



Elke Bippus

Zwischen Systematik und Neugierde

Die epistemische Praxis künstlerischer Forschung

Die Forschung in den Künsten oder die künstlerische Forschung ist zu Recht Gegenstand einer Zeitschrift, die sich dem »Disput über Wissen« verpflichtet sieht. Dies nicht, weil seit einigen Jahren insbesondere an europäischen Kunsthochschulen eine intensive Debatte über Forschung in der Kunst geführt wird, sondern weil die – durch die Bologna-Reformen¹ ausgelöste – institutionalisierte Neuperspektivierung der Kunst als Forschung sich nicht in Umwandlungsprozessen von Studiengängen und Curricula erschöpft, wohl aber uns mit unseren Vorstellungen von Wissen und seinen Möglichkeiten konfrontiert. Die Debatte um künstlerische Forschung zeigt denn auch dann ihre Brisanz, wenn sie in Relation gesetzt wird zu der seit geraumer Zeit in mehrfacher Hinsicht festzustellenden Zerrüttung des Erkenntnismonopols der Wissenschaft. Ich werde im Folgenden auf zwei für die Entfaltung von Gegenständen des Wissens konstitutive Aspekte eingehen: Dies ist einerseits die Reflexion der epistemischen Bedingtheit von Forschung allgemein, und andererseits sind es forschende Prozesse *in* der Kunst, welche die Kunst selbst nachdrücklich als epistemische Praxis sichtbar werden lassen und zugleich die Dichotomie von Praxis und Theorie attackieren.²

Dinge und post-akademische Wissenschaft

Der französische Soziologe und Wissenschaftshistoriker Bruno Latour rückt in seinen Schriften die *Dinge* in den Mittelpunkt. »Dinge« definiert er dabei als Artefakte komplexer Versammlungen widersprüchlicher Sachverhalte. Die post-akademische Wissenschaft und post-prometheische Handlungstheorie orientiert sich – folgt man Latour – nicht an Tatsachen, sie baut und konstruiert nicht, sie stellt vielmehr »die semiotische Frage nach Bedeutung« und »ebenso die normative Frage nach der

Qualität«³. Wissenschaft kann demzufolge nicht mehr durch ihre Losgelöstheit definiert werden wie im »Modernismus«, sondern wird durch ihre Verbundenheit mit der Umwelt beschrieben.⁴ Latour versucht, die Subjekt-Objekt-Dichotomie hinter sich zu lassen, und plädiert für deren Verzahnung. Er richtet sein Augenmerk dementsprechend auf Transformationen anstelle von Konstruktionen. Nicht um den Modernismus zu zerschlagen, sondern diesen aus seiner »historischen Sackgasse herauszumanövrieren«⁵. Dies bedeutet jedoch eine Arbeit an der Darstellung, denn bislang sind wir – konstatiert Latour – unfähig, »das, was ein Ding in all seiner Komplexität ist, an einem Ort zusammenzuziehen, zusammenzuzeichnen [...]. Wir wissen, wie wir einen Gegenstand zeichnen können, aber wir haben keine Ahnung, wie es ist, ein Ding zu zeichnen.«⁶ Es fehlt seines Erachtens an »Visualisierungswerkzeugen, mit denen sich die widersprüchliche und kontroverse Natur von uns angehenden Sachen repräsentieren lässt«⁷.

Wenn ich Latour hier folge, so deshalb, um meine Perspektive auf künstlerische Forschung in Relation zu erkenntnistheoretischen Fragen und wissensbildenden Prozessen zu spezifizieren; mit Latour ist zudem jener Gefahr etwas entgegenzusetzen, die in der Reaktivierung des Mythos der Unmittelbarkeit liegt, die mit dem aktuellen Interesse an den Dingen und der materiellen Kultur gerade im Kontext der Kunst wieder aufkommt. Latour verknüpft mit den Dingen die semiotische Frage nach Bedeutung und die normative Frage nach Qualität. Wenn Dinge dergestalt in Bezug gesetzt als uns angehende Sachen ins Spiel kommen, driftet man nicht in den Bereich des rein Subjektiven ab oder in eine Ablehnung des Wissens und der Gewissheit zugunsten eines Relativismus. Im Gegenteil: Es wird möglich oder gar notwendig, Fragen des Wissens und der Erkenntnis in ihrer epistemischen Bedingtheit zu reflektieren, also einerseits experimentierende und interpretierende Praktiken in ih-

rer materiellen Verfasstheit zu betrachten und sie andererseits in ihrem komplexen Zusammenspiel mit Dingen zu untersuchen.

