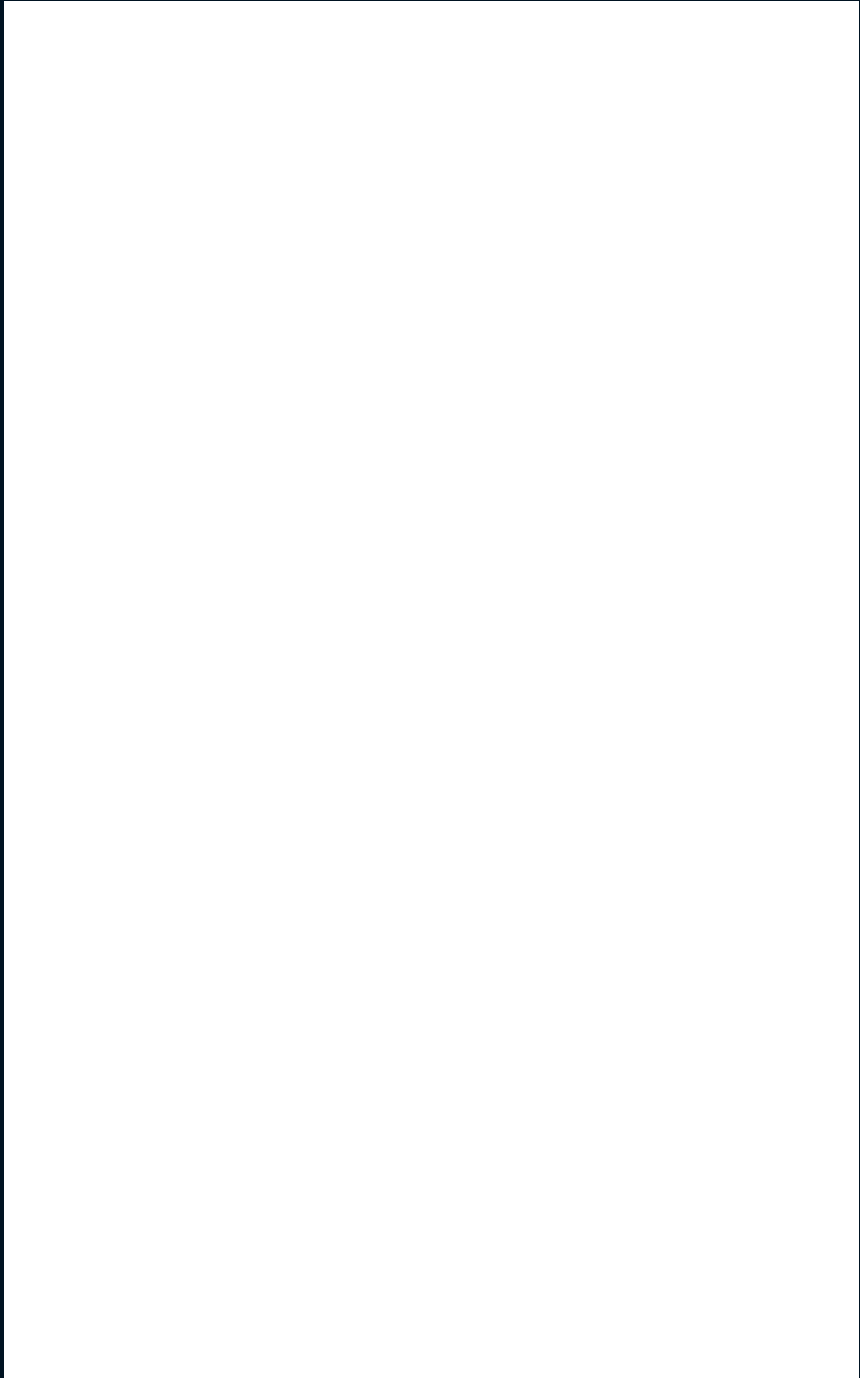


Hochschule der Künste Bern HKB **2006**
Haute Ecole des Arts de Berne HEAB **2006**

HKB/HEAB (Hg.)



Kunst als Forschung

Ein Versuch, sich selbst eine Anleitung zu entwerfen

Florian Dombois

„Für die Wissenschaftler sind Morgendämmerung
und Abenddämmerung ein und dieselbe Erscheinung...“
Claude Lévi-Strauss

Vor dem Gebrauch

Forschung und Wissenschaft werden in der Regel synonym gebraucht. Wir stellen uns den Forscher als Wissenschaftler vor und seine Organisation des Wissens als massgebend. Was aber geschieht, wenn andere Disziplinen, die explizit nicht wissenschaftlich vorgehen, mit einem Mal auch unter den Forschungsanspruch treten? Was heisst es, wenn sie als Ergebnisse ihrer forschenden Tätigkeit alternative Formen des Wissens beanspruchen?

Mit dem vorliegenden Text will ich versuchen, diesen Fall für die Künste zu denken. Der Plural „Künste“ steht dabei für alle künstlerischen Disziplinen, und ich werde den Begriff „Kunst“ hier absichtlich in seiner unscharfen Form verwenden. Wenn also im Folgenden von „Kunst“ ohne ein beigelegtes Adjektiv wie „darstellend“ oder „bildend“ die Rede ist, bezeichne ich damit die künstlerischen Disziplinen im Allgemeinen und gleichzeitig in jeder Disziplin nur jenen Spezialfall von KünstlerInnen, die überhaupt unter dem Postulat der Forschung antreten wollen.

