschaftlicher Teams übereinstimmend hervor, wie wichtig die explizite begriffliche Verständigung von Anbeginn an sei:

„I would never work again in a transdisciplinary team research without first sharing our meanings, so it would help to compare a glossary of terms.“ (Jill Scott, Medienkünstlerin)

„Als sehr produktiv haben sich die gemeinsamen Textlektüren erwiesen. [...] Über die konkrete Textarbeit waren sehr viele begriffliche Klärungen möglich und man hat tatsächlich auf dieser Ebene eine Sprache ausgebildet. [...] Es bedarf einer Basis. Man muss erst mal an der Sprache arbeiten, damit man sich findet.“ (Elke Bippus, Kunstwissenschaftlerin)

„Wichtig und produktiv finde ich jeweils, wenn jede/r zu schreiben beginnt. Da wird sofort sichtbar, wo wir gänzlich auseinander driften und wo wir den gleichen Fakt wirklich ganz unterschiedlich sehen.“ (Liliana Heimberg, Theaterpädagogin)<sup>10</sup>

Beim Aufeinanderprallen unterschiedlicher Auffassungen, Wahrnehmungen und Verständigungsweisen kann es Reibungen geben, die produktiv für das gegenseitige Verstehen sind, oder aber auch Konfrontationen, die die gemeinsame Arbeit behindern. Ein zusätzliches Problem der Teamforschung besteht im konkreten Zusammenhalt bzw. in der entsprechenden Organisation der Forschungsgruppen. Der Gefahr, dass diese auseinanderbrechen oder dass bestimmte Personen wegbleiben, treten einzelne Forschende mit gezielten Projektanlagen entgegen. So hat etwa Elke Bippus bei dem Projekt *Forschung in den Künsten und die Transformation der Theorie* ihr Team „so aufgestellt, dass immer zwei Tandems, KünstlerInnen und WissenschaftlerInnen, wo es um das Verhältnis Theorie-Praxis geht, zusammenarbeiten, einen Gegenstandsbereich haben und sich in ihrem Forschen selbst auch beforschen.“<sup>11</sup>

Ein Thema bei der Teamforschung ist die wiederkehrende Frage, wie zwischen den verschiedenen Mitgliedern des Teams bzw. den von ihnen vertretenen wissenschaftlichen und künstlerischen Bereichen zu vermitteln ist. So weist etwa Martin Tröndle, Leiter des Projekts *eMotion*, mit Nachdruck auf die Notwendigkeit eines „Schnittstellenmanagements“ hin, welches sicherstellen soll, dass die von Künstlern und Wissenschaftlern erbrachten Arbeitsleistungen füreinander kompatibel bleiben. Diese Vermittlungsleistung macht, so Tröndle, einen „wissenschaftlichen Kurator“ notwendig, der dafür zuständig ist, zwischen den verschiedenen Theorien, Methoden und auch Persönlichkeiten zu vermitteln: „In order [...] to create openness within the team and to use the differences productively, there needs to be a scientific curator, who attempts to overcome the scientific and artistic ‚doing it alone‘ approaches, and to set a habitual osmosis in motion.“<sup>12</sup>

Auch Leiterinnen anderer Projekte, an denen Wissenschaftler und Künstler beteiligt waren, denken offensiv über die Moderationsfunktion nach: Ist es für das Projekt förderlich, wenn eine solche Moderation durch eine Person geleistet wird, die nicht aktiv mitforscht, sondern deren Tätigkeit sich auf die Vermittlung beschränkt, oder soll sie sich zugleich am Forschungsprozess beteiligen und

diesen damit gezielt beeinflussen? Und wäre es darüber hinaus gar ratsam, externe (nicht forschende) Personen für Supervisionen beizuziehen, die den kollaborativen Forschungsprozess beobachten und beratend eingreifen?<sup>13</sup>

Teamforschung, an der Geisteswissenschaftler\*innen und Künstler\*innen gleichermaßen beteiligt sind, stellt eine Innovation mit vielen Unwägbarkeiten, Risiken und Chancen dar: eine Innovation, für die es keine ästhetische und institutionelle Tradition gibt, keine Vorbilder, keinen Kanon, und noch kaum ein verbindliches Forschungsdesign. Dies trägt wesentlich zum experimentellen Charakter der künstlerischen Forschung bei.

### Transdisziplinärer Modus

Künstlerische Forschung ist in zweierlei Hinsicht grundsätzlich transdisziplinär: einerseits in der Zuwendung zur Praxis, andererseits in der Zuwendung der Kunst zur Wissenschaft. Es handelt sich um einen neuen transdisziplinären Modus der Wissensproduktion, bei dem sich Wissenschaftler\*innen und Künstler\*innen im Idealfall als gleichwertige Partner\*innen auf Augenhöhe begegnen. Dadurch wird im wissenschaftlichen Bereich nicht nur der fachliche State of the Art tangiert, sondern die Grundfeste der fachlichen Konstitution überhaupt. Ebenso geraten künstlerische Selbstverständnisse aus der Ruhe, die allerdings per se brüchiger sind. So ist künstlerische Forschung ein produktiver und streitbarer Modus, der das Feld der künstlerisch-wissenschaftlichen Beziehungen gehörig aufmischt.