Forschung zwischen Systematik und Neugierde

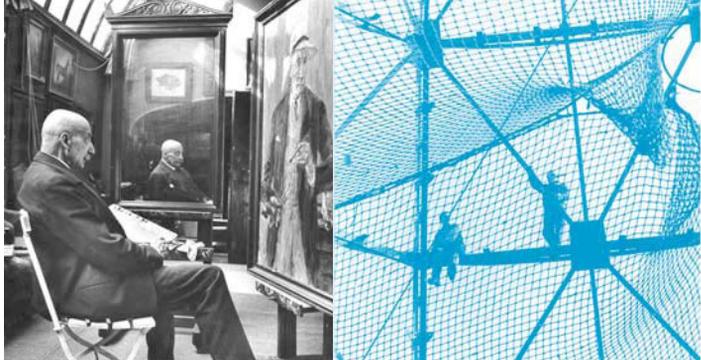
Forschung wird üblicherweise mit Wissenschaft und mit wissenschaftlicher Erkenntnis verknüpft. In diesem Sinne bezeichnet Forschung die Gesamtheit der systematischen Bemühungen um Erkenntnisse im Rahmen der Wissenschaften. Man denkt etwa an Definitionen, wie sie Karl Popper in seinem grundlegenden Werk zur Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie *Logik der Forschung* 1935 vorgenommen hat. Dort heißt es: »Nur dort, wo gewisse Vorgänge (Experimente) auf Grund von Gesetzmäßigkeiten sich wiederholen bzw. reproduziert werden können, nur dort können Beobachtungen, die wir gemacht haben, grundsätzlich von jedermann nachgeprüft werden. [...] durch wiederholte Beobachtungen oder Versuche [...] [ist aufzuzeigen], daß es sich nicht nur um ein *einmaliges* ›zufälliges Zusammentreffen‹ handelt, sondern um Zusammenhänge, die durch ihr gesetzmäßiges Eintreffen, durch ihre *Reproduzierbarkeit* grundsätzlich intersubjektiv nachprüfbar sind.«⁸ Das wissenschaftliche Experiment diente offensichtlich dazu, dem Dilemma, dem sich auch die Wissenschaft ausgesetzt sah, zu begegnen: Denn auch die Wissenschaft basiert, wie etwa Max Planck festgestellt hat, auf keiner allgemeingültigen und grundlegenden Methode oder Wahrheit.⁹ Sie baut vielmehr wie die Kunst auf verschiedensten Sinneseindrücken der Außenwelt auf. Diese Sinneseindrücke sind nun aber subjektiver Natur, und genau hier liegt die Achillesferse der Wissenschaft und ihres Anspruches auf ein Erkenntnismonopol: Denn es gibt keine allgemeingültige Begründung für die Objektivität subjektiver Erkenntnisse.

Seit den 1970er Jahren wird die (Natur-)Wissenschaft zunehmend mit ihrer sozialen, historischen, technischen und ökonomischen Bedingtheit konfrontiert, und es verwundert deshalb nicht, dass das Forschen auch in die Nähe seiner alltagssprachlichen Bedeutung von »Erforschen und Herausfinden« gerückt wird. So schrieb der Philosoph Michel Serres: »Wer forscht, weiß nicht, sondern tastet sich vorwärts, bastelt, zögert, hält seine Entscheidungen in der Schwebe. [...] Tatsächlich gelangt der Forscher auf beinahe wundersame Weise zu einem Er-

gebnis, das er nicht deutlich voraussah, auch wenn er es tastend suchte.«¹⁰

Die Trennung von Wissenschaft und Kunst hat sich angesichts divergenter künstlerisch-wissenschaftlicher Wissensformen, deren Forschungsmethoden sich weder den klassischen Künsten noch den etablierten Wissenschaften eindeutig zuordnen lassen, als unhaltbar erwiesen. Vielleicht ist die Tätigkeit des Forschens gerade deshalb so attraktiv, weil sie sich auszeichnet durch ein systematisches, methodisch-wissenschaftliches Vorgehen *und* durch unvorwegnehmbare, überraschende Ereignisse, durch die ebenfalls neue Erkenntnisse entstehen können.