Die Frage stellt sich:

Warum wollte oder sollte man als KünstlerIn eigentlich forschen? In den letzten Jahren ist die Idee der Forschung auf unterschiedliche Weise an die Künste herangetragen worden: Wir kennen z.B. die kritischen Schriften Bruno Latours, der die Wissensgenerierung in den Wissenschaften, auf kundige Weise destruiert und der seine Kritik derzeit nicht nur im wissenschaftlichen sondern auch im künstlerischen Kontext als Ausstellungen am ZKM Karlsruhe vorführt. Dann gibt es im Zusammenhang mit der Simulation und Visualisierung bzw. Sonifikation von Daten eine lebendige Diskussion um die gestalterische Freiheit der wissenschaftlichen Bilder und Klänge, besonders augenfällig z.B. im Bereich der Nanowissenschaften. Parallel untersuchen Kunstwissenschaftler wie Horst Bredekamp, Gottfried Böhm oder William J.T. Mitchell, inwieweit Bilder als alternative Formen des Wissens betrachtet werden können. In diese Richtung argumentierten auch schon Philosophen wie Ernst Cassirer, Nelson Goodman oder Georg Picht, die neben der Sprache noch andere symbolische Formen als Wissensspeicher untersucht haben. Weiterhin taucht der Forschungsbegriff in der letzten Zeit auch in den Künsten selber vermehrt auf, wenn es z.B. um die Beschreibung künstlerischer Prozessualität und Vorläufigkeit geht. Und schliesslich gibt es in der Schweiz gar eine Aufforderung des Bundes an die Kunsthochschulen, sich mit Forschungsprojekten zu profilieren.

Diese verschiedenen Kontexte schüren verschiedene Erwartungen, ohne sie allerdings explizit zu definieren. Sprich, das meiste ist noch ungeklärt: Was wäre das für eine Kunst, die gleichzeitig Forschung ist? Was würde diese Forschung der Künste leisten können? Wie wären die generierten Erkenntnisse zu verstehen? Wem würde diese Forschung der Künste nützen? Reicht die wissenschaftliche Forschung nicht aus? Man könnte auf diese Fragen mit philosophischen Texten reagieren und damit versuchen, das erkenntnistheoretische Problemfeld sprachlich auszuloten. Interessanterweise sind aber die meisten Künste nichtsprachlich und ihre Forschungen würden naturgemäss gerade ausserhalb der Sprache angesiedelt sein. Man müsste also erst einmal alles verbalisieren. Und wenn man davon ausgeht, dass diese Forschungen der Künste eine Ergänzung zur wissenschaftlichen Forschung sein sollen, also nicht durch diese ersetzt werden können – sonst wäre der ganze Aufwand ja überflüssig –, wäre gerade die Nichtsprachlichkeit besonders interessant. Vertraut man nämlich auf die epistemologischen Entwürfe z.B. von Cassirer, Goodman oder Picht, erschliesst sich mit den anderen Darstellungsformen auch ein neuer Kosmos der Erkenntnis, der a priori nicht durch die wissenschaftliche Forschung erfahren werden kann. Verschiedene Medien des Ausdrucks – Wort, Bild, Klang – stehen im gleichberechtigten Miteinander bei der Mimesis und Poiesis der Welt.

Dieses Mehr an Ausdruck macht die Sache nicht einfacher: Die Metaposition der wissenschaftlichen Sprache wird damit infrage gestellt und deren Monopol bei der Produktion von Wissen. Andere Medien ziehen andere Organisationen nach sich, und das wirkt sich insbesondere auch bei der Konstituierung einer „Kunst als Forschung“ aus: Die traditionellen Strategien zur wissenschaftlichen Definition einer Disziplin sind vermutlich unbrauchbar, wenn die Definition keine Ähnlichkeit mehr mit dem Definierten aufweist. Anders gesprochen: Wenn die verschiedenen Medien des Ausdrucks gleichberechtigt nebeneinander stehen, ohne ineinander überführt werden zu können, ist eine sprachliche Beschreibung einer nichtsprachlichen Forschung bereits ein Aneignungsprozess, der das Beschriebene aus dem Ursprünglichen in einen neuen Horizont transformiert. Ich will hier deshalb einen anderen Weg einschlagen. Statt weitere theoretische Spekulationen über das Wesen der Forschung anzustellen, will ich lieber gleich die Randbedingungen ihrer Erscheinung entwerfen. Was muss gegeben sein, damit meiner Meinung nach eine „Kunst als Forschung“ sinnvoll arbeiten und sich entwickeln kann? Wie wollen wir die Forschung einrichten, welchen Bedingungen wollen wir sie unterstellen?¹ Es folgen eine Reihe von Forderungen, die mir jetzt einfallen und sinnvoll scheinen. Sie sind ein erster Versuch in dieser Richtung, man kann sie korrigieren und vor allem ergänzen.

§ 1 Eine „Kunst als Forschung“ setzt ein Erkenntnisinteresse voraus

Forschung ist so etwas wie eine Systematisierung der Neugier. Wer forscht, will wissen, will verstehen. Das soll auch für die künstlerische Forschung als notwendiges Kriterium gelten. Es braucht etwas, um das man ringt. Rheinberger hat dieses Etwas als „episte-

misches Ding" bezeichnet.² Der Ausdruck „epistemisches Ding" ist verführerisch, weil er die Forschung so fasslich und materiell beschreibt, aber leider auch manche ontologische Implikation heraufbeschwört. Ich will ihn trotzdem verwenden als Begriff des Je-ne-sais-quoi, das man mittels der Forschung zu verstehen sucht. Künste geradeso wie die Wissenschaften sollen sich also im Prozess der Forschung mit ihren „epistemischen Dingen" auseinander setzen. Bzw. wer nicht wissen will, sollte nicht forschen. Das ist vielleicht das zentrale Kriterium, um zwischen den Künsten im Allgemeinen und einer „Kunst als Forschung" zu unterscheiden, die, wie ich eingangs postuliert habe, vorerst nur einen Spezialfall im Feld der Künste darstellen soll.

§ 2 Das Erkenntnisinteresse wird offen gelegt

Wenn es ein Erkenntnisinteresse als Auslöser der künstlerischen Arbeit geben soll, das diese verursacht und leitet, so ist es wohl folgerichtig, dessen Offenlegung mit einzufordern. „Kunst als Forschung" sollte demnach den Gegenstand der Forschung gegenüber dem Betrachter, Leser, Zuhörer nicht verrätseln oder ihn absichtlich irreleiten. Der Kontext sollte vielmehr benannt werden, um für die Arbeit den Bezug und Massstab zu setzen, an dem sich die Forschung messen lassen will. Dieser Anspruch auf Ehrlichkeit impliziert keine erschöpfende sprachliche Erklärung oder Deutungsanweisung durch die KünstlerInnen, im Gegenteil, das wäre vermutlich nur ein Zeichen für mindere Qualität. Auch die Rätselhaftigkeit an sich wird damit in der „Kunst als Forschung" nicht ausgeschlossen. Zum Beispiel: Wenn die Forschung über das Thema Zukunft eine Form des Rätsels impliziert, so kann das Werk formal trotzdem als Rätsel angelegt werden und gleichzeitig die Forschungsfrage: „Wie beschreibe ich Zukunft?" benannt werden.

§ 3 Das Wissen formuliert sich in den künstlerischen Darstellungsformen

Eine Erkenntnis wird erst dann zum Bestandteil der Forschung, wenn sie mittelbar ist. Daher braucht es neben der kontinuierlichen Auseinandersetzung in der Forschung immer wieder punktuell die bestmögliche Formulierung. Dieser Moment der Darstellung kann als ein erkenntnisproduzierender Moment aufgefasst werden, bzw. nach Georg Picht entsteht sogar durch die Darstellung erst die Erkenntnis.³ Auch hier muss man wieder der (überwiegenden) Nichtsprachlichkeit der Künste Rechnung tragen und fordern, dass die „Kunst als Forschung" in jenen Formen der Darstellung Ausdruck finden soll, die die ihren sind. Das bedeutet, dass in einer „Kunst als Forschung" nicht wissenschaftliche Artikel, sondern Bilder, Kompositionen, Theaterstücke oder Filme etc. als Forschungsergebnisse und Träger des Wissens rangieren. Von dieser medialen Öffnung darf man sich, wie im Vorwort bereits angedeutet, eine Verbreiterung des Erkennbaren versprechen; zum sprachlich Fassbaren treten andere Formen der Darstellung und das Medium wird selbst zum Bedeutungsträger. Das offene System der Erkenntnis der abendländischen Wissenschaften erhält also durch die „Kunst als Forschung" eine neue Dimension. Um diese zu entfalten, darf die künstlerische Forschung allerdings nicht bloss Überset-

zung oder Wiederholung (wissenschaftlicher) Erkenntnisse in Bild, Ton oder Text sein. Das wäre Illustration. Es muss vielmehr um eine genuine Formulierung des in den anderen Disziplinen gerade nicht adäquat Fassbaren gehen. Nur wenn das erreicht wird, hat eine „Kunst als Forschung“ ihre Berechtigung neben der wissenschaftlichen Forschung.

§ 4 Quer zur Organisation nach Darstellungsformen tritt die Gruppierung nach Themen

Die Künste organisieren sich bisher nach ihren Ausdrucksformen: bildend, darstellend, musizierend etc. Mit der Offenlegung der Erkenntnisinteressen werden hingegen auch Überschneidungen sichtbar. Wenn sich nämlich ForscherInnen unterschiedlicher Disziplinen mit den gleichen Themen beschäftigen – sei es das Selbstbildnis, der Vulkanismus oder der Filz, um nur beliebige Beispiele zu nennen –, bietet sich deren Vernetzung an, die auch die entsprechenden Wissenschaften einbinden könnte.

Sprich, es könnte sich doch eine „*mathesis singularis*“⁴ gründen, wie es bei Roland Barthes heisst, bzw. transdisziplinäre Teams, wie man es auch nennen könnte, die alle am Verstehen eines gemeinsamen Fragefelds arbeiten. Quer zur Logik der Methode, Herkunft oder Disziplin wäre eine weitere Ordnungsstruktur gemäss der Logik der Sache zu fordern. Diese Querstrukturen führen zu neuen Research Communities und damit zu einer zusätzlichen Evaluation der Forschungsergebnisse: Eine Arbeit mag im Feld der eigenen künstlerischen Disziplin mehr oder vielleicht auch weniger gelten, doch zählt hiermit plötzlich auch der Beitrag zum Verständnis des gewählten „epistemischen Ding“. Diese doppelte Ordnung sollte es ermöglichen, dass man jene KünstlerInnen adäquater kritisieren kann, die in den Zwischenbereichen z.B. von Wissenschaft und Kunst arbeiten. Werden wissenschaftliche Inhalte im Kunstkontext präsentiert, ist neben der disziplinär-künstlerischen auch auf eine fachliche Begutachtung innerhalb dieser themenspezifischen Research Community zu drängen.

§ 5 Forschung ist eine Unternehmung von Vielen

Forschung ist ein soziales Unternehmen. Viele arbeiten daran, dass viele daran arbeiten können. „Kunst als Forschung“ kann kein hermetisches Werk von EinzelgängerInnen sein, sondern ist ein Austausch zwischen Fragenden, Suchenden. Es ist wie in der Wissenschaft eine Gemeinschaft von „Profis des Nicht-Wissens“, die immer wieder in das Unbekannte vordringen, die Gegenstände ihrer Neugier beschreiben. Die Diskussion über die Forschung ist Bestandteil derselben. Erst die Auseinandersetzung vieler Beteiligter mit Methoden, Formen, Inhalten der Werke und der Disziplin als Ganze machen aus der „Kunst als Forschung“ eine wirkliche Bewegung.

Die Vernetzung der ForscherInnen untereinander kann die Gründung von Künstlergruppen nach sich ziehen. Vielleicht erweist es sich als sinnvoll, auch in künstlerischen Kontexten über Gruppenbildung nachzudenken, in denen bisher noch keine Tradition dafür besteht.⁵ Das heisst allerdings nicht, dass die Produktionslogik der Künste, in der in

den meisten Fällen nur eine Person die letzte künstlerische Entscheidung trifft, zwingend damit unterwandert werden muss. Ich halte fest: Wichtig ist der Kontext der Auseinandersetzung als einer zwischen vielen, die ein gemeinsames Erkenntnisinteresse teilen.

Kommentar | Roman Brotbeck

Ich denke, dass wir um einen Einbezug der Geschichte nicht herumkommen. Die Entwicklung der Mehrstimmigkeit im Mittelalter, während der die wesentlichen Grundlagen des westlichen Musik- und Notationssystems definiert wurden, wäre ein ideales Beispiel für den hier beschriebenen Anspruch. Die Florentiner Camerata ist im 16. Jahrhundert in Florenz ähnlich vorgegangen. Und wahrscheinlich liesse sich auch der Literaturdisput um 1800 im Schlegel-Kreis unter dem Aspekt „Kunst als Forschung“ betrachten. Ja, ich möchte eigentlich polemisch die Frage stellen, ob Kunst ohne Forschung nicht eigentlich eine Erfindung des 20. Jahrhunderts ist, quasi die Nachgeburt des Geniekultes im 19. Jahrhundert in Form des – gewinnbringenden – geistigen Eigentums. Mit dieser Idee des geistigen Eigentums wird es für KünstlerInnen wichtig, sich gegenseitig abzugrenzen, und eine originäre Autorschaft rückt ebenso ins Zentrum wie eine referenzlose Welt der reinen Kunst; das Abgucken und Weiterentwickeln ist verpönt, und von kollektiven Produktionsprozessen ist aus rechtlichen Gründen in der Kunst dringend abzuraten, weil es erstens finanziell weniger einbringt und zweitens juristisch äusserst kompliziert wird. Kunst als Forschung ist – so besehen – historisch eigentlich die Regel gewesen. Wenn wir sie an der Hochschule neu installieren, lohnt es sich wohl, diese grossen Vorbilder entsprechend einzubeziehen. Dabei wären auch gewisse forschende Künstler des 20. Jahrhunderts wieder zu rehabilitieren. Einen kleinen Beitrag dazu habe ich hier mit Carrillo und Wyschnegradsky geliefert.

§ 6 Die Evaluation von Forschungsergebnissen geschieht durch Fachleute

Nicht jede und jeder ist ein Forscher, eine Forscherin und nicht jede und jeder kann über Forschung angemessen urteilen. Wenn man sich anschaut, wie die Wissenschaften ihren intersubjektiven Diskurs stabilisiert haben, spielen die Fachleute hier eine erhebliche Rolle. Als Peer-Reviewer wachen die Kolleginnen und Kollegen untereinander streng über die Qualität der Forschung in ihrem Gebiet. Publikationen in einem Fachjournal, Gewährung von Forschungsmitteln werden darüber gesteuert. Diese disziplinäre Selbstkontrolle herrscht in den Künsten bereits bei der Preis- und Stipendienvergabe und müsste entsprechend auf eine „Kunst als Forschung“ ausgeweitet werden. Nur diejenigen, die in dem gleichen Gebiet arbeiten, können eine Arbeit richtig einschätzen. Ihnen ist die Problemlage vertraut, sie können die Formulierungen würdigen. Die Künste sind genauso wenig wie die Wissenschaften eine Sache der Quantität oder des Jedermanns. Es braucht Zeit, um in die Tiefe eines Gebiets einzusteigen. ForscherInnen (ob Künstler oder Wissenschaftler) sind Fachleute, die sich stellvertretend für alle dauerhaft mit einer Problematik beschäftigen.