Wenn die Projekte gut verlaufen, erzeugen sie eine Änderung der Selbstverständnisse, die durchaus nachhaltig sein kann: Blinde Flecken bezüglich der eigenen Arbeitsweise können hervortreten und Perspektivänderungen tun sich auf. So bekräftigen sowohl Künstler\*innen als auch Wissenschaftler\*innen die wirksame Beeinflussung von Projekten der künstlerischen Forschung auf nachfolgende Arbeiten. Elke Bippus etwa überlegt aufgrund eines solchen

Projekts, wie die eigene Arbeit im wissenschaftlichen Feld grundlegend zu verändern wäre: „Die übliche Aufteilung, bei der PraktikerInnen etwas machen und TheoretikerInnen dies in einen Text übersetzen [...], erscheint mir unbefriedigend. Die Übersetzung selbst muss viel stärker reflektiert werden und dies muss wiederum in einer Zusammenarbeit mit visuell denkenden Menschen geschehen, damit die Übersetzung in ihrer Bedeutsamkeit kenntlich werden kann.“<sup>14</sup> Umgekehrt berichten Künstlerinnen, dass die Forschungserfahrung ihre Haltung gegenüber der Wissenschaft verändert hat und unter anderem einen nachhaltigen Einfluss auf die Unterrichtspraxis ausübt: „Ich unterrichte jetzt vollkommen anders“,<sup>15</sup> sagt Liliana Heimberg, die als Theaterpädagogin mit Theaterwissenschaftlern, Schauspielern, Musikern und Szenografen verschiedene Forschungsprojekte zum Freilichttheater durchgeführt hat, und erläutert, dass sie seit der Erfahrung mit dieser Forschungspraxis einen offeneren Unterricht führe, der analog zu einem explorativen Forschungssetting funktioniere und weniger von vornherein durch die Vermittlung von festem Wissen gekennzeichnet sei.

Eine spezifische Schwierigkeit solch transdisziplinärer Forschung stellen die zeitlichen und personellen Forschungsressourcen dar. Praktisch alle Beteiligten von künstlerischen Forschungsprojekten weisen darauf hin, dass die Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Wissenschaftlern viel mehr Zeit beanspruche als veranschlagt, zumal wenn die Beteiligten verschiedenen fachlichen Bereichen angehören. Die gemeinsame Verständigung und Projektentwicklung sowie die gemeinsame Erstellung von Output beansprucht sehr viel Zeit und sollte nicht an der Effizienz von disziplinärem Arbeiten bemessen werden. Dementsprechend geraten Projekte künstlerischer Forschung nahezu systematisch in Zeit- bzw. Ressourcennot, da die Langwierigkeit der Arbeitsprozesse bei der Planung der Projekte zumeist unterschätzt wird. Um diesem Problem wirksam entgegen zu treten, wird zur frühzeitigen Vereinfachung von Projektanlagen geraten (Überschaubarkeit der Teams, Fokussierung der Fragestellung) sowie zu großer Umsicht bei der personellen Zusammensetzung der Teams.

## Ergebnisse künstlerischer Forschung

Zum einen fließen die Ergebnisse künstlerischer Forschung qua Lehre an den Kunsthochschulen unmittelbar in die künstlerische Praxis ein. Das ist ein wesentlicher Unterschied zu der geisteswissenschaftlichen Erforschung der Künste, deren Resultate in fachwissenschaftlichen Organen publiziert werden und damit im Bereich der wissenschaftlichen Communities verbleiben, d. h. sie haben in der Regel keinerlei Auswirkung auf die künstlerische Praxis. Zum anderen kommen die Ergebnisse gemäß dem „künstlerisch-wissenschaftlichen“ Vorgehen in unterschiedlichen Formaten zur Darstellung. So gibt es künstlerische Darbietungen (Ausstellungen, Konzerte, Theaterinszenierungen, Installationen etc.) mit zusätzlichen Textpublikationen, Dokumentationen im Internet oder auf DVDs, oft mit zusätzlichem Informationsmaterial wie etwa Begleitinterviews oder anderen audio-visuellen Beiträgen.

