

Cornelia Sollfrank

A Pervert's Guide to Artistic Research

Veröffentlicht in: Judith Siegmund (Ed.), *Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?* Transcript-Verlag, Bielefeld, 2016.

Über das Verhältnis von Kunst, Forschung und Wissen kann man nicht sprechen, ohne anzuerkennen, dass der unmittelbare Anlass dafür hochschulpolitische Entwicklungen sind, in denen es weniger darum geht, Grundlagenforschung zu ermöglichen oder Freiräume für neue Formen der Wissensproduktion zu schaffen, als vielmehr administrativ vorgegebene Formate und Standards flächendeckend einzuführen – auch für die Kunst. Der inflationär verwendete Begriff ›künstlerische Forschung‹ ist stellvertretend für diese Entwicklung und insofern bezeichnend, als es weiterhin umstritten ist, wofür er inhaltlich genau steht bzw. stehen sollte. Ob es sich um eine Erweiterung künstlerischer Praxis oder wissenschaftlicher Kategorisierung handeln soll oder um eine neu zu bestimmende Kategorie jenseits oder zwischen Kunst und Wissenschaft, darum kreisen die Diskussionen. Ich verwende den Begriff ›künstlerische Forschung‹ in dieser Unbestimmtheit und betrachte diese als Freiraum, einige grundlegende Überlegungen anzustellen. Die Position, von der aus ich spreche, zeichnet sich dadurch aus, dass ich mich dem Thema nicht rein theoretisch nähere, sondern auf dem Hintergrund einer über zehnjährigen künstlerischen Praxis, gefolgt von einer fünfjährigen institutionellen künstlerischen Forschung an einer britischen Universität.

Mit dem Phänomen der institutionalisierten künstlerischen Forschung wurde ich zum ersten Mal 2001 konfrontiert, als ich mich als Artist-in-Residence an der University of Dundee in Schottland aufhielt. Das Art College der Universität hatte mir angeboten, im Rahmen eines europäischen Austauschprogrammes für einige Monate dort zu arbeiten. Mein Arbeitsplatz war im Visual Research Centre angesiedelt, und ich teilte mir einen großen Arbeitsraum mit den damals dort arbeitenden PhD-Forscher_innen, allesamt Künstler_innen und Designer_innen. Durch den täglichen Umgang miteinander lernte ich sie und ihre Arbeitsweisen kennen und stellte fest, dass wir viele Gemeinsamkeiten besaßen, nicht nur in Bezug auf Inhalte, sondern auch was Arbeitsweisen betrifft. Allerdings waren mir die Leichtigkeit, mit der ihnen Begriffe wie ›Research‹ und ›Methodology‹ über die Lippen gingen, sehr fremd. Nach sechsjährigem Kunststudium – zuerst an einer konservativen Akademie und später an einer Kunsthochschule – verstand ich mich ganz eindeutig als Künstlerin, nicht als Forscherin. An dem, was man in Großbritannien meint, wenn man

im Kontext künstlerischer Forschung von »Methodology« spricht, sollte ich mich später noch viele Jahre abarbeiten.

Als ich aus Dundee abreiste, hatte ich neue Freunde gefunden und Kolleg_innen, mit denen ich bis heute in beruflicher Verbindung stehe und auch teilweise zusammenarbeite. Darüber hinaus hatte ich eine Einladung bekommen, zurückzukommen, um selbst ein PhD zu machen – was mir allerdings lange sehr suspekt blieb. Aber meine Neugier war geweckt. Schließlich brauchte es noch etliche Besuche und Gespräche, bis es endlich so weit war: Fünf Jahre später wurde ich offiziell PhD researcher an einer britischen Universität, ohne Bachelor und ohne Master, mit einem Diplom der Hamburger Kunsthochschule. Weitere fünf Jahre später wurde ich zum Dr. phil. promoviert, um kurz darauf eine Stelle als Lecturer und Researcher an der Uni anzutreten.

Mein Werdegang vom Studium der Malerei an einer deutschen Kunstakademie bis hin zur Mitgliedschaft in der Forschungsvaluierungskommission einer britischen Universität ist der Erfahrungshintergrund, vor dem ich meine Überlegungen anstelle. Die Realität der künstlerischen Forschung an britischen Universitäten wird dabei eine besondere Rolle spielen. Aufgrund der inzwischen fast 20-jährigen Praxis des practice-based PhD in Großbritannien hat sich dort eine gewisse Routine etabliert und damit auch ein Format, das kaum noch in Frage gestellt wird. Obwohl ich tagtäglich mit den praktischen Problemen der künstlerischen Forschung konfrontiert war, gab es kaum noch Gelegenheiten, diese gemeinsam zu reflektieren oder zu diskutieren. Diese Diskussion findet nun sehr engagiert in vielen europäischen Ländern statt, die sich aktiv um die Einführung eines sinnvollen Modells der künstlerischen Forschung bemühen.¹ Das Symposium »Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?« lieferte einen wichtigen Beitrag zu dieser Diskussion, und ich freue mich, in diesem Rahmen einige meiner Erfahrungen teilen zu können.