§ 7 Die Forschungsergebnisse werden der Allgemeinheit durch Veröffentlichung zugänglich gemacht

Die Herausstellung der Fachleute bedingt nicht, dass eine künstlerische Forschung ihre Ergebnisse hinter verschlossenen Türen verhandeln sollte. Im Gegenteil, es gibt auch in der Forschung den Auftrag zur Publikation. Die Veröffentlichung der künstlerischen Forschungsergebnisse nutzt dabei die bekannten Formate: Ausstellung, Konzert, Aufführung etc. Hier werden die Projektergebnisse vorgestellt und inszeniert, um sie in breitem Rahmen sowohl den Fachleuten als auch dem breiteren Publikum zur Disposition zu stellen. Durch den Anspruch einer Verknüpfung von Darstellungsform und Darstellungsinhalt ist die Publikation oft nicht nur nachträgliche Dokumentation der Forschungsergebnisse an anderem Ort, sondern sie stellt in Form und Inhalt das eigentliche Ergebnis dar, ist also Bestandteil der künstlerischen Forschung. In diesen Fällen wird die Veröffentlichung selbst zum Träger des Wissens.

Kommentar | Hans Rudolf Reust

Die Entsprechung von Darstellung und Inhalt ist nicht nur ein möglicher Fall, sondern die notwendige Bedingung jeder künstlerischen Praxis. Darin liegt auch die Schwierigkeit, einen Diskurs über Kunst zu eröffnen, der anderen Regeln als denjenigen des einzelnen Kunstwerks verpflichtet ist. Die Kritik, die Kunstwissenschaft oder die Musikwissenschaft haben diese Unmöglichkeit schon vielfach bedacht. In den Künsten gibt es keinen Forschungsgegenstand, kein Vorgehen, keine „Erkenntnis“, die einer „Publikation“ vorausgeht. Paragraph 3 „Eine Erkenntnis wird erst dann zum Bestandteil der Forschung, wenn sie mittelbar ist“ kann in den Künsten immer nur bedeuten, dass die künstlerische Äusserung selbst unmittelbar anwesend ist. „Kunst als Forschung“ ist der spannende Versuch, zwischen den traditionellen Feldern der Wissenschaft und der Künste ein drittes Feld zu eröffnen, auf dem sie sich methodisch annähern. Diese Annäherung lässt sich historisch beschreiben und, wie hier pointiert, aktuell mit neuen Kriterien verbinden. Sie bleibt aber letztlich eine Analogie, die, wiederum in einer historischen Perspektive, immer auch einen legitimatorischen Unterton hat. Um das Kunstwerk irreduzibel zu lassen, um die Spannung in der grundsätzlichen Differenz zwischen Künsten und Wissenschaften nicht aufzulösen, ist von „Kunst und Forschung“ zu sprechen.

Kommentar | Florian Dombois

Eine methodische Annäherung zwischen den Künsten und Wissenschaften würde ich ehrlich gesagt nicht wollen. Deswegen geht es im vorliegenden Text auch nur um Randbedingungen, nirgends um Methoden. Es soll eine Forschung jenseits der Wissenschaften geschaffen werden, in denen sich die spezifische „Logik“ der jeweiligen Künste als Forschung – nicht als Wissenschaft! – entfalten kann. Sprich, ich möchte den Alleinherrschaftsanspruch der Wissenschaften auf Erkenntnis, Wissen und Forschung explizit infrage stellen, damit diese drei wieder neu gedacht werden können.

§ 8 Für die Verhandlung der Forschungsergebnisse besteht eine Einigung über die Qualitätskriterien

Das künstlerische Werk soll also als Forschungsergebnis anerkannt werden und die Publikationen als Wissen. Doch mit der neuen nichtsprachlichen Darstellungsform tauchen allerhand Probleme auf: Wie lässt sich künstlerische Forschung überhaupt beurteilen? Wer entscheidet, ob ein Projekt ge- oder misslungen, ob das Ergebnis richtig oder falsch ist? Das Schwierigste zuerst: Kunst lässt sich nicht falsifizieren. Es gibt keinen logischen Fehlschluss oder einen Nachweis falscher Argumente. Gleichzeitig braucht es aber Kriterien der „Richtigkeit“ und „Qualität“. Forschung ist immer auch ein Wettbewerb um die beste Erklärung, die beste Repräsentation des Wissens. Was tun?

Eine „Kunst als Forschung“ muss von einem zusätzlichen Diskurs zu den eigenen Qualitätskriterien begleitet werden. Es braucht eine Verständigung darüber, nach welchen Massstäben beurteilt wird, bevor die Evaluation beginnt: Ist es die Klarheit, Genauigkeit, Leichtigkeit oder Angemessenheit einer Darstellung? Die Prägnanz, der Assoziationsreichtum oder die Eindeutigkeit, die als Ideal gilt? Durch die Offenlegung der Beurteilungskriterien und den Einigungsprozess über deren Anwendung erreicht man trotz fehlender Objektivität zumindest mehr als subjektive Beliebigkeit, nämlich Intersubjektivität.

Kommentar | Peter Kraut

Kann man diesen Text auch politisch lesen, als Programm zur vermehrten Gewichtung künstlerischer Argumente im demokratischen Diskurs? Mir scheint es so. Und deshalb kann man die Perspektive gleich nochmals drehen: Anstelle von „Kunst als Forschung“ wäre „Kunst und Forschung“ oder „Forschung und Kunst“ eine Verschärfung. Die Demokratie als mehrheitlich technische Expertenherrschaft erhalte ein Korrektiv. Allerdings: Wo wäre der Ort, wo dieser Diskurs gleichberechtigt möglich wäre?

Kommentar | Florian Dombois

Verstehe ich nicht. Warum soll „Kunst und Forschung“ eine Verschärfung darstellen? Sie ist doch die Voraussetzung für eine „Kunst als Forschung“, steht also gewissermassen schon vor dem vorliegenden Aufsatz.

Und zur Beruhigung: Seit der Dekonstruktion der Wissenschaften ist man sich dort ja auch unsicher über den Begriff der Wahrheit geworden und hat festgestellt, dass die Qualitätskriterien wissenschaftlicher Arbeit stärker von einem sozialen Einigungsprozess abhängen, als bisher gedacht. Sprich auch hier musste der Anspruch der Objektivität einer intersubjektiven Realität weichen.

§ 9 Eine Kunst als Forschung berücksichtigt den „State of the Art“

In der Forschung entsteht nichts aus dem Nichts. Die Forscherin, der Forscher ist kein Naturereignis, das aus sich selbst schöpft, damit sich durch sie, ihn die Natur formuliere. Genie-Rhetorik macht unter Forschenden keinen Sinn. Das Recht zur Forschung erwirbt man sich durch eigene Fertigkeiten und die Kenntnis des Vorangegangenen. Jedes Bild, jeder Satz, jeder Klang steht im Bezug zu den früheren. Forschung ist eingebettet in einen historischen und gesellschaftlichen Kontext. Forschung formuliert Neues, es kann nicht um die exakte Wiederholung des Alten gehen. Wer ahnungslos eine Einsicht wiederbeansprucht, hat nicht genügend recherchiert. In dem fragilen Gleichgewicht von Stärkung und Schwächung durch zu viel Wissen um die Geschichte der Künste muss der „State of the Art“ in einer „Kunst als Forschung“ trotzdem als bekannt vorausgesetzt werden. Nur dann kann sich Erkenntnis entwickeln. Es gibt einen Argwohn gegen die Ideologie des Fortschritts – zu Recht. Forschung muss nicht fortschreiten, aber sie versucht den Grad an Differenzierung und Komplexität zu erhöhen. Dem steht das Klischee entgegen, die Künste würden Stilwandel durchlaufen, ohne zu wirklich neuen Einsichten zu gelangen. Aber wissen wir nicht mehr über das Sehen seit Malewitschs „Schwarzem Quadrat“? Hat sich unser Hören nicht in ganz neue Dimensionen entwickelt seit Wagners „Tristan“? Ist nicht jedes Meisterwerk der Künste ein Paradigmenwechsel unserer Weltwahrnehmung?

§ 10 Eine Kunst als Forschung spielt der wissenschaftlichen Forschung ihre Antworten als Fragen zurück

Wissenschaftliche Forschung geht in der Regel von einer Forschungsfrage aus, die als Hypothese formuliert im Rahmen eines Forschungsprojekts falsifiziert oder verifiziert wird. Dieses Vorgehen bereitet in den Künsten Schwierigkeiten. Die Künste geben selten eindeutige Antworten und die Formulierung der Frage als Hypothese zu Beginn der Forschung stellt meist ein unüberwindliches Hindernis dar. Vielleicht sollte man den Prozess umkehren und von den Künsten das Entgegengesetzte verlangen: Ein Projekt möge mit einer Antwort beginnen, dem Umreißen des Themenfeldes und erst zum Abschluss hin die bestmögliche Frage formulieren. Diese Ergebnisse würden gerade durch ihren Fragecharakter mit der wissenschaftlichen Forschung als Gegenpol harmonieren. Statt des üblichen IMRAD-Formats (Introduction-Methods-Results-and-Discussion) könnte die Kunst mit einem „DARMI-Format“ die wissenschaftliche Forschung fruchtbar fordern: IMRAD-DARMI-IMRAD-DARMI-IMRAD...

FAQ (frequently asked question)

Warum brauchen wir eine „Kunst als Forschung“? Weil die Wissenschaft erfolgreich, aber nicht vollständig die Welt zu erklären vermag. Es braucht eine Alternative, die das von ihr Vernachlässigte wieder in den Blick rückt, und sei es nur, um zu beweisen, dass Abend- und Morgendämmerung grundverschieden sind. „Der Anbruch des Tages ist ein Präludium, sein Ende eine Ouvertüre, die am Schluß, statt wie in den alten Opern am Anfang stünde.“⁶

„Forschung“ ist in den vorliegenden Ausführungen nicht mit „Wissenschaft“ zu verwechseln. Es geht hier nicht um eine Annäherung der Kunst an die Wissenschaft – das wäre absurd, denn die Wissenschaft ist meines Erachtens eine Tochter der Kunst und nicht eine Schwester. Vielmehr wird der Versuch unternommen, ein neues Projekt der Forschung jenseits wissenschaftlicher Darstellungsformen zu entwerfen, an dem sich Künste und Wissenschaften gleichermaßen beteiligen können. Die Frage lässt sich darum auch anders herum stellen: Was wären z. B. einige Randbedingungen, damit die Arbeit eines Wissenschaftlers unter dem Label „Kunst als Forschung“ antreten dürfte? Das wäre ein neuer Aufsatz. Trotzdem ein erster Versuch:

§ 1 Darstellungsform und -inhalt werden explizit aufeinander bezogen und sind als untrennbare Einheit ineinander verschränkt

§ 2 Die Darstellungsform ist der Erkenntnisperspektive und dem Erkenntnisgegenstand adäquat und wurde dafür entwickelt

§ 3 Die Möglichkeiten einer Darstellungsform werden konsequent ausgeschöpft! Das Artefakt der Erkenntnis ist formal und inhaltlich optimiert, stimmig, richtig

§ 4 Dem poetischen Moment der Darstellung wird Raum gegeben

§ 5 Die Scheinhaftigkeit der Darstellung wird nicht vertuscht, sondern ist lesbar

¹ | Mit diesem pragmatischen Vorgehen möchte ich versuchen, das „System Forschung“ zum Laufen zu bringen, auch wenn wir die Funktionsweisen theoretisch noch nicht durchdrungen haben. Ich vertraue damit auf die Kraft der Form, an der sich die Inhalte dann ausrichten können (was in den Künsten ja nicht unüblich ist).

² | „[Das epistemische Ding] repräsentiert eine physikalische Struktur, eine chemische Reaktion, eine biologische Funktion, um deren ‚Aufklärung‘ oder ‚Darstellung‘ der Forschungsprozess kreist. Was an einem solchen Ding interessiert, ist gerade das, was noch nicht festgelegt ist. So zeigt es sich in einer charakteristischen, nicht hintergehbaren Verschwommenheit, die dadurch unvermeidlich ist, daß es, paradox gesagt, eben das verkörpert, was man noch nicht weiß.“ Aus: **Hans-Jörg Rheinberger** *Experiment – Differenz – Schrift: Zur Geschichte epistemischer Dinge*, Marburg/Lahn, 1992, S. 70.

³ | Vgl. z.B. ‚Darstellung ist eine Form der Erkenntnis von Wahrheit, die sich auf keine der sonstigen Formen unserer Erkenntnis reduzieren läßt; sie deckt Zusammenhänge des Wirklichen auf, die weder Theorie noch Praxis zu Gesicht bekommen, und von denen unsere alltägliche Erfahrung nichts weiß.“ in **Georg Picht** *Kunst und Mythos*. Stuttgart, 31990. S. 141 – Eine ausführlichere Behandlung dieser Fragestellung ist erschienen unter dem Titel **Florian Dombois** *Zu Hören wissen*. In: **Barbara Koenches, Peter Weibel (Hg.)** *unSICHTBARes*. Algorithmen als Schnittstellen zwischen Kunst und Wissenschaft, Bern, 2005, S. 204–221.

⁴ | „In diesem letztlich konventionellen Widerstreit zwischen Subjektivität und Wissenschaftlichkeit kam mir die eigenartige Idee: warum sollte nicht etwas wie eine neue Wissenschaft möglich sein, die jeweils vom einzelnen Gegenstand ausginge? Eine *mathesis singularis* (und nicht mehr *universalis*)?“ in: **Roland Barthes** *Die helle Kammer*, Frankfurt a.M., 1989, S. 16.

⁵ | Vgl. auch die Ausstellung „*Kollektive Kreativität*“ in der Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 1.5.–17.7.05.

⁶ | **Claude Lévi-Strauss** *Traurige Tropen*. Frankfurt a.M. 121999, S. 56.

Biografien

Autorinnen und Autoren, Künstlerinnen und Künstler

Roman Brotbeck *1954 in Biel, Studium der Musikwissenschaft und Literaturkritik. Promotion über Max Reger. Zahlreiche Publikationen und Referate zur Musik des 20. Jahrhunderts. Forschungsaufenthalte in Mexiko, Kanada, Frankreich, den USA und der UdSSR. Konzeption und Realisation verschiedener kultureller Grossprojekte im musikalischen und interdisziplinären Bereich. Leiter des Bereichs Musik an der Hochschule der Künste Bern HKB.

Marie Caffari *1968 in Lausanne geboren, studierte an den Universitäten von Sankt Petersburg, Köln und Lausanne französische, deutsche und russische Literatur. Sie promovierte 2003 an der Universität London mit einer Arbeit zur französischen Gegenwartsliteratur in Interaktion mit Bildern von visuellen KünstlerInnen. Seit April 2005 führt sie als Co-Leiterin das Projekt „Schweizerisches Literaturinstitut“ an der Hochschule der Künste Bern HKB.

Marie Caffari est née en 1968 à Lausanne. Elle a étudié les littératures française, allemande et russe aux universités de Saint-Petersbourg, Cologne et Lausanne. En 2003, elle a obtenu un doctorat à l'Université de Londres avec une étude sur l'interaction entre textes et images dans la littérature contemporaine française. Depuis avril 2005, elle codirige le projet Institut littéraire suisse à la Haute école des arts de Berne HEAB.

Florian Dombos *1966 in Berlin. Lebt in Köln und Bern. Studium der Geophysik und Philosophie. Promotion in Kulturwissenschaft bei Hartmut Böhme zur Frage „Was ist ein Erdbeben?“. Seit 1994 Projekte sowie Einzel- und Gruppenausstellungen zur Verbindung von Kunst und Wissenschaft. Lehraufträge an Universitäten und Kunsthochschulen in Europa und Amerika. Seit 2003 Leiter des Transdisziplinären Instituts „Y“ an der Hochschule der Künste Bern HKB.

Werner Jeker *1944, Grafiker und Co-Leiter des Studiengangs Visuelle Kommunikation an der Hochschule der Künste Bern HKB. Seit 1974 Lehrtätigkeiten an Fachhochschulen und Universitäten im In- und Ausland. Projekte: 1980–1982 Art Director „L'illustré“. 1990 Corporate Design für Weimar „Kulturstadt Europas“. 2004 Redesign Ville de Genève. Expo.02: Architektur und Szenografie für den Pavillon „Signalschmerz“.

Bethan Huws *1961 in Bangor (Wales), Künstlerin, lebt in Paris. Studien an der Middlesex Polytechnic und am Royal College of Art in London. Ihr Werk umfasst Aquarelle, Zeichnungen, Objekte, Notizen, ein Schauspiel und Filme. Zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen in Europa und in den USA. Gastdozentin im Studiengang Kunst an der Hochschule der Künste Bern HKB.

Thomas D. Meier *1958 in Basel, lebt in Bern. Studium der Geschichte und der englischen und amerikanischen Literatur. Promotion bei Beatrix Mesmer über die Geschichte der Nichtsesshaften in der Schweiz. Publikationen zur Sozial- und Kulturgeschichte, zur Geschichte der Fotografie und zur Museologie. Direktor der Hochschule der Künste Bern HKB, Präsident der Dachkonferenz „Kunsthochschulen Schweiz“.

Peter Kraut *1965, lebt in Bern, Sozialwissenschaftler. Studium der Geschichte, Soziologie und Politologie. Seit 20 Jahren als Vermittler (Musik, Klangkunst und Verwandtes), Autor (NZZ, Radio DRS 2 u. a.) und Lehrbeauftragter tätig. Arbeitet im Stab der HKB und leitete die Biennalen Bern 03 und 05.

Vaclav Pozarek *1940 in Cseké Budejovice, CSSR, Künstler. Lebt und arbeitet in Bern. Studium der Filmregie und der Bildenden Kunst in Prag, Hamburg, Berlin und London. Zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen im In- und Ausland. Bis 2005 Dozent im Studiengang Kunst der Hochschule der Künste Bern HKB. 2005 Preisträger des „Meret Oppenheim Preises“.

Hans Rudolf Reust *1957, Lic.phil. I, Kunstkritiker, lebt in Bern. Co-Leiter des Studiengangs Kunst an der Hochschule der Künste Bern HKB. Mitglied der Eidgenössischen Kunstkommission. Korrespondent Artforum NY. Texte in Katalogen und internationalen Fachzeitschriften, u. a. über Luc Tuymans, Thomas Schütte, Thomas Struth, Bethan Huws, Raoul De Keyser, Alex Katz, Silvia Bächli.

Anselm Stalder *1956, Künstler, lebt in Basel. Co-Leiter des Studiengangs Kunst an der Hochschule der Künste Bern HKB. Ausstellungen: 2000/2001: „Keine Deregulierung für die Erfindung des Nebels“, Helmhaus Zürich. „AS IF“, Neue Gesellschaft für bildende Kunst Berlin. 2003: „Türe offen lassen“, Kunsthalle Basel. „Index 1“, Galerie Friedrich Basel. „Carnet de passage“, Elisabeth Kaufmann, Zürich. 2005: „Sucht & Ordnung“, Galerie Friedrich, Basel.

Impressum

Herausgeber

Hochschule der Künste Bern HKB

Redaktionsteam

Roman Brotbeck
Marie Caffari
Florian Dombois
Werner Jeker
Hans Rudolf Reust
Elisabeth Schwarzenbeck, Projektkoordination

Gestaltung

Les Ateliers du Nord, Lausanne
Elisabeth Schwarzenbeck

Lektorat

Daniel Rothenbühler

Korrektorat

Yvonne Schär

Reprofotografie

Christoph Kern, Basel

Lithografie

Denz Lith Art AG, Bern | Vaclav Pozarek
Kösel GmbH, Altusried-Krugzell/D | Vaclav Pozarek | Bethan Huws
Partiturauszüge Ivan Wyschnegradsky | Anselm Stalder
Pascale Brügger Normant, Basel | Anselm Stalder

Druck und Bindung

Kösel GmbH, Altusried-Krugzell/D

Auflage

3000

Copyright

© 2006 Hochschule der Künste Bern HKB, Fellerstrasse 15a, CH-3027 Bern
© bei den Text- und Bildautoren und -autorinnen, Künstlern und Künstlerinnen
Alle Rechte vorbehalten, einschliesslich derjenigen des auszugsweisen Abdrucks
und der elektronischen Wiedergabe.

Bildernachweis

Wir haben uns bemüht, sämtliche Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber ausfindig zu machen. Sollte es uns in Einzelfällen nicht gelungen sein, Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber zu benachrichtigen, bitten wir diese, sich bei der Hochschule der Künste Bern HKB zu melden.

ISBN-10: 3-87318-556-3

ISBN-13: 978-3-003-00696-6

Hochschule der Künste Bern HKB, Fellerstrasse 15a, CH-3027 Bern

Vertrieb

Hochschule der Künste Bern HKB, Fellerstrasse 15a, CH-3027 Bern
www.hkb.bfh.ch/publikationen.html

www.hkb.bfh.ch