Manche Projekte sind im Internet sehr gut dokumentiert durch detaillierte Projektbeschreibungen sowie durch Verzeichnisse von Publikationen, Veranstaltungen, Partnern und Pressereaktionen.<sup>16</sup> In der Regel handelt es sich hierbei um erfolgreich durchgeführte und abgeschlossene Projekte, die auch von den Medien beachtet worden sind. Von anderen Projekten findet man im Internet lediglich Abstracts, wiederum andere hinterlassen fast gar keine Spuren. Auffallend ist darüber hinaus, dass die verschiedenen konkreten Projekte noch kaum aufeinander Bezug nehmen, künstlerische Forscher zitieren einander nur selten. Hinzu kommt, dass Projekte, die in künstlerische Darbietungen münden, häufig nur lokal und vorübergehend zu sehen sind und dann wieder von der Bildfläche verschwinden.

Dadurch entsteht ein Problem der Traditions- und Kanonbildung. Das neue *Online-Journal for Artistic Research* (2011) reagiert auf dieses Problem, indem es anbietet, Projekte nicht nur textuell, sondern auch visuell und auditiv zu dokumentieren und distribuieren.

Werden die Ergebnisse künstlerisch artikuliert und wird dabei der Forschungskontext nicht explizit kenntlich gemacht, so kommuniziert sich das Werk bisweilen kaum oder gar nicht als Produkt



von Forschung. Erscheint hingegen der Forschungskontext deutlich, etwa durch textuelle Hinweise in einer Ausstellung, durch eine entsprechende Einführung vor einem Konzert oder durch andere Begleitpublikationen, so kommt die Kunst im Kontext von Forschung zur Darstellung, wobei dann weniger die individuelle (Kunst-)Erfahrung im Vordergrund steht, sondern eher ein darüber hinausweisendes, allgemeines und gemeinnütziges Erkennen. Dabei kann es auch durchaus vorkommen, dass ein Produkt künstlerischer Forschung keinen Erfolg im Kunstbetrieb, sehr wohl aber im Forschungsbetrieb hat.

Somit stellt sich verschärft die Frage nach den Kriterien: An welchen Kriterien wird ein solches Produkt gemessen? Welche Betriebe liefern diese Kriterien? Efva Lilja, Professorin für Choreografie und Vize-Kanzlerin der University of Dance and Circus Stockholm, weist auf die Notwendigkeit hin, dass diese Kriterien von denjenigen Hochschulen, an denen künstlerische Forschung praktiziert wird, gemeinsam erarbeitet werden müssten. Außerdem fordert sie, dass die Kriterien so zu gestalten seien, „dass sie auch von professionellen Künstler/innen anerkannt sind.“<sup>17</sup> Noch jedenfalls gibt es über solche Kriterien keine Übereinkunft, noch befindet sich das unerhörte junge Feld der künstlerischen Forschung im unberechenbaren Aufbruch, noch ist keine Konsolidierungsphase abzusehen.

Eines aber dürfte unbestritten sein: Künstlerische Forschung ist, so der Theaterforscher Anton Rey, „Widerstand gegen den unaufhaltsamen Verlust von Wahrnehmung. Das ist auch eine Exzellenz.“<sup>18</sup>

## LITERATUR

- Bippus**, Elke (Hg.), *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich/Berlin 2009.
- Busch**, Kathrin, „Wissenskünste. Künstlerische Forschung und ästhetisches Denken“, in: Bippus 2009, S. 141–158.
- Caduff**, Corina/Siegenthaler, Fiona/Wälchli, Tan (Hg.), *Art and Artistic Research/Kunst und Künstlerische Forschung*, Zürich 2010.
- Dejans**, Peter: „Doktoratsstudium in der europäischen Musikhochschulausbildung“, in: Ritterman, Janet/Bast, Gerald/Mittelstraß, Jürgen (Hg.), *Kunst und Forschung. Können Künstler Forscher sein? Art and research: Can artists be researchers?* Wien/New York 2011, S. 123–137.
- Elkins**, James (Hg.), *Artists With PhD's: On the New Doctoral Degree in Studio Art*, Washington DC 2009.
- Geimer**, Peter, „Das große Recherche-Getue in der Kunst. Sollen Hochschulen ‚Master of Arts‘-Titel und Doktorhüte für Malerei verleihen?“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 20. April 2011, S. N 5.
- Lilja**, Efva, „Wirf die Steine richtig fest auf dein Ziel“, in: Caduff/Siegenthaler/Wälchli 2010, S. 134–143.
- Ritterman**, Janet/Bast, Gerald/Mittelstraß, Jürgen (Hg.), *Kunst und Forschung. Können Künstler Forscher sein? Art and research: Can artists be researchers?*, Wien/New York 2011.
- Schmidt**, Sarah, „Künstlerische Forschung“, in: *Kritische Berichte* (35/3) 2007, S. 50–53.
- Tran**, Le-Wan et al., *Transdisziplinäre Forschungsprojekte an der Zürcher Hochschule der Künste. Ein Untersuchungsbericht*, Zürich 2011.
- Tröndle**, Martin, „The Entanglement of Arts and Sciences. On the Transaction Costs of Transdisciplinary Research Settings“, in: *Journal for Artistic Research JAR* (1) 2011, verfügbar unter: <http://jar-online.net/index.php/issues/view/483>. [28.07.2014].
- Tröndle**, Martin/Warmers, Julia (Hg.), *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*, Bielefeld 2012.
- van den Berg**, Karen/Omlin, Sibylle/Tröndle, Martin, „Das Kuratieren von Kunst und Forschung zur Kunstforschung“, in: Tröndle/Warmers 2011, S. 21–47.

## ENDNOTEN

- 1 Z. B. Tröndle/Warmers 2012; Ritterman/Bast/Mittelstraß 2011; Caduff/Siegenthaler/Wälchli 2010; Bipus 2009. – Die Zeitschrift *Texte zur Kunst* widmete dem Thema „Artistic Research“ 2011 eine Ausgabe, im gleichen Jahr ist die erste Nummer des viel beachteten *Online-Journal for Artistic Research* erschienen.
- 2 Vgl. z. B. das künstlerische Doktorat an den Kunstuniversitäten Graz (seit 2009/10) und Linz (2010/11) oder die Graduate School of the Arts in Bern (Kooperation zwischen der Hochschule der Künste Bern und der Universität Bern, in deren Rahmen auch forschende Künstler promovieren können; Pilotphase 2011–2014). Als Beispiele der Institutionalisierung vgl. auch den neu gegründeten Forschungsschwerpunkt Transdisziplinarität an der Zürcher Hochschule der Künste (seit 2011), verfügbar unter: [www.zhdk.ch/?fsp.trans](http://www.zhdk.ch/?fsp.trans) [28.07.2014], oder das 2009 gegründete außeruniversitäre Institut für künstlerische Forschung, verfügbar unter: [www.artistic-research.de](http://www.artistic-research.de) [28.07.2014]. Siehe auch Elkins 2009 oder Dejans 2011.
- 3 Zur geschichtlichen und geografischen Entwicklung des Diskurses siehe Schmidt 2007, S. 50–53.
- 4 Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel, *eMotion* (2008–2012, Ltg. Martin Tröndle), verfügbar unter: <http://www.mapping-museum-experience.com/ueber-das-projekt/kurzbeschreibung> [28.07.2014].
- 5 Vgl. die Projekte des Institute for the Performing Arts and Film der Zürcher Hochschule der Künste, *Echtheit des Gefühls* (2006–2012, Ltg. Anton Rey) und *Das Spiel mit den Gefühlen* (2011–2013, Ltg. Jochen Kiefer), verfügbar unter: <http://ipf.zhdk.ch/deutsch/forschung> [28.07.2014].
- 6 van den Berg/Omlin/Tröndle 2011, S. 42; vgl. auch Tröndle 2011.
- 7 Busch 2009, S. 144.
- 8 Geimer 2011.
- 9 Vgl. die Dokumentation der Tagung *Modes of Collaboration between the Arts and Sciences*, Zürcher Hochschule der Künste, 29.4.2011, verfügbar unter: [www.zhdk.ch/index.php?id=36447](http://www.zhdk.ch/index.php?id=36447) [28.07.2014].
- 10 Sämtliche Zitate finden sich in einem Bericht der Zürcher Hochschule der Künste, der die Schwierigkeiten und Herausforderungen künstlerisch-wissenschaftlicher Zusammenarbeit dokumentiert und analysiert, s. Tran 2011, Zitate S. 60, 61 und 62.
- 11 Ebd., S. 84.
- 12 Tröndle 2011, S. 14, verfügbar unter: <http://www.researchcatalogue.net/view/12219/12220> [28.07.2014].
- 13 Tran 2011, S. 155 (Liliana Heimberg) und S. 140 (Bernadett Settele).
- 14 Tran 2011, S. 112.
- 15 Ebd.
- 16 So zum Beispiel die Projekte: *Archiv des Ortes – Sammelstrategien für ein fotografisches Archiv zur Raumentwicklung* (Ltg. Ulrich Görlich u. Meret Wandeler), Zürcher Hochschule der

- Künste, verfügbar unter: <http://www.archiv-des-ortes.ch/index.php?seite=32> [28.07.2014]; *eMotion* (Ltg. Martin Tröndle), Hochschule für Gestaltung Basel, verfügbar unter: <http://www.mapping-museum-experience.com/en/publications> [28.07.2014]; *Opera Mecatronica* (Ltg. Magnus Lundin u. Anders Larsson), eine Kooperati-
- on zwischen der Luleå University of Technology, Mälardalen University, The University College of Opera, The Royal Institute of Technology und The Dance Museum in Schweden, verfügbar unter: <http://www.operamecatronica.com> [28.07.2014].
- 17 Lilja 2010, S. 142.
- 18 Tran 2011, S. 164.