Auch wenn diese Charakterisierung für Forschung allgemein zutrifft, wird nach meinem Dafürhalten eine Arbeit an der Differenz von künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung im Zusammenspiel ihrer Darstellung dringend notwendig. Diese kann jedoch nicht entlang von Disziplingrenzen vollzogen werden, sondern sollte in Anbetracht von Verfahren, Methoden, ontologischen und erkenntnistheoretischen Anliegen entwickelt werden. Deshalb plädiere ich dafür, künstlerische Forschung nicht disziplinar zu denken und sie auf die Künste zu beschränken, etwa auf die bildende Kunst, das Design oder die Musik, sondern sie durch ihre Verfahrens-, Darstellungsweisen und Anliegen zu charakterisieren. Es gibt Beispiele wissenschaftlicher Arbeiten, die Praxen einer künstlerischen Forschung entsprechen.¹¹ Ich denke hier an Autoren, die durch ihre Schreibweisen *reflektieren*, dass sich auch in der begrifflichen Artikulation der Inhalt des Denkens nicht von seiner Form trennen lässt. In zahlreichen wissenschaftshistorischen Untersuchungen führt dieser Aspekt zu der Feststellung, dass sich »die bewährte Trennung von Wissenschaft, Literatur und Künsten [...] als weit weniger stabil [erweist], wenn der Entwurf, das Denken, die Formulierung mit Hand, Stift und Papier in Betracht gezogen wird und nicht der Geltungsanspruch, der sich mit dem Ergebnis verbinden kann.«¹² Der Geltungsanspruch und die Darstellung des Ergebnisses sind aber nicht zu vernachlässigen, und gerade hier kann künstlerische und wissenschaftliche Forschungsarbeit differenziert werden. Die epistemische Praxis der künstlerischen Forschung vermittelt sich in einer ästhetischen Form und zeichnet sich durch einen hohen Grad an Selbstreflexivität aus. Auch im Ergebnis, im Kunstobjekt, spiegelt sich, dass der Akt der Formung oder der Aufzeichnung an der Entfaltung von Gegenständen teilhat. Um diese (Kunst-)Gegenstände zu Gegenständen des



Wissens werden zu lassen, wird es notwendig, Präsentations-, Rezeptions- und Kommunikationsweisen von Kunst zu erweitern sowie die Hierarchie zwischen Kunst und Wissenschaft, zwischen Praxis und Theorie zu modifizieren.

Künstlerische Forschung ist besonders aufgrund ihrer Selbstreflexivität bedeutsam. Sie vermag einen aufklärerischen Stellenwert im aktuellen Wissensdiskurs zu gewinnen und zu einer kritischen Kompetenz beizutragen. Ästhetik kann damit als ein transversaler und erkenntnistheoretischer Begriff bestimmt werden, der auf soziale, ökonomische, kulturelle Veränderungen und auf verschiedene Bereiche des Wissens und der Praxis bezogen ist. Künstlerische Forschung greift die Inanspruchnahme des Erkenntnismonopols vonseiten der Wissenschaft bzw. der Naturwissenschaft an. Sie verschiebt unsere Vorstellungen von Wissen und erweitert das Feld des Wissbaren. Dabei schließt sie die Möglichkeit des Irrtums nicht aus, denn sie ist ein konstellierendes Verfahren, das der »Logik der Forschung« in der Reflexion ihrer materiellen Bedingtheit widerspricht. Künstlerische Forschung gewinnt im Feld der »Aufteilung des sinnlich Wahrnehmbaren«¹³ eine politische Relevanz, wenn man dies Wahrnehmbare als ein System bedenkt, das Sichtbarkeiten und darüber Evidenzen schafft und damit bestimmt, was der sinnlichen Erfahrung überhaupt gegeben ist, wer an ihr teilhaben kann und wer als Teilhabender repräsentiert ist.

Forschungspraktiken und die Artikulation ihrer materiellen Spuren

Der Künstler Bruce Nauman hat 1978 »Kunst [als] [...] ein Instrument [bezeichnet], mit dem man sich eine Aktivität des Erforschens aneignen kann«¹⁴. Die Aktivität des Erforschens sei notwendig, da wir uns »zu sehr darauf [verlassen], überkommene Gültigkeitserklärungen zu akzeptieren«¹⁵. An anderer Stelle sagt er, dass eine künstlerische Arbeit »nicht irgendein phänomenologisches Experiment oder was auch immer ist, wo man irgendeine sonderbare Information zum Mitnehmen bekommt«, die Arbeit müsse vielmehr als Kunstwerk bestehen, in »diesem Fall sind die Leute gezwungen, darüber als Kunst nachzudenken«¹⁶. Nauman insistiert in seiner Äußerung darauf, dass die Medialität der Kunst nicht zugunsten eines Ergebnisses, einer vom Medium isolierbaren Infor-

mation verschwindet. Die experimentell forschende Arbeit soll als Kunst bedacht oder erfahren werden – das heißt, sie soll als Möglichkeit und nicht als systematische Beweisführung im Denken wirksam werden. Anders gesagt: Das Ergebnis künstlerischer Forschung sind materielle Spuren und Dinge als uns angehende Sachen. Eine Lektüre wird erforderlich – eine Aktivität, die sich auf die Kommunikationsangebote in ihrer Wirksamkeit auf unser Denken einlässt und sich von dem Wunsch, wissenschaftliche Ergebnisse zu ergreifen, emanzipiert.

Resümierend möchte ich künstlerische Forschung folgendermaßen umschreiben: Im Unterschied zur traditionellen wissenschaftlichen Darstellung, welche die referenzielle Funktion semiotischer Prozesse im Auge hat und die diskursive Sprache sowie Tabellen und Grafiken als Ausdrucksmittel einsetzt, reflektiert künstlerische Forschung neben der Referenz die Materialität und Performanz semiotischer Prozesse. Die *performative und mediale Reflexion* kann als ein zentrales Kriterium für die Unterscheidung zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung verstanden werden. In der wissenschaftlichen Forschung werden die Materialität der Dinge, der Apparaturen und der Darstellung traditionell als hinderlich eingestuft, und die materielle Seite wird zugunsten der begrifflichen so weit wie möglich in den Hintergrund gedrängt. In jüngster Zeit zeichnen sich hier Veränderungen ab: Untersuchungen sind entstanden, die sich der Bedeutung von Zeichen- und Schreibverfahren, also von Aufzeichnungspraktiken für Forschungsprozesse widmen, und in der wissenschaftlichen Praxis und Theoriebildung sind Tendenzen feststellbar, die Aspekte der Selbstreflexion und Performanz in die Wissensvermittlung zu integrieren und sie zu reflektieren.¹⁷

Künstlerische Forschung scheint im Unterschied zur wissenschaftlichen gerade vom Interesse am Moment der Ungeschiedenheit von Material und Begriff, von Subjekt und Objekt gespeist. Der Prozess der Erkenntnisgewinnung, das Entdecken wird hierdurch in all seinen Möglichkeiten und auch auf die Fehlschläge ausgedehnt. Künstlerisches Forschen bildet kein allgemeines, abrufbares und intersubjektiv verifizierbares Wissen, sondern Räume für das Denken; sie bietet sich als ein »Instrument« dar, »mit dem man sich eine Aktivität des Erforschens aneignen kann« (so Nauman in dem bereits zitierten Interview von 1978). Dementsprechend findet künstlerisches Forschen nicht im Kunstobjekt seinen Abschluss. Diese Aktivität agiert zwischen Theorie und



Praxis, thematisiert hierüber ein implizites Wissen und hebt die Bedeutung des Ästhetischen für die Theoriebildung hervor.

Künstlerische Forschung – ob sie nun in den Wissenschaften oder den Künsten stattfindet – fügt sich nicht den Kriterien der beweisführenden Wiederholbarkeit, der Rationalität und Universalisierbarkeit. Die epistemische Praxis künstlerischer Forschung entspricht nicht der bevorzugten Form in den Wissenschaften, die jene der Prädikation ist, also allgemeingültiger Aussagen, deren Kern die Bestimmung *von etwas ›als etwas* ist, das die Form benennbarer Eigenschaften hat.¹⁸ Künstlerische Forschung operiert wie Kunst im Singulären, sie setzt auf das Denken und den forschenden Prozess – auch aufseiten der Rezeption.

1 Während den deutschen Kunsthochschulen in Abhängigkeit der jeweiligen Bundesländer offensteht, ob sie den Umwandlungsprozess des Bildungssystems entsprechend Bologna vollziehen, wurden die einstigen Kunst- und Gewerbeschulen der Schweiz reformiert, das heißt, die Diplomstudiengänge wurden durch zweigliedrige BA- und MA-Studiengänge abgelöst, und der Ausbau und die Förderung der angewandten Forschung traten neben die Lehre. In den angelsächsischen Ländern wird die Debatte um künstlerische Forschung seit nunmehr 10 bis 15 Jahren geführt, und Artistic Research oder Visual Research stellen neue Ausbildungsgänge dar.

2 Zur Konkretisierung vgl. meinen Aufsatz: »Forschen in der Kunst. Anna Oppermanns Modell der Welterschließung«, in: U. Vorkoeper (Hg.): *Anna Oppermann. Ensembles 1968–1992*. Anlässlich der Ausstellung Anna Oppermann. Revisionen der Ensemblekunst. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Generali Foundation, Wien. Ostfildern-Ruit 2007, S. 55–64

3 Latour entwickelt diesen Gedanken in einer Umwertung von traditionell negativ belegten Begriffen im Design; vgl. hierzu: B. Latour: »Ein vorsichtiger Prometheus? Design im Zeitalter des Klimawandels«, in: *Arch+ Post Oil City, 196/197* (Februar 2010,) S. 22–27, hier S. 26

4 Untersuchungen, die auf die Verklammerung von Erkenntnis- und Sozialordnung hinweisen, haben zu einem Umdenken geführt, das tradierte Konventionen und Vorstellungen von Wissenschaft auf den Kopf stellt. Vgl. hierzu: L. Fleck: *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*. Die Publikation ist zwar schon 1935 erschienen, wurde aber erst Anfang der 1980er Jahre in ihrer Wirkung auf die Wissenschaft nachhaltig diskutiert. Siehe auch L. Daston und P. Galison: *Objektivität*. Frankfurt am Main 2007

5 Latour: »Ein vorsichtiger Prometheus?«, a.a.O., S. 27.

6 Ebd.

7 Ebd.

8 K. Popper: *Logik der Forschung*. Tübingen 1994, S. 19

9 Vgl. etwa M. Planck, zit. nach G. Gramelsberger: »Epistemische Praktiken des Forschens«, in: E. Bippus (Hg.): *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*. Zürich/Berlin 2009, S. 91–108, hier S. 93

10 M. Serres: »Vorwort«, in: ders. (Hg.): *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften*. Frankfurt am Main 1994, S. 11–36, hier S. 35

11 In diesem Sinne hat der Philosoph J. Derrida geschrieben: »Man kann [...] bezweifeln, ob die Philosophie heute überhaupt noch streng von der Kunst unterschieden werden kann. Denn mit der Einsicht in die konstitutive Bedeutung der Sprache für das Denken sowie ihren rhetorischen Charakter wird auch die Frage der Schreibweise für die Philosophie unhintergebar (J. Derrida: »Artists, Philosophers and Institutions«, in: *Rampike 3* [1984/85], S. 34f.). Bekanntlich stellt Derrida diese Möglichkeit nicht nur theoretisch, sondern auch in seinem eigenen Schreiben und vor allem auch in der grafischen Textgestaltung unter Beweis.

12 Christoph Hoffmann: »Festhalten, Bereitstellen. Verfahren der Aufzeichnung«, in: ders.: *Daten sichern. Schreiben und Zeichnen als Verfahren der Aufzeichnung*. Berlin 2008, S. 7–20, hier S. 8

13 J. Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Praxiozen*. Berlin 2006

14 »Bruce Nauman, Kunst, die eigentliche Tätigkeit. Ein Interview mit Ian Wallace und Russel Keziere« (1978), in: Christine Hoffmann (Hg.): *Bruce Nauman. Interviews 1967–1988*. Amsterdam 1996, S. 102–117, hier S. 107

15 Ebd.

16 »Bruce Nauman, Von der Malerei zur Skulptur. Ein Interview mit Lorraine Sciarra« (1972), in: Christine Hoffmann (Hg.): *Bruce Nauman*, a.a.O., S. 66–87, hier S. 86

17 Vgl. etwa A. te Heesen (Hg.): *Auf/zu. Der Schrank in den Wissenschaften* (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung an der Eberhard-Karls-Universität). Tübingen 2007; Christoph Hoffmann (Hg.): *Daten sichern*, a.a.O.; B. Wittmann (Hg.): *Spuren erzeugen. Zeichnen und Schreiben als Verfahren der Selbstaufzeichnung*. Zürich/Berlin 2009

18 »Bei der diskursiven Erkenntnisweise der Wissenschaften handelt es sich – im Gegensatz zu den Künsten – in erster Linie um die *Produktion eines Wissen, das sich vermöge der ›Als-Funktion der Prädikation ausspricht*« (D. Mersch: »Kunst als epistemische Praxis«, in: E. Bippus [Hg.]: *Kunst des Forschens*, a.a.O., S. 27–47, hier S. 32).