Und, um es vorwegzunehmen, ich bin durch die harte Schule gegangen, habe den Abgründen des bürokratischen Wahnsinns ins Auge geblickt und auch ein tieferes Verständnis davon bekommen, was Artistic Research besser nicht sein sollte. Umso mehr bemühe ich mich darum, den Möglichkeitsraum zu verteidigen, den das formalisierte Zusammentreffen von Kunst und Forschung eröffnen kann. Den Anforderungen der Bologna-Reform sowie den dahinter stehenden Interessen kritisch gegenüberzustehen, ist unerlässlich. Diese kritische Haltung rechtfertigt aber nicht blinden Konservatismus oder Verweigerung gegenüber der Weiterentwicklung des institutionellen Rahmens von Kunst, Lehre und Forschung. Nur eine kritische und konstruktive Diskussion der Fragestellungen der künstlerischen Forschung kann diese Weiterentwicklung gewährleisten.

¹ Zu den Standard-Werken im deutschsprachigen Raum gehören inzwischen Jens Badura u.a. (Hg.), *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich 2015; Elke Bippus (Hg.): *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich, Berlin [diaphanes] 2. Auflage 2012; Isabell Graw (Hg.): *Texte zur Kunst 82, Artistic Research* (2011). Im englischsprachigen/ internationalen Kontext bieten die Webseiten und Publikationen der verschiedenen offiziellen Netzwerke einen guten Überblick über die Diskussion: SHARE (Step-Change for Higher Arts and Research Education), Mick Wilson and Schelte van Ruiten (eds.), *SHARE Handbook for Artistic Research Education* (2013); Society for Artistic Research (ed.), *jar - journal for artistic research*, <http://www.societyforartisticresearch.org/society-for-artistic-research/>.

Kategorien und ihre Grenzen

Grundsätzlich kann man zwei Kontexte unterscheiden, in denen die Debatte um Kunst und Forschung stattfindet: einmal den hochschulpolitischen, bei dem Kunst und Forschung hauptsächlich im Hinblick auf die Struktur des Studiums, die Abschlüsse und ihre europäische Vergleichbarkeit diskutiert werden. Zum anderen gibt es eine kunsttheoretisch-philosophische Debatte, in der grundsätzlich untersucht wird, wie ein wissenschaftlich geprägter Forschungsbegriff auf Kunst angewendet werden kann bzw. wie ein solcher Forschungsbegriff den Bedingungen des Kunstfeldes angepasst und seinen Bedürfnissen dienlich gemacht werden kann. Oder, wenn der Forschungsbegriff nicht an die Kunst angepasst wird, wie sich die Kunst der aus der Wissenschaft stammenden Normen unterordnet – was wohl die große Angst der Gegner der künstlerischen Forschung ist.

Die Frage, die als Klammer für die Tagung an der Universität der Künste im Januar 2015 diente, nämlich »Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?«, scheint in jedem Fall davon auszugehen, dass das Aufeinandertreffen der beiden eigentlich getrennt gedachten Kategorien erst einmal die Kunst verändert, sonst müsste man im gleichen Atemzug fragen: »Wie verändert sich Forschung, wenn man sie als Kunst versteht oder künstlerisch anwendet?« Beiden Fragen zugrunde liegt die Annahme der grundsätzlichen Trennung beider Bereiche sowie die einer Hierarchisierung. Die jeweils dominantere unterwirft die andere ihrer Logik. Bei der Bezeichnung eines solchen Verhältnisses drückt sich die Dominanz in der jeweiligen grammatikalischen Beziehung der Begriffe zueinander aus: Handelt es sich um eine forschende *Kunst*, die eine Kunst ist, zu deren Arbeitsmethoden das Forschen gehört, oder handelt es sich um eine künstlerische *Forschung* (artistic research), d.h. eine Forschung, die sich auch oder ausschließlich künstlerischer Methoden bedient? Durch die Begriffswahl wird also das Spektrum bereits eingegrenzt. Die Skepsis gegenüber dem Begriff *künstlerische Forschung* begründet sich zum Teil genau darin, dass er Kunst als ein Attribut einer gewissen Art der Forschung bezeichnet und damit kunstfremden Logiken und Interessen unterzuordnen scheint.

Wie wäre es also mit der Bezeichnung *Kunst und Forschung*? Die Verwendung der Konjunktion *und* bedeutet, dass beides zutrifft und dass nicht zwangsläufig eine Hierarchie zwischen den beiden Kategorien entsteht, diese aber in eine inhaltliche Beziehung zueinander gesetzt werden. Was allerdings nicht bezeichnet wird, ist die Art der Beziehung – und das stellt doch genau die Schwierigkeit dar. Diese Vagheit lässt erst einmal Platz für weitere Überlegungen.

Im Problem der Bezeichnung sind bereits alle wichtigen Fragen angelegt, nämlich ob die Aktivitäten, die man bezeichnen will, einer der beiden Kategorien zugeschlagen werden können – selbst wenn es sich um eine Erweiterung ihres jeweiligen traditionellen Verständnisses handeln würde – oder ob man diese Kategorien gänzlich hinter sich lassen muss, um etwas anderes, Neues möglich zu machen.

Einige Stimmen der Diskussion um Kunst und Forschung schlagen vor, sich nicht an dem Versuch abzuarbeiten, beide Bereiche näher zu bestimmen, um auf diese Weise theoretisch mögliche

Verhältnisse herauszuarbeiten. So hatten sich z.B. die Mitarbeiter_innen des Forschungsprojektes »Troubling Research«², das vom Wiener Wissenschafts-, Forschungs- und Technologiefonds finanziert und an der Akademie der bildenden Künste angesiedelt war, vorgenommen, »bequeme Kategorisierungen zu verunsichern«³. Ihrer Meinung nach sei es höchst problematisch, von einer klaren Trennung auszugehen; anstatt Wissensformationen und deren Zustandekommen kritisch zu befragen, fiel man durch die Setzung von Kunst und Wissenschaft als getrennten Kategorien weit hinter bereits errungene Erweiterungen beider Bereiche zurück. Ihrer Frage, ob nicht genau an den aufgeweichten Rändern dieser Kategorien die eigentlich interessanten Praxen angesiedelt sind, kann ich mich nur anschließen.

Das Projekt »Troubling Research«, das von Künstler_innen und Wissenschaftler_innen gemeinsam durchgeführt wurde, diente als eine Art Thinktank für ein neu zu etablierendes ›PhD in practice‹ an der Wiener Akademie, einer Akademie mit Universitätsstatus, die bis vor drei Jahren die Promotion den wissenschaftlichen Disziplinen vorbehalten hatte. Die Tendenz von »Troubling Research« war es, den Forderungen der Bologna-Reform kritisch zu begegnen, wissenschaftliche Standards nicht unreflektiert für die Kunst zu übernehmen und trotzdem ein neues akademisches Format zu schaffen, allerdings eines, das Künstler_innen möglichst viel Freiraum lässt, die ihnen eigenen Arbeitsmethoden in die Forschung einzubringen und damit eine neue Art von Forschung zu etablieren. Die Ergebnisse des interdisziplinären Forschungsprojektes sind in einer Publikation zusammengefasst, und auf der Website des Projektes kann man den Forschungsprozess verfolgen. Die Wiener Akademie zeigt Mut zum Experiment und gibt seit 2011 auch Künstler_innen die Möglichkeit zur Promotion.

Künstler_innen forschen im Hochschulzusammenhang

Dass Künstler_innen schon immer auch geforscht haben und dass Forschungsmethoden auf vielfältige Weise am Zustandekommen von Kunstwerken beteiligt sein können, ist wohl unbestritten. Man denke hier an Recherche-basierte und interdisziplinäre Arbeitsweisen – oder Praxen, die kritischen Diskurs als ihnen zugehörig verstehen und mit betreiben.

Stichwort: ›discursive turn‹ in konzeptuellen und post-konzeptuellen Praxen. Andere verwandte Ansätze stellen den Aspekt von Kunst in den Vordergrund, Wissen zu produzieren oder Wissen zu vermitteln. Wieder andere fokussieren sich auf den Prozess oder auf relationale Aspekte. Derlei Ansätze, wie sie etwa von Künstler_innen wie Critical Art Ensemble, UltraRed, Chto Delat, Art & Language, Hans Haacke, Andrea Fraser verfolgt werden, um nur einige wenige zeitgenössische Beispiele zu nennen, könnte man als kunstimmanente Entwicklung in Richtung Forschung betrachten. Diese Tendenz ist *nicht* mein Thema. Zum einen wurde sie andernorts bereits ausreichend diskutiert, und zum anderen möchte ich eine Unterscheidung treffen zwischen Forschung innerhalb der Kunst, Forschung, die am Zustandekommen eines Kunstwerks beteiligt ist (also einem Forschen *für* die Kunstproduktion) und dem institutionell angebundenen Forschen von

² Online-Dokumentation des Projektes »Troubling Research«: <http://troublingresearch.net/> (12.12.2015)

³ Johanna Schaffer, *Interviews*.

Künstler_innen. Aktuell besonders umstritten ist dabei die Einführung des Doktorats für Künstler_innen und die damit verbundene Berechtigung, auf Mittel der Forschungsförderung zuzugreifen. Für diese hochschulpolitische Debatte ist auch der Status der jeweiligen Institution relevant. Grundsätzlich haben Kunstausbildungseinrichtungen mit Universitätsstatus die Freiheit, selbst zu entscheiden, ob sie diese höchste Stufe der universitären Ausbildung auch für Künstler_innen zugänglich machen. Einrichtungen ohne Universitätsstatus können dies aber auch in Zusammenarbeit mit einer Universität anbieten.

Wie dieses universitäre Forschen von Künstler_innen in der Praxis aussehen kann, möchte ich nun an einem Beispiel erläutern, dem Beispiel Großbritannien. Die Vor- und Nachteile dieses Modells bzw. auf welche Art es die Kategorien Kunst und Wissenschaft miteinander verbindet, werden im Anschluss diskutiert.

In Großbritannien wurde in den 1990er Jahren eine Umstrukturierung der Hochschullandschaft durchgeführt, die zur Folge hatte, dass sich die Studentenzahlen verdoppeln konnten, bei gleichzeitig geringer werdenden Mitteln (Vermassung, schlechtere Betreuung einerseits und Etablierung von Elite- bzw. Exzellenzeinrichtungen andererseits). Zu dieser Entwicklung gehörte auch, dass die Kunsthochschulen entweder in bestehende Universitäten integriert wurden oder den gleichen Status wie Universitäten erhielten. Stichwort: »Equal player in the academic world«.

Der (vielleicht vermeintliche) Vorteil dieser Entwicklung bestand darin, dass die Kunsthochschulen nun auch berechtigt waren, Forschungsmittel zu beantragen, wobei die Forschungsförderung hauptsächlich von Einrichtungen betrieben wird, die wissenschaftliche Vorgaben zugrunde legen. Im Bereich der Geisteswissenschaft und der Kunst ist es das Arts and Humanities Research Council (AHRC, vergleichbar etwa der Deutschen Forschungsgemeinschaft, nur dass die DFG künstlerische Forschung gerade *nicht* fördert – und dies meines Wissens auch nicht vorhat). Ein weiteres wesentliches Förderinstrument ist das Research Excellence Framework (REF), das nicht wie das AHRC auf der Grundlage von Anträgen Mittel vergibt, sondern perspektivisch für fünf Jahre auf der Grundlage bereits erbrachter Forschungsleistungen Hochschulbudgets aufstockt. Die dafür erforderliche Evaluierung muss von den Hochschulen nach genau festgelegten Richtlinien erbracht werden. Wie diese für die Kunst aussehen, werde ich im späteren Verlauf noch zeigen. Während diese Entwicklung für die Kunst eine Gleichberechtigung im Sinne einer Berechtigung zur Antragstellung bedeutet, ist der praktische Nachteil dieses Modells, dass die Kunst mit wissenschaftlichen Disziplinen in direkte Konkurrenz tritt. Da die Förderkriterien aber von wissenschaftlichen Arbeitsweisen ausgehen, befindet sich die Kunst in diesem Modell ganz klar im Nachteil.⁴

⁴ Ein Modell, das spezifische Förderung künstlerischer Forschung ermöglicht und dabei den Wettbewerb mit anderen Disziplinen vermeidet, ist das in Norwegen praktizierte Norwegian Artistic Research Programme, dessen Forschungsmittel ausschließlich Künstler_innen vorbehalten sind. Nähere Informationen sind auf der Website nachzulesen: <http://artistic-research.no> (12.12.2015)

Durch die Einführung des practice-based PhD und den damit verbundenen Zugang zu Forschungsmitteln ist der Begriff ›Research‹ (also Forschung) in Großbritannien seit fast zwanzig Jahren ein geläufiger Begriff im alltäglichen Sprachgebrauch von Künstler_innen. Die Jagd nach Forschungsmitteln wurde ein selbstverständlicher Teil jeder akademischen Tätigkeit und bestimmt weitgehend akademische Karrieren wie Verlängerung von Beschäftigungsverträgen, Beförderung und Menge der zu erbringenden Lehrtätigkeit (mehr Forschungsförderung bedeutet weniger Lehrverpflichtung). Das insgesamt höhere Prestige, das mit der Forschungstätigkeit verbunden ist, führte tendenziell auch zu einer Vernachlässigung von Lehre – und das, bei gleichzeitig steigenden Studiengebühren. Anstatt Forschung sinnvoll in Lehre einzubinden, führte das in der Praxis oft zu einem Ausspielen von Forschung gegen Lehre und dem Zwang zur Priorisierung bei den einzelnen Hochschulmitarbeiter_innen. Das gilt in der Kunst ebenso wie in den meisten anderen Disziplinen. Bei einer Verteilung der Verpflichtungen von 50 % Forschungstätigkeit und 50 % Lehre bestand die Forschungstätigkeit in meinem Fall vorwiegend nicht etwa in der Realisierung von Kunstprojekten, sondern im Erarbeiten von Anträgen, Erstellen von Evaluierungen und Peer-to-peer-Reviews sowie der Mitarbeit in diversen Forschungsgremien etc.

Im Hinblick auf die Fragestellung der Tagung ist bemerkenswert, dass die Künstler_innen, die Forschung betreiben, dies nach den Kriterien der jeweiligen Geldgeber tun müssen. Diese bestimmen, was im Bereich der Kunst als Forschung anerkannt wird, d.h. *was* gefördert wird, *wie* die Projekte durchzuführen sind, *was* als *Ergebnis* (Output) akzeptiert wird und wie hoch es im Rahmen der *Evaluierung* eingestuft wird. Um es kurz zusammenzufassen, hier die drei goldenen Regeln der Forschung, die mehr oder weniger bei allen akademisch orientierten Fördereinrichtungen in Großbritannien ähnlich sind:

»(1) It [the research application] must define a series of *research questions*, issues or problems that will be addressed in the course of the research. It must also define its aims and objectives in terms of seeking to enhance knowledge and understanding relating to the questions, issues or problems to be addressed.

(2) It must specify a *research context* for the questions, issues or problems to be addressed. You must specify why it is important that these particular questions, issues or problems should be addressed; what other research is being or has been conducted in this area; and what particular contribution this project will make to the advancement of creativity, insights, knowledge and understanding in this area; what constitutes the ›original contribution to knowledge‹? The knowledge produced must be transferable and communicable.

(3) It must specify the *research methods* for addressing and answering the research questions, issues or problems. You must state how, in the course of the research project, you will seek to answer the questions, address the issues or solve the problems. You should also explain the rationale for your chosen research methods and why you think they provide the most appropriate

means by which to address the research questions, issues or problems.«⁵

Im Wesentlichen geht es also darum, eine Fragestellung zu erarbeiten, die Grundlage der Forschung ist, den Kontext und die Relevanz der Forschung im Vergleich darzustellen sowie die Forschungsmethoden anzugeben, die zur Anwendung kommen. Ein zentrales Konstrukt der gesamten Forschungsförderpolitik ist dabei der Begriff *Wissen* (»original contribution to knowledge«), der vollkommen unhinterfragt postuliert und verwendet wird.⁶ (Ohne genauere Kenntnis davon zu haben, gehe ich davon aus, dass die Richtlinien bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft ganz ähnliche sind und Wissenschaftler_innen mit diesem Verständnis von Wissen und Forschung durchaus vertraut sind.)

Interessant im Hinblick auf die Diskussion zur künstlerischen Forschung ist, dass die oben dargestellten Vorgaben genauso für die Kunst übernommen wurden. Dabei wird aber zugestanden, dass (künstlerische) Praxis als Teil der Forschung verstanden werden kann. Das ist so formuliert: »[...] practice can be undertaken, as an integral part of a research process as defined above. The Council would expect, however, this practice to be accompanied by some form of documentation of the research process, as well as some form of textual analysis or explanation to support its position and as a record of your critical reflection. Equally, creativity or practice may involve no such process at all, in which case it would be ineligible for funding from the Arts and Humanities Research Council.« (AHRC Research Funding Guide)

Im Hinblick auf die möglichen Forschungsergebnisse kommt das Council den Künstler_innen entgegen, wenn es schreibt:

»The outputs of the research may include, for example, monographs, editions or articles; electronic data, including sound or images; performances, films or broadcasts; or exhibitions.« (AHRC Research Funding Guide)

Künstlerische Arbeiten und Ausstellungen können also als Teil des Forschungsergebnisses gezählt werden, wenn sie durch entsprechende schriftliche Ausführungen ausreichend kontextualisiert werden. Die Erläuterung der Forschungsfrage sowie die Darstellung der Methode – von der künstlerische Praxis ein Teil sein kann – sowie die Darstellung der Ergebnisse bedürfen in jedem Fall der Verschriftlichung. Die Künstler_innen, die diese Forschung durchführen, wechseln also zwischen dem Modus, Künstler zu sein und künstlerische Arbeiten zu produzieren, und dem Modus, eine kritisch-analytische Distanz zum eigenen Schaffen einzunehmen und in schriftlicher Form zu präsentieren.

Ganz klar in diesem Modell ist, dass Kunstmachen allein keinesfalls als Forschung gelten kann, selbst wenn Künstler_innen Forschungsmethoden für ihre Kunst oder als Kunst anwenden, seien

⁵ Auszug aus dem AHRC Funding Guide, der eine detaillierte Auflistung aller Förderrichtlinien enthält: <http://www.ahrc.ac.uk/documents/guides/research-funding-guide/> (12.12.2015)

⁶ Wie kontingent und wenig objektiv Wissenformen sind und inwiefern ihnen eine Rolle als Machtinstrument zukommt, ist zentraler Gegenstand der Arbeit von Michel Foucault, z.B. in *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M. 1973 (frz. 1969).

dies nun speziell künstlerische oder aus der Wissenschaft übernommene. Zur erfolgreichen Forschung gehört zwingend, dass ›neues Wissen‹ entsteht, und die Art von Wissen, die hier entstehen soll, muss übertragbar (transferable) und kommunizierbar (communicable) sein. Offensichtlich wird davon ausgegangen, dass Kunst per se nicht diese Art von Wissen darstellt, obwohl eingestanden wird, dass es der Kunst inhärent sein kann. Um als Forschung zu gelten, muss es allerdings durch Versprachlichung explizit gemacht werden. Dem Streit darum, ob Kunst selbst eine Form von Wissen ist oder Wissen verkörpert, z.B. im Sinne von *tacit* oder *situative knowledge*, wird damit ein eindeutiges Ende gesetzt. Dieses ›andere Wissen‹ der Kunst mag vielleicht *eine* Form von Wissen sein, aber keine, die der Wissensformation angehört, die Förderinstitutionen für unterstützenswert halten.

Um es noch einmal zusammenzufassen: Kunst jeder Form und jeden Inhalts kann als Teil von Forschung gelten, aber nur im Zusammenspiel mit schriftlicher Darstellung, Erläuterung von Methode und Ergebnis und theoretischer Kontextualisierung.

Künstlerisch forschen und künstlerische Forschung evaluieren

Nachdem ich die Rahmenbedingungen dargestellt habe, möchte ich nun anhand meines eigenen PhD und meiner Tätigkeit in der Evaluierungskommission konkrete Beispiele anführen.

Mein PhD hatte den Titel »Performing the Paradoxes of Intellectual Property. A practice-led Investigation into the Conflicting Relationship between Copyright and Art« (2012). Im Rahmen dieser Forschungsarbeit benutzte ich künstlerische Arbeiten, aber auch andere Forschungsmethoden wie empirische Methoden und auch Literaturstudien, um der Frage nachzugehen, wie Urheberrecht derzeit künstlerische Freiheit einschränkt. Teil der Forschung war es, künstlerische Arbeiten zu realisieren, aber ich bettete diese Arbeiten ein in einen ästhetischen und rechtshistorischen Kontext sowie aktuelle Entwicklungen wie die veränderte Rolle des Urheberrechts in der Wissensgesellschaft. Die schriftliche Dissertation hatte drei Kapitel: 1) Generating Conflict; 2) Cause of the Conflict: the Legal Framework; 3) Performing the Paradoxes. Im ersten Kapitel wird näher untersucht, welche künstlerischen Praktiken mit dem Urheberrecht in Konflikt geraten und in welchem kunsthistorischen und kunsttheoretischen Zusammenhang sie zu sehen sind. Das zweite Kapitel beschäftigt sich intensiv mit den juristischen Grundlagen des Konflikts und beleuchtet einerseits die historische Verstrickung von Urheberrecht und Ästhetik, andererseits aber auch die veränderte Rolle des Urheberrechts in der Wissensgesellschaft. Im dritten Kapitel wird dargestellt, wie die künstlerischen Arbeiten des Projektes *This is not by me* die Paradoxien des geistigen Eigentums untersuchen und performen. Den Anstoß zu

diesem Projekt gab eine persönliche Zensurerfahrung aufgrund angeblicher Urheberrechtsverletzung.



Screenshot aus dem Video 'copyright © cornelia sollfrank 2004'.

Die Künstlerin präsentiert ihre selbst verfasste juristische Expertise zu den anonymous_warhol-flowers.

Bei den diversen Ausstellungen, bei denen diese künstlerischen Arbeiten gezeigt wurden, traten sie nicht als Forschung in Erscheinung, sondern funktionierten als herkömmliche Kunstwerke. Ihr Zustandekommen verdankten sie zum Teil aber recherchebasierten Methoden. Im Rahmen des dritten Kapitels werden die Arbeiten dann ausführlich beschrieben und erörtert.

Schwierigkeit und Freiheit der künstlerischen Forschung besteht darin, eine eigene Forschungsmethode zu entwickeln und zu beschreiben. Bei der Beschreibung meiner Methode, die ebenfalls im dritten Kapitel stattfindet, wird deutlich, wie ich die Verbindung herstelle zwischen Fragestellungen und Ergebnissen. Die von mir vorgestellte Methode nenne ich in Bezugnahme auf Brad Haseman »performative research«. ⁷ Es ist eine Weiterführung seines Ansatzes und kombiniert das Konzept von »practice-led research«, wie es von Carole Gray definiert wurde, mit Judith Butlers Konzept von Performativität und der von Julie Stone Peters konzeptualisierten Theatralität von Gesetz. ⁸ Grundlage meines Ansatzes war es, den Konflikt zwischen Kunst und Urheberrecht nicht nur theoretisch zu

⁷ Brad Haseman: »A Manifesto for Performative Research«, in: Media International Australia Incorporating Culture and Policy 118 (2006), 98-106.

⁸ Carole Gray: »Inquiry through practice: developing appropriate research strategies«, in: No Guru, No Method? Discussions on Art and Design Research, University of Art & Design (UIAH), Helsinki 1996; Judith Butler: Gender Trouble, New York/London 1990; dies.: Bodies that matter: on the discursive limits of »sex«, New York/London 1993; Peters, Julie Stone: »Performing the Law: Theatricality, Antitheatricality, and Legal History« (2009), <http://www.law.harvard.edu/faculty/facultyworkshops/performing-the-law.pdf> (abgerufen am 01.06. 2011)

untersuchen, sondern die zugrundeliegenden unauflösbaren Paradoxien des Konzeptes des geistigen Eigentums auch im Kunstraum *aufzuführen* (performative copyright infringement).

Im Rahmen der künstlerischen Forschung kann in Praxisdisziplinen eine klassische Doktorarbeit ersetzt werden durch einen Werkkomplex, der begleitet wird von »written evidence«, also einer Darstellung des Kontexts, der Fragestellung, der Methode und der Ergebnisse. Wie umfangreich und tiefgreifend diese Darstellung sein sollte, wie eine Gewichtung zwischen Theorie und Praxis vorgenommen werden soll, wie Theorie und Praxis sinnvoll verknüpft werden sollten und nach welchen Qualitätskriterien eine Bewertung stattfindet, das liegt im Ermessen der jeweiligen Institution, der Betreuer, der Gutachter und Prüfer. Die Tendenz geht dahin, sowohl was Umfang als auch was Methoden anbelangt, sich sehr in Richtung Wissenschaft zu neigen, um sich damit möglichst gegen Kritik abzusichern. Oftmals ist in den Statuten der Hochschulen und Universitäten mehr Freiraum angelegt als in der Praxis genutzt wird. Das zumindest entspricht meiner Beobachtung und Erfahrung. Die Richtlinien werden von den jeweiligen Betreuern in konkrete Ratschläge und Vorgaben übersetzt. Insofern spielen die Betreuer oft keine geringe Rolle bei der Verengung der tatsächlichen Möglichkeiten – sei es aus Mangel an Fachkompetenz, sei es aus Mangel an Experimentierfreude. Folgende Universitätsrichtlinie macht deutlich, wie groß der Spielraum eigentlich ist:

»In architecture, design, fine art or media art a substantial body of investigative visual output in an appropriate medium supported by written evidence which clearly identifies the innovative nature of the research work undertaken may be substituted for a thesis«.
(University of Dundee, *Code of Practice*)

Während im Rahmen eines künstlerischen PhD also noch relativ viele Freiheiten bestehen, verändert sich der Begriff von künstlerischer Forschung für Mitarbeiter einer Universität oder Hochschule noch einmal drastisch. Entsprechend der prozentualen Aufteilung ihrer Arbeitszeit in Forschung und Lehre sind sie verpflichtet, eine gewisse Anzahl von Forschungsergebnissen, sogenannten »Outputs«, im Rahmen der alle fünf Jahre stattfindenden REF-Evaluierung aufzuführen. Die Outputs werden in einem hochschulinternen Peer-review-Verfahren in vier Qualitätsstufen eingeteilt. Hat ein Mitarbeiter nicht genügend oder zu schlecht bewertete Outputs, wirkt sich das negativ auf die Zuweisung seiner Forschungszeit aus.

Für die Evaluierung gibt es ein standardisiertes Formular, in dem die Art des Outputs sowie Titel und Autor benannt werden. Im wissenschaftlichen Kontext besteht der Output in der

Regel in Zeitschriftenartikeln (journal articles), Beiträgen zu Sammelbänden oder eigenen Buchpublikationen. In der künstlerischen Forschung wird die Liste der möglichen Outputs ergänzt durch Ausstellungsbeteiligungen und Einzelausstellungen.⁹ Entgegen vielfältigen kulturtheoretischen Versuchen, Autorschaft im vernetzten Zeitalter neu zu denken, ist für die Forschungsevaluierung Autorschaft von herausragender Bedeutung. Grundsätzlich wird individuelle Autorschaft höher eingestuft als Mitautorschaft.

In einem vorgegebenen Umfang von 300 Wörtern wird dann das Projekt beschrieben. Wichtig bei der Darstellung sind Forschungsgehalt, Originalität, Relevanz und Stringenz. Das Prinzip, den Wert eines Forschungsergebnisses von der Reputation der Fachzeitschrift oder des Verlages abhängig zu machen, in der ein Artikel oder ein Buch erschienen ist, wird bei der künstlerischen Forschung übertragen auf das Prestige einer Galerie oder eines Ausstellungshauses. Bei der Quantifizierung der künstlerischen Forschung zusätzlich behilflich sein sollen auch Angaben über die Anzahl der Exponate sowie das Budget, das für eine Ausstellung bzw. die darin gezeigten Exponate zur Verfügung steht. Weiterhin werden hochschulinterne und -externe Kollaborationen sowie als ein sehr schwerwiegendes Kriterium der Impact abgefragt, den ein Forschungsergebnis nachweisen kann. Mit Impact gemeint ist die Wirkung oder der Effekt, den eine Forschung hat, einmal innerhalb der akademischen Gemeinschaft, aber auch für die Gesellschaft allgemein. Für den Nachweis von Impact können wiederum numerische Angaben herangezogen werden, etwa Verkaufs- oder Besucherzahlen, aber auch Bezugnahmen in Form von Besprechungen und Zitaten, Einladungen zu Vorträgen und anderen Veranstaltungen oder aus der Forschung resultierende neue Kollaborationen, weiterführende Forschungsmittel sowie Preise und Anerkennungen.

Hat man einmal ein eigenes Kunstprojekt anhand dieser Quantifizierungsmaßgaben durchgearbeitet, werden zwei Dinge deutlich: Viele Aspekte, die abgefragt werden, sind selbstverständlich in den meisten Kunstprojekten angelegt, bleiben aber meist implizit. Darüber hinaus sind Künstler_innen inzwischen durchaus damit vertraut, ihre Vorhaben zu beschreiben, zu begründen, zu budgetieren, abzurechnen und die Ergebnisse darzustellen. Das ist gängige Praxis bei jeder Art von Kunstförderung. Was im Rahmen der Evaluierung von Kunst als Forschung passiert, ist, dass das, was öffentliche Kunstförderung und das Regime der Kreativindustrie der Kunst längst aufgezwungen haben, nur weiter zugespitzt wird. Das ist sicher nicht begrüßenswert, ganz abgesehen davon, ob es sinnvoll ist, aber es ist auch in seiner Qualität nicht schockierend neu. Die Frage, die sich stellt, ist vielmehr, ob

⁹ Grundsätzlich kann als Output nur gelten, was veröffentlicht wurde oder z.B. in Form einer Ausstellung öffentlich gezeigt wurde. Das heißt, Kunstwerke, die zwar realisiert, aber nicht im Rahmen einer Ausstellung gezeigt wurden, gelten nicht als Forschungsergebnis.

sich innerhalb dieses Systems der wuchernden Bürokratie tatsächlich noch neue und interessante Arbeitsmöglichkeiten für Künstler_innen ergeben können, ob tatsächlich mit neuen Formen der Wissensproduktion experimentiert werden kann.

Kunst als Wissenschaft

Was in den gezeigten Beispielen deutlich wird, ist, dass der Kunst zwar durch die ästhetische Erfahrung, die sie bewirkt, eine gewisse Fähigkeit zuerkannt wird, Erkenntnis zu befördern, diese aber als individuell, lokal, einzigartig, partikulär und nicht im Sinne von objektiver Wissenschaft als verallgemeinerbar gilt: »knowledge of the singular«. Auch wird die »ästhetische Eigenständigkeit«¹⁰ der Kunst nicht in Frage gestellt. Vielmehr wird dem spezifischen Wissen, das durch Kunst entsteht, nicht die gleiche Wertigkeit zugestanden wie dem durch herkömmliche wissenschaftliche Methoden erlangten Wissen. Die Methoden der künstlerischen Forschung können also durchaus die der Kunst eigenen sein und bleiben, aber es wird an einer Hegemonie der Sprache festgehalten, an dem Glauben an eine rationalistische Transparenz, die durch einen zusätzlichen reflektierenden Text erzielt wird. Dieser Text hat somit die Funktion, das emergente und subjektive Wissen der Kunst zu erschließen, kommunizierbar und in gewisser Weise auch bewertbar oder messbar zu machen. Damit wird eine eindeutige Hierarchisierung zwischen Kunst und Wissenschaft festgeschrieben. Für Aufregung sorgt im Kontext der künstlerischen Forschung aber nicht die Tatsache, dass Kunst beschrieben, erläutert, kontextualisiert und theoretisiert wird, sondern dass dies nun nicht mehr den Kunstwissenschaftler_innen und Kunsthistoriker_innen vorbehalten ist. Mag in dieser Grenzüberschreitung vielleicht auch ein Grund dafür liegen, warum viele kritische Positionen zur künstlerischen Forschung sich bemüßigt fühlen, die Kunst vor der Wissenschaft zu schützen? Meinen sie vielleicht nicht ebenso sehr, dass man ihre jeweilige wissenschaftliche Disziplin vor den Künstler_innen schützen müsse?

Einen souveränen Vorschlag macht die Künstlerin und Philosophin Anke Haarmann, wenn sie – statt um künstlerische Eigenständigkeit zu bangen oder ein überholtes Wissenschaftsverständnis anzuprangern – Kunst als neue Wissenschaft entwirft.¹¹ Sie verortet die Diskussion um künstlerische Forschung in einer allgemeinen Transformation der Wissensordnung, wie sie, historisch betrachtet, immer wieder stattgefunden hat. Als Indizien einer stattfindenden Transformation nennt sie die stete Diversifizierung der Methoden der Wissensproduktion in der Folge der philosophischen Wahrheitskritik sowie die Dominanz audiovisueller Kultur, die die besondere Kompetenz der Kunst, Welt zu

¹⁰ Elke Bippus: »Eine Ästhetisierung von künstlerischer Forschung«, in: *Texte zur Kunst* 82 (2011), S. 98-107.

¹¹ Anke Haarmann: »Transformation der Wissensordnung«, in: Jens Badura u.a. (Hg.), *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich 2015, S. 99-103.

erklären, geradezu herausfordere.¹² Dazu komme zum einen, dass Kunst längst reflexiv geworden sei und daher in der Lage sei, sich selbst zu erklären; zum anderen bekomme sie durch die derzeitige Hochschulpolitik einen konkreten Ort im Feld der Wissenschaften zugeordnet. In diesem Sinn Kunst als forschende Wissensproduzentin zu denken, befreit sie aus der Rolle der ›ewig anderen‹, unverstanden und erklärungsbedürftig, und stellt sie und die ihr eigenen Parameter des Erkennens gleichberechtigt neben andere Wissenschaften. Es geht also in der Diskussion um die künstlerische Forschung nicht nur um die Kunst und wie sich diese verändert, wenn man sie als Forschung versteht, sondern um viel mehr. »Es geht um das Verhältnis der Menschen zur Welt und wer darüber mitbestimmen darf, was wahr und was falsch ist.«¹³

Literatur

Bippus, Elke: »Eine Ästhetisierung von künstlerischer Forschung«, in: *Texte zur Kunst* 82 (2011), S. 98-107.

Busch, Kathrin: »Wissensbildung in den Künsten – eine philosophische Träumerei«, in: *Texte zur Kunst* 82 (2011), S. 70-80.

Butler, Judith: *Gender Trouble*, New York/London 1990.

–: *Bodies that matter: on the discursive limits of »sex«*, New York/London 1993.

Dertnig, Carola/Diederichsen, Diederich/Holert, Tom u.a. (Hg.): *Troubling Research. Performing Knowledge in the Arts*, Berlin 2014.

Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M. 1973.

Gray, Carole: »Inquiry through practice: developing appropriate research strategies«, in: *No Guru, No Method? Discussions on Art and Design Research*, University of Art & Design (UIAH), Helsinki 1996.

Haarmann, Anke: »Transformation der Wissensordnung«, in: Jens Badura u.a. (Hg.), *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich 2015, S. 99-103.

Haseman, Brad: »A Manifesto for Performative Research«, in: *Media International Australia Incorporating Culture and Policy* 118 (2006), 98-106.

Partridge, Stephen: »Frascati, excellence, practice and the drift towards orthodoxy«, https://www.academia.edu/2237601/Frascati_excellence_practice_and_the_drift_towards_orthodoxy

Peters, Julie Stone: »Performing the Law: Theatricality, Antitheatricality, and Legal History« (2009), www.law.harvard.edu/faculty/facultyworkshops/performing-the-law.pdf (abgerufen am 01.06.2011).

¹² Ebd., S. 100.

¹³ Ebd.