

1. Zusammenfassung des Forschungsplanes

Das Projekt widmet sich der Forschung in den Künsten in ihren unterschiedlichen Ausprägungen und interdisziplinären Verschränkungen. Ziel ist die Konturierung und Analyse divergenter künstlerisch-wissenschaftlicher Wissensformen, deren Forschungsmethoden sich weder den klassischen Künsten noch den etablierten Wissenschaften eindeutig zuordnen lassen. In den Künsten, so die These, haben sich zunehmend hybride Weisen der Wissensbildung entwickelt, die sich mit neuen Formaten der Wissenschaften, dem sogenannten »Mode 2 Research«, in dem Punkt treffen, dass sie projektorientiert und transdisziplinär verfahren und sich nicht dem tradierten Modell akademisch disziplinärer Wissenschaftlichkeit fügen. Das Projekt will diese neuartigen künstlerisch-wissenschaftlichen Mischformen in den Grenzbereichen zwischen Bildender Kunst, Performance, Design und Philosophie herausarbeiten, untersuchen und erproben. Die leitende Annahme lautet, dass sich solcherart hybride Wissensformen und ihre Methoden weder umfassend abbilden noch disziplinär organisieren lassen, sondern sich vielmehr in »Mikrologien« oder pluralen Ordnungen des Wissens etablieren. Aus diesem Grund ist das Forschungsprojekt in vier Teilprojekte untergliedert. Das erste widmet sich der Malerei als ästhetischer Erkenntnisform und untersucht die künstlerische Bildfindung und -gestaltung im Hinblick auf die ihr inhärente Wissensbildung. Das zweite Teilprojekt fokussiert die Performance als Forschungsmethode. Mit dem *performative turn* und infolge der so genannten Krise der Repräsentation wird der Erkenntnisbildung qua Darstellung oder Aufführung und dem Vollzugscharakter von Forschung zunehmend Beachtung geschenkt. Investigation und Präsentation sind untrennbar verbunden. Im dritten Teilprojekt wird an diese Überlegungen anknüpfend nach der Inszenierung des begrifflichen Denkens gefragt. Leitend ist hier die Idee, dass sich in der Bewegung des Begriffes, will sagen: in Reformulierungen, Weitergaben und Übersetzungen, neues Wissen generiert. Damit rücken die ästhetischen Bedingungen der begrifflichen Erkenntnis in den Blick. Schliesslich zielt das letzte Teilprojekt auf die Designforschung. Ausgehend von der Annahme, dass sich unter ästhetischen Bedingungen eine anders geartete Erkenntnis bildet als unter den Voraussetzung begrifflicher Arbeit, wird das implizite Wissen des Designs untersucht.

In allen vier Teilprojekten arbeiten – in sogenannten Tandems – Künstler und Wissenschaftler zusammen, die sich wechselseitig in den Blick nehmen. Es ist nicht nur eine wissenschaftliche Erforschung der Kunst, sondern im Gegenzug auch eine künstlerische Kommentierung der Wissenschaften intendiert. Die Befragung der gängigen Trennung von Kunst und Wissenschaft wird daher von zwei Seiten aus betrieben: zum einen ausgehend vom impliziten Wissen der Kunst und zum anderen ausgehend von der Bedeutung des Ästhetischen für die Theoriebildung.

2.1. Darstellung des Standes der Forschung auf dem Gebiet der geplanten Arbeit, mit den Titeln der wichtigsten einschlägigen Arbeiten anderer Autoren

2.1.1. Forschung in den Künsten und der *performative turn*

Zentral für das gesamte Forschungsprojekt ist der *performative turn* und seine Theoriebildung innerhalb der Kulturwissenschaften.¹ Der *performative turn* hat zu einer Aufwertung visueller und handlungsorientierter Verfahren beigetragen und zu einer Vielzahl wissenschaftshistorischer Untersuchungen geführt, durch welche die Wissenschaft nicht länger als reine Theorie vorgestellt, sondern als historisch gebundene soziale Praxis in

einem konkreten geschichtlichen Zusammenhang kenntlich wird.² Zudem erschöpft sich das durch den *performative turn* hervorgerufene Interesse der Kulturwissenschaften an künstlerischen Verfahren nicht in den Untersuchungen ihrer Inszenierung, ihrer Materialität und Verkörperungen. Vielmehr hat es implizit auch dazu beigetragen, das Erkenntnispotential der Künste selbst bzw. deren performative Verfahren als Wissensgenerierung zum Untersuchungsgegenstand zu machen. Womit die leitende Frage des Projekts nach der Wissensbildung künstlerisch-wissenschaftlicher Mischformen in ihrer performativen Rahmung benannt ist. Die »»unsauberen« Schnittstellen«³ hybrider Formate zu Phänomenen der Kontingenz⁴ oder zum Subjekt als sozialem Wesen etwa, werden im gegenwärtigen wissenschaftlichen Diskurs nicht mehr im Sinne eines Verlusts von Wissenschaftlichkeit und wissenschaftlicher Glaubwürdigkeit verstanden. Es ist vielmehr so, dass vermehrt die produktiven Aspekte solcher Wissensformen hervorgehoben werden: Beispielsweise wenn sie Wissenschaft und Gesellschaft in ein Verhältnis setzen und kultur- und gesellschaftsgeschichtliche Fragestellungen einbeziehen. Dementsprechend orientieren sich die tradierten Wissenschaften bei ihrer Suche nach kreativem Potential zunehmend an künstlerischen Verfahrensweisen. Das anvisierte Projekt wird in diesem Kontext, partizipatorische Modelle,⁵ das Öffentlichmachen von Forschungspraxis, die Förderung interdisziplinärer Zusammenarbeit auch mit nicht-akademischen Gruppierungen, die Intensivierung einer Arbeitsweise des Gesprächs, oder das Verlassen des akademischen Rahmens, als »unsaubere Schnittstellen« zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit präzisieren und zugänglich machen.

Die scharfe Trennung zwischen der Wissenschaft und anderen, nicht- oder so genannten »pseudowissenschaftlichen« Wissenstraditionen ist durchlässig geworden. Wenn hierdurch die Notwendigkeit oder Möglichkeit entsteht, traditionelle Grenzen zwischen Künsten und Wissenschaften in Frage zu stellen, dann ist es auf der einen Seite geboten, die Künste selbst als unverzichtbare Formen eines Wissens zu verstehen, auf der anderen Seite entsteht die Chance, künstlerische wie wissenschaftliche Methoden durch ein Konzept, das Theorie und Praxis verschränkt, zu erweitern.

Für die Charakterisierung der Forschungen der Künste als epistemische Praktiken ist die Theoriebildung des *performative turn* grundlegend. Er ist für alle hier untersuchten Forschungsfelder von Bedeutung.

2.1.2. A. Künstlerische Forschung

Seit längerem schon greifen Künstlerinnen und Künstler auf Recherchepraktiken zurück wie Mapping, Komparatistik, Geschichts- und Biographieforschung, Interviews, Statistiken und dergleichen mehr, die allerdings als recherchebasierte Kunst diskutiert werden. Auch das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft wurde in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhundert immer wieder thematisiert.⁶ Die Rede von *Künstlerischer Forschung* setzte in der Schweiz relativ früh ein. In Deutschland, Finnland, Belgien oder Grossbritannien hat die Debatte um *Künstlerische Forschung* im Zusammenhang mit der Bologna-Reform an Konjunktur gewonnen.⁷ Eine grundlegende monographische Untersuchung zur *Künstlerischen Forschung* steht jedoch noch aus. Allerdings sind in den letzten Jahren zahlreiche Tagungen und Publikationen erschienen, welche *Künstlerische Forschung* aus verschiedenen Perspektiven sowie das Wechselverhältnis von Kunst und Wissenschaft diskutieren.⁸ Insgesamt muss jedoch festgestellt werden, dass Untersuchungen zur *Künstlerischen Forschung* als epistemischer Praxis und zum Verhältnis von *Künstlerischer Forschung* und Theorie kaum vorliegen.

2.1.3. B. Performanz des Wissens

Wie oben dargelegt, erstreckt sich die Theoriebildung der *Performanz*⁹ über zahlreiche Disziplinen. Allerdings werden vornehmlich Aspekte des Ausführens von Sprechakten in der Linguistik und Literaturtheorie und die materiale Verkörperung, das Ereignis, die Inszenierung und das Spiel im Bereich des Theaters untersucht.¹⁰ Die Verschränkung dieser Aspekte mit Prozessen der Wissensbildung und ihrer Indienstnahme von Seiten der

Wissenschaften steckt in ihren Anfängen.¹¹ Um diese Aspekte methodisch und theoretisch zu untersuchen werden in dem hier beschriebenen Projekt die vorliegenden Untersuchungen zur Performanz mit solchen der Wissensbildung verknüpft.¹²

2.1.4. C. Philosophie

Das Verhältnis von Kunst und Wissen wird in der Philosophie – meist unter negativen Vorzeichen – seit der Antike thematisiert. Dabei wird den Künsten der Vorwurf gemacht, den Zugang zur wahren Erkenntnis zu versperren. Dieser seit Platon tradierten Überzeugung der Wahrheitsunfähigkeit der Künste wird am nachhaltigsten in der romantischen Kunstphilosophie widersprochen. Mit der zunehmenden Ausweitung der modernen Wissenschaften wird der Kunst ein eigenes, zwar nicht wissenschaftliches, aber doch auf Erkenntnis zielendes Vermögen zugebilligt, das mit dem Anspruch verbunden ist, die Beschränkungen der methodisch verfahrenen Wissenschaften zu kompensieren.¹³ Dieses philosophische Zutrauen in die Erkenntnisfähigkeit der Künste hat sich über Nietzsche bis in die Philosophie des 20. Jahrhunderts – zumindest bei ihren vernunftkritischen Vertretern – gehalten und findet ihre Zuspitzung in neueren wissenschaftstheoretischen Ansätzen, die gleichsam in Umkehrung der tradierten Skepsis gegenüber dem Erkenntnispotential der Künste nun die Wissenschaft ihrerseits den Künsten einreihen.¹⁴

Die Forschungsliteratur zu dem wechselhaften Verhältnis von Wissenschaft und Kunst ist hinsichtlich der Rekonstruktion der historischen Positionen umfangreich und ausreichend. Sie ist jedoch in Bezug auf die neueren Entwicklungen der Kunst, insbesondere was die philosophische Auseinandersetzung mit dem gegenwärtigen Phänomen *Künstlerischer Forschung* anbetrifft, äusserst dürftig.¹⁵ Der von den Künsten seit der *Conceptual Art* selbst artikulierte Anspruch auf begriffliche Erkenntnis wird in der Philosophie bislang kaum reflektiert. Erschwerend kommt hinzu, dass die Verbindungen von forschungsorientierter Kunst und vernunftkritischen Impulsen der Philosophie bislang unerforscht ist. Sowohl Nietzsche, und in seinem Gefolge auch Heidegger, als auch die Frankfurter Schule und die sogenannte postmoderne Gegenwartsphilosophie hat im Zuge ihrer Wissenschaftskritik mit Schreibweisen experimentiert, die sich in hohem Masse ihrerseits den Künsten öffnen.¹⁶ In beiden Felder, in den Künsten wie in der Philosophie, wird aus einem wissenschaftskritischen Anliegen heraus mit anderen Erkenntnis- und Darstellungsformen experimentiert, die es im geplanten Forschungsprojekt erstmalig aufeinander zu beziehen gilt. Die Ausbildung von aphoristischen, essayistischen oder experimentellen Schreibweisen in der Philosophie sollen mit dem forschenden Vorgehen der Künste in ein Gespräch gebracht werden.

2.1.5. D. Design

Im Vergleich zur traditionsreichen philosophischen Verhältnisbestimmung von Kunst und Wissen, ist die Designforschung und die Frage nach einer genuinen Designforschung ausgesprochen jung. Die Forschungsliteratur ist daher überschaubar. Einschlägig für die Designforschung sind die Jahressbände des Swiss Design Network,¹⁷ in denen seit 2004 jährlich die neuesten Positionen zur Designforschung diskutiert werden. Wichtiger Bezugspunkt der verschiedenen Ansätze ist ein kurzer Text von Frayling, der drei Formen der für das Design relevanten Forschungen unterscheidet.¹⁸ Erstens Forschung über Design, zweitens Forschung für Design und drittens Forschung durch Design. Für das vorliegende Forschungsprojekt ist die letztgenannte Form, die Forschung durch Design grundlegend. Diesbezüglich wäre auch an Nigel Cross anzuknüpfen, der das Design als Verfahren der Wissensgenese ansieht.¹⁹ Dass Erkenntnisproduktion an ihre Darstellung gebunden ist, hat zur Konsequenz, dass Designforschung in den Designprodukten selbst verkörpert ist.

2.2. Kurze Darstellung des Standes der eigenen Forschung auf dem Gebiet der geplanten Arbeit, mit den Titeln der wichtigsten einschlägigen Arbeiten.

2.2.1. Künstlerische Forschung und Performanz des Wissens

Die Untersuchung von Bildender Kunst als Forschung, die in der Kunstgeschichte immer wieder Thema war,²⁰ wird in dem hier dargelegten Projekt aus den bereits benannten Gründen aus kulturwissenschaftlicher Perspektive betrieben. In ihrer performativen Kadrierung wird künstlerische Praxis nicht mehr entsprechend der klassischen Produktionsästhetik mit Begriffen der Inspiration des Künstlers, dem »schöpferischen Wahnsinn« des Genies verknüpft, sondern die künstlerische Werkstatt und ihre Dispositive,²¹ die Verfahrens- und Inszenierungsweisen werden thematisch. Sie wird verstärkt in ihren Verschränkungen mit anderen Wissensbereichen, der Theorie, ihrer Diskursivierung und ihrer Funktion diskutiert und als *Künstlerische Forschung* befragt.²² Mit Christoph Schenker konnte ein Praxispartner gewonnen werden, der sich seit nahezu einem Jahrzehnt intensiv mit *Künstlerischer Forschung* befasst und seine Überlegungen in Publikationen und Symposien veröffentlichte.²³

Die *Künstlerische Forschung* wird in dem hier skizzierten Projekt vornehmlich hinsichtlich ihrer Praktiken und deren Performanz untersucht, sie wird in Beziehung gesetzt zu ikonografischen, semiotischen, sozialen oder formalen Aspekten, sie wird aber vor allem erkenntnistheoretisch und in ihrem Grenzgängertum zwischen Praxis und Theorie reflektiert.²⁴ Wenn es darum gehen soll, Kunst in ihrem forschenden Charakter zu erfassen, darf sie nicht auf ein Objekt reduziert werden, das etwas *über* gesellschaftliche, historische oder subjektive Zusammenhänge aussagt, es wird vielmehr erforderlich, ihre Artikulationen von Vorstellungen und Wissen zu befragen. *Künstlerische Forschung* thematisiert Kunst demnach als epistemische Praxis.²⁵ Um dieser veränderten Forschungsperspektive Rechnung tragen zu können, ist es unumgänglich das Erkenntnismonopol der Wissenschaft aufzubrechen und zu multiplizieren.

Im Feld der Bildenden Kunst finden künstlerische Forschungen auf der einen Seite in solchen Produktionen statt, die eine den Ansprüchen der klassischen Avantgarde entsprechende selbstreferentielle Reflexion medialer Formen des Ästhetischen betreiben und sich durch poetische Darstellungsverfahren auszeichnen. Auf der anderen Seite finden sich solche künstlerischen Projekte und Präsentationen, die sich als Arbeit an den kulturellen Bedingungen des Sozialen verstehen und ihren informativen Anteil unterstreichen. Gängigerweise werden die an zweiter Stelle benannten künstlerischen Produktionen mit Forschung assoziiert, da sie an Fragen der Wissensbildung anschliessen und *Künstlerische Forschung* hierdurch als eigenständiger Bereich der zeitgenössischen Kunstproduktion zu fassen ist. *Künstlerischer Forschung* wird hier aufgrund ihrer Umbildung von Information in Wissen eine zentrale kulturelle Funktion zuerkannt. Allerdings überschneiden sich diese Produktionen in ihren Verfahrensweisen und Darstellungsformen mit solchen, die sich verstärkt aus dem ästhetischen Formenrepertoire und der Kunstgeschichte speisen. In dem hier skizzierten Projekt wird deshalb eine künstlerische Praxis hinsichtlich ihrer Forschung untersucht, die auf den ersten Blick einem ästhetisch-poetischen Kunstverständnis entspricht. Damit soll in den Fokus gerückt werden, dass sich *Künstlerische Forschung* nicht in der Erkenntnisproduktion qua begrifflicher Artikulation erschöpft, sondern dass den ästhetischen Formen selbst ein latentes Wissen inhäriert. Denn in ihrer performativen und medialen Reflexion thematisiert *Künstlerische Forschung* die Materialität der Dinge, der Apparaturen und der Darstellung, die in wissenschaftlicher Forschung gemeinhin als hinderlich eingestuft wird. Deshalb wird die materielle Seite der »epistemischen Dinge«²⁶ dort zugunsten der begrifflichen so weit wie möglich in den Hintergrund gedrängt.²⁷ Gerade aber durch ihre performative und mediale Reflexion wird *Künstlerische Forschung* für die Entwicklung neuartiger Wissensbildungskonzepte bedeutsam, welche den entstandenen Unschärfen zwischen Forscher und Anwender, zwischen Wissensproduzent und -konsument, aber auch dem Anliegen, wissenschaftliche

Denk- und Arbeitsweisen auf eine breite gesellschaftliche Basis zu stellen, gerecht zu werden versuchen. Diesbezüglich haben die Projektpartner/innen: Kristin Bauer, Sabina Pfenninger sowie Matthias Anton und Sybille Peters (Performanz des Wissens) grundlegende praktische Vorarbeiten auf dem Gebiet der Performanz des Wissens in Relation zu Ausstellungsdisplays und Performance geleistet und diese in den entsprechenden wissenschaftlichen und künstlerischen Diskursen verortet.²⁸ Vera Kockot hat sich in Vorträgen und Publikationen nachhaltig mit transdisziplinären Fragestellungen, dem Verhältnis zwischen Theorie und Praxis, sowie mit partizipativen Modellen und der Herstellung von Öffentlichkeit in Bezug auf Kunst und Design befasst.²⁹ Yana Milev setzt sich in ihren Texten aufgrund ihrer Doppelausbildung als Künstlerin und Philosophin reflexiv mit disziplinären Strategien und Fragen der Transformation auseinander.³⁰ Die Künstlerzwillinge deufert + plischke sind mit ihrer Theaterarbeit regelmässig in Spielstätten und auf Festivals in Europa vertreten. Sie arbeiten beständig mit Theoretikern zusammen (u.a. mit Marcus Steinweg) und erproben die Schnittstelle von Begriff und Bewegung kontinuierlich. Gesa Ziemer erforscht dieselbe Schnittstelle vonseiten der Philosophie und als Kuratorin von spielerischen Theorieformaten.³¹ Mit Referenz auf Hans Blumenberg und Gilles Deleuze hat sie sich in ihrer Monografie *Verletzbare Orte. Entwurf einer praktischen Ästhetik* (2008)³² ausführlich mit den Grenzen des Begrifflichen beschäftigt. Mithilfe von Metapherntheorien, philosophischen Bewegungskonzeptionen und Performancetheorien hat sie die These des »Mit-Kunst-Denkens« entwickelt, die nicht nur als Text, sondern auch als Film visuell lanciert wird. Im Film werden auch die Arbeiten einiger Performancekünstler/innen reflektiert. Die Zusammenarbeit mit den Künstlerzwillingen zeigt eine konsequente Fortführung ihrer plurimedialen Denkweise. Ihr aktuelles Forschungs- und Habilitationsprojekt »Komplizenschaften. Eine Aktionsform«³³ liefert zudem Reflexionen und Praktiken kollektiver Wissensproduktionen.

Kathrin Busch hat in Kooperation mit Dieter Lesage ein Projekt zur Entwicklung und Institutionalisierung künstlerischer Wissensformen im Zuge der Bologna-Reform durchgeführt,³⁴ wobei sie aus philosophischer Perspektive nicht nur eine Epistemologie der Künste, sondern auch eine Kritik des Willens zum wahren Wissen berücksichtigt. Ihr Augenmerk gilt vor allem denjenigen philosophischen Denkern, die aus vernunftkritischer Perspektive mit kunstnahen Schreibweisen experimentieren. Elke Bippus hat von 2004–2007 das Projekt »Kunst des Forschens« geleitet, das für das hier dargelegte Projekt wichtige Vorarbeiten geleistet hat, insofern die forschende Praxis in der Bildenden Kunst im Zentrum stand.

Das Projekt greift methodisch das Instrumentarium der Theoriebildungen der Ästhetik³⁵ und der Kulturwissenschaften³⁶ auf, um die Eigentümlichkeit *Künstlerischer Forschung* als epistemische Praxis herauszuarbeiten.

2.3. Detaillierter Forschungsplan mit Angaben zu Forschungszielen, methodischem Vorgehen, Datenlage bzw. Datengewinnung, Zusammenarbeit mit Praxispartner

A. Künstlerische Forschung im Feld der Bildenden Kunst | Adrian Schiess und Christoph Schenker

Thema des Teilprojekts *Künstlerische Forschung* ist die spezifische Form des Tätigseins. Im Zentrum stehen Prozesse, das Verhältnis von Machen und Denken sowie verschiedene Wissensformen. Die Forschungen werden von dem Bildenden Künstler Adrian Schiess und dem Kulturwissenschaftler Christoph Schenker bestritten. Gegenstand ihrer Untersuchung ist die künstlerische Praxis Adrian Schiess' hinsichtlich ihres Forschungsaspekts. Das Projekt arbeitet der simplifizierenden Auffassung entgegen, wonach Kunst und Intellektualität zwei getrennte Sphären sind. Künstlerische Arbeit verknüpft Machen und Denken. Dementsprechend untersucht dieses Teilprojekt das Zusammenwirken und die Wechselbeziehung dieser Bereiche sowie das Wissen der Kunst und konzentriert sich auf folgende Fragenkomplexe:

- In Anlehnung an die wissenschaftshistorische Aufwertung der materiellen Dingwelt für den Forschungsprozess, werden die Instrumentarien und Produktionsverfahren, d.h. die »Experimentalanlage« der Kunst untersucht.
- Das Verhältnis von Machen und Reflexion/Denken wird als »Zwiesprache eines Geistes« im Gespräch über das Kunstwerk figuriert,³⁷ und als künstlerische Distanzierungsstrategie zu solchen Momenten im Forschungsprozess reflektiert, welche das Entdecken, die Neugierde, aber auch den Kontrollverlust als eine methodisch notwendige Freiheit und als Bedingung des Erkenntnisprozesses einbeziehen und ein offensives Verhältnis zum Nicht-Wissen eingehen.³⁸

Forschungsziele:

Am Beispiel der konkreten künstlerischen Arbeit von Adrian Schiess wird in akribischer (Selbst-) Beobachtung, Beschreibung und Analyse herausgearbeitet:

- was die Eigenart des künstlerischen Forschungsprozesses ausmacht,
- wie in der künstlerischen Arbeit Machen und Denken (Kunst und Theorie) sich gegenseitig bedingen und aufeinander einwirken, und
- welcher Art ein Kunst- bzw. Künstler/innen-Wissen ist.

Methodik:

Die aus wechselseitigen Beobachtungen, Selbstbeobachtungen und Befragungen hervorgehenden Schlussfolgerungen und Analysen werden durch qualitative Interviews und Niederschriften flankiert.

B. Performanz des Wissens | Kristin Bauer–Sabina Pfenninger und Matthias Anton–Sybille Peters

Die Theorie des Performativen ist, wie bereits dargelegt wurde, in vielfältiger Hinsicht für die Untersuchung hybrider Modelle der Wissensbildung von Relevanz. In *Performanz des Wissens* stehen diesbezüglich die bei Wissensbildungsprozessen beteiligten Akteure zur Disposition. Ästhetische Erfahrung als Grundlage einer Wissensbildung ist im Unterschied zur analytischen Beobachtung und Prädikation mit einer Schwellenerfahrung verknüpft, d.h. mit dem Zustand einer labilen Zwischenexistenz. Diese wird durch die Performanz des ästhetischen Phänomens hervorgerufen, die sich etwa darin zeigt, dass die besondere

Materialität, die formale Verfasstheit, die Positionierung im Raum, symbolische Anspielungen und Kontextualisierungen reflektiert werden und sich ebenfalls an das Bedeutungssystem, das Wissen und die Erfahrungen der Betrachter/innen adressieren.

Die Performativität hybrider Wissensformate fordert aufgrund dieser singulären und situativen Verfasstheit wissenschaftliche Ansprüche heraus, die auf systematische Analyse, Überprüfbarkeit, Wiederholbarkeit und Konstanz zielen. Sie macht die vielfältigen Bezüge der Konstitution des Forschungsgegenstands erkennbar und problematisiert die referentielle Funktion der Darstellung.

Die Teilprojekte *Turbulenzforschung* und *geheimagentur* untersuchen in konkreten Projekten Prozesse performativer Wissensbildung. *Turbulenzforschung* konzentriert sich dabei auf die Ablösung des klassischen Rezeptionsmodells durch das der Partizipation in seiner Wechselwirkung zum Ausstellungsdisplay. *geheimagentur* stellt die Performance selbst als kollektiven Forschungsprozess und Figurierung von Öffentlichkeit in den Mittelpunkt ihrer Untersuchung.

Bauer-Pfenninger: *Turbulenzforschung* – ein komplexes Unordnungssystem

Koppelt man die Frage nach der Bildung neuer hybrider Wissensformen mit derjenigen nach transdisziplinären Forschungsweisen werden beiden gemeinsame, zentrale Methoden und Verfahren evident: problemorientierte, interessen geleitete und partizipative Prozesse schaffen Wissensnetzwerke,³⁹ die auf einer funktionierenden Austauschbeziehung der beteiligten Akteure basieren. Dabei wird Wissen nicht transferiert, sondern immer wieder neu konstruiert.

Das Teilprojekt *Turbulenzforschung* knüpft hier an und konzentriert sich auf Forschungsprozesse, auf Prozesse der Wissensgenerierung und -kommunikation in Ausstellungsräumen. Dabei geht es um eine Wissensproduktion durch Reaktionen und Interventionen. Die reaktive Interventionspraxis wird als performativer, offener Prozess und als Aneignung und Bildung eines kulturellen Wissens entwickelt. Dabei wird die konstellative Anordnung eines Ausstellungsdisplays⁴⁰ in konstitutiver Weise für Prozesse des Agierens und Reagierens auf Abläufe, Dinge, Räume und Beziehungen einbezogen.

In konkreten Projekten wird ein ästhetisches Partizipationsmodell entwickelt und erprobt, das über Mitgestaltungs- oder Kooperationsoptionen hinausgeht: Performative Installationen⁴¹ stellen die Trennung zwischen Kunstwerk und Rezeption in Frage, indem sie Räume der Kommunikation sowie der Interaktion eröffnen und die Betrachter/innen in eine Situation einbinden, in denen Modelle des »Rhizoms«,⁴² der »Verausgabung«⁴³ der »Gabe«⁴⁴ oder »Responsivität«⁴⁵ erprobt werden. Mit diesen Modellen soll die Asymmetrie zwischen Forscher und Handelnden zugunsten der »Emanzipation des Zuschauers«⁴⁶ verabschiedet werden.

Forschungsziele:

Die leitende Forschungsfrage richtet sich auf ein performatives Wissen. Wissen ist dabei eng verknüpft mit Handeln, es wird sozial konstruiert und erscheint in unterschiedlichen Dimensionen, als explizites, implizites, wildes, stilles Wissen. Die Generierung von Wissen soll in Besonderheit der Aneignung und Übersetzung transparent werden, um das Verhältnis von Übersetzungen und Rückübersetzungen als Basis kultureller Produktion kenntlich zu machen. Unter diesen beiden leitenden Prämissen versucht das Projektteam, die Möglichkeiten und die Bedingungen einer epistemischen Praxis im ästhetischen Feld zu erforschen. Der Ausstellungsraum wird dabei als Umschlagplatz für Generierung und Kommunikation, Austausch und Umverteilung von kulturellem Wissen reflektiert.

Methodik:

Das Format der *Reaktiven Intervention* dient als Methode und Verfahren: Spezifische künstlerische oder kuratorische Eingriffe werden dementsprechend als Reaktion und Intervention auf die gezeigte Kunst entwickelt. Ihre Logik ergibt sich dabei aus der jeweiligen Befragung. Die Eingriffe können vom Kommentar bis zur Inszenierung, vom Objekt bis zum performativen Akt, vom Arrangement bis zum Film reichen.

Anton-Peters: *geheimagentur*

Matthias Anton (Künstler) und Sibylle Peters (Kulturwissenschaftlerin und Künstlerin) untersuchen als Gruppe *geheimagentur* Performance-Projekte als kollektive Forschungsprozesse. Dabei geht es darum, Forschung historisch und aktuell als ein Geschehen zwischen der Kunst der Wissenschaft und der Wissenschaft der Kunst zu begreifen und kollektive Forschungszusammenhänge zu schaffen, um klassische Formen der Figuration des stellvertretenden Forschens aufzubrechen. Auch Anton und Peters knüpfen an Modelle der Partizipation an, die sie in konkreten Forschungsvorhaben und -verfahren durchführen. Als unabdingbar erkennen sie die Notwendigkeit, einen Diskurs zu initiieren und zu unterhalten, der eine Verhandlung über diese Forschungsverfahren, ihre Validität und ihre Übertragbarkeit ermöglicht.

Die Zuverlässigkeit einer Performance als Forschung hängt – so die leitende These – davon ab, ob es ihr gelingt, Investigation und Präsentation der Ergebnisse nicht als getrennte Prozesse zu begreifen, sondern diese als sich gegenseitig durchdringende und bedingende zu zeigen. Dabei geht es gerade nicht darum, ein als passiv gedachtes Publikum zu aktivieren und zur Mitwirkung zu bewegen, sondern darum, ein kollektives Geschehen in Gang zu setzen, einen Prozess, dessen Verlauf von jeder einzelnen im Rahmen der Performance stattfindenden Handlung verändert werden kann. Die Performance ist insofern auch ein Experiment zur Konstitution von Öffentlichkeit: Ein spezifisches Forum wird errichtet, in dem das Publikum eine spezifische Figuration von Öffentlichkeit bildet. Das Publikum ist in diesem Sinne immer zugleich Gegenstand und Akteur der Forschung, beteiligt an der Erforschung seiner selbst als hybride Öffentlichkeit.

Auch die *geheimagentur* verfolgt mit dem Verfahren der Performance als Forschungspraxis⁴⁷ eine egalitäre Politik der Wissensgesellschaft und verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass im Zuge des *performative turn* Wissen nicht mehr nur als das gilt, was auf wissenschaftlicher Kenntnis beruht oder schriftlich darstellbar ist. Es ist vielmehr so, dass Sozial- und Kulturwissenschaften selbst versuchen, dem körperlichen Gedächtnis, den Taktiken des Alltags, dem Know-how den Status von Wissensformen zurückzuerstatten. Performance als Forschung, der Einsatz szenischer Techniken und Mittel erscheint deshalb als ein geeignetes Verfahren, die Forschung mittels dieser Wissensformen und die traditionelle kulturwissenschaftliche Forschung in einen gleichberechtigten Dialog zu bringen.

Forschungsziele:

Dem Projekt geht es um den Erwerb von Qualifikationen, das Erlernen und Erfinden von Strategien und Forschungsverfahren, die darauf ausgerichtet sind, kollektive Forschungszusammenhänge zu schaffen. Diese sollen nicht nur interdisziplinär sein, sondern Ziel ist es, dass kulturelle Akteure verschiedenster Art als Forschende aktiv mitwirken können. Diese Perspektive korrespondiert mit Entwicklungen neuer oben bereits erwähnter Formen des so genannten Mode-2-Research, auch ‚Science 2.0‘ genannt; eine wissenschaftliche Praxis, die nicht mehr streng zwischen wissenschaftlichen Forschern einerseits und gesellschaftlichen Anwendern andererseits unterscheidet.

Methodik:

Die Performance-Projekte zwischen Theater und Forschung bauen explizit auf Verfahren kollektiver Forschungsprozesse auf: eine temporäre Zone zwischen Fiktion und gesellschaftlicher Realität wird geschaffen, die als Möglichkeitsraum und damit als Forschungslabor dienen kann. Investigation und Produktion greifen ineinander. In drei Workshops auf »Kampnagel Internationale Kulturfabrik« Hamburg wird die Vernissage als performatives Forschungsszenario umgesetzt.⁴⁸

Die Projektvorhaben von *geheimagentur* und *Turbulenzforschung* zeigt vielfältige Überschneidungen. *geheimagentur* fokussiert in stärkerem Masse die »Selbstreflexivität« der Forschungen des Publikums und die »hybride Kollektivität« der Forschung, während *Turbulenzforschung* sich auf Praktiken der »Reaktiven Intervention« konzentriert. Die beiden Gruppen bereiten ihre Kooperation mit einer Serie von Gesprächen unter dem Titel »Publikum werden« vor. In einem zweiten Schritt soll eine gemeinsame Intervention im Fundus Theater Hamburg entwickelt und realisiert werden.

C. Philosophische Theoriebildung | Gesa Ziemer und Künstlerzwillinge (Katrin Deufert, Thomas Plikschke)

In der Philosophie wird gemeinhin die Position vertreten, seit der Herausbildung der neuzeitlichen Wissenschaften sei »die Trennung von Kunst und Wissenschaft [...] irreversibel.«⁴⁹ Selbst wenn zugestanden wird, dass die Kunst als reflexive Praxis im Ästhetischen eine eigenständige Form der Wissensproduktion darstellt, so wird diese doch zumeist strikt von der wissenschaftlichen Wissensbildung abgegrenzt. So richtig es ist, die Unterschiede zwischen Kunst und Wissenschaft zu benennen, so problematisch erscheint ihre saubere Trennung und zwar sowohl angesichts der Wandlungen des zeitgenössischen Kunstbegriffs als auch hinsichtlich der Transformationen des tradierten Wissenschaftsverständnisses. Denn eine der eklatantesten Herausforderungen der heutigen Kunst besteht in ihrer eigentümlichen Vermischung mit theoretischer und kulturwissenschaftlicher Forschung.

Die Befragung der gängigen Trennung von Kunst und Wissenschaft kann daher von zwei Seiten aus betrieben werden: zum einen von der Theoriegeladenheit der Kunst und zum anderen von der Bedeutung des Ästhetischen für die Theoriebildung. Die Fokussierung auf Forschung und Wissensbildungen in den Künsten bildet sich in Wechselbeziehung mit zeitgenössischen philosophischen und ästhetischen Theorien aus, diese zielen ihrerseits auf eine Verschränkung mit der Kunst und lassen sich von künstlerischen Kriterien affizieren. Schon Alexander Gottlieb Baumgarten hatte in die Begriffsbestimmung der Ästhetik auch die »Kunst des schönen Denkens« aufgenommen und damit die Frage der Künste mit denen des Denkens verschränkt. Daher soll neben einer Untersuchung der Forschung in den Künsten die systematische Erschließung des kunstaffinen Denkens treten. Aus philosophischer und kulturwissenschaftlicher Perspektive gilt es diejenigen Positionen und Autoren für die Diskussion um künstlerische Forschung fruchtbar zu machen, die eine Überschreitung der theoretischen Wissensbildung auf ihre ästhetischen Bedingungen vollzogen haben. Dass künstlerische Verfahren und ästhetische Kriterien in die philosophische Forschung eingegangen sind, zeigt sich insbesondere in der Thematisierung der Grenzen des Begrifflichen, des Ereignishaften und Singulären sowie der konstitutiven Bedeutung des Nicht-Wissens und der Affekte für den Prozess der Wissensbildung.

Forschungsziele

Das Teilprojekt, das unter dem Titel philosophische Theoriebildung fungiert, wird von den »Künstlerzwillingen« deufert + plischke und der Philosophin Gesa Ziemer durchgeführt. Die Zusammenarbeit setzt erstens an der Schnittstelle von Begriff und Bewegung an und will zweitens methodisch eine polyphone Autorschaft erproben.

Auf der ersten Ebene ist die Zusammenarbeit an der Schnittstelle Bühne und Begriff, Körper und Sprache, Choreographie und Text angesiedelt, die im Zuge der Forschung zum Performativen in den letzten Jahren thematisiert wurde.⁵⁰ Mit Fokus auf die Philosophie wird bezüglich Wissensproduktion vor allem die Grenze des Begrifflichen thematisiert.⁵¹ Wie können begriffliche Fixierungen, die oft als identifikatorische und damit hierarchische Setzungen wirken, unterlaufen werden? Vonseiten der Kunst wird gefragt, wie Bewegung gedacht und praktiziert werden kann. Bewegungs- und Begriffsforschung gehen so ineinander über.

Aus philosophischer Sicht kann an eine reichhaltige Tradition des Bewegungskennens angeschlossen werden, in welcher der Begriff als bewegliche, ereignishafte, singuläre oder affekthafte Ausdrucksform verstanden wird. Den Zusammenhang von Begriffen und Bewegung reflektiert beispielsweise Henri Bergson, der ähnlich wie Gilles Deleuze den eigentlichen Charakter der Wirklichkeit in der Schöpfung und damit in der Veränderung oder dem steten Werden sieht. Bewegung an sich ist nicht definierbar, womit das Paradox jedes Versuches ihrer Bestimmung bereits benannt ist. Denn in der Definition wird eine Grenze gezogen, die dem Vollzug der Bewegung nicht gerecht werden kann. Versucht man gleichwohl Veränderungen zu denken, dann veranlasst dieses Paradox dazu, mit Begriffen zu denken, die sich selbst bewegen, um so dem Bewegungsvollzug nachzukommen.⁵² An diesem Punkt lassen sich erste Verbindungen zwischen Philosophie und Performance ausfindig machen. Denn auch vonseiten der Kunst kann an eine ebenso vielfältige Tradition der Performance angeschlossen werden, die das Prozesshafte vor dem Werk betont.

Spätestens seit den 60er Jahren und beispielhaft durch die Arbeit von John Cage, Merce Cunningham und Trisha Brown wird der Prozess der Komposition eines Kunstwerks in die Interpretation eines meist verbal formulierten Scores verlagert. Hierdurch verändern sich nicht nur Notationsweisen von Musik und Tanz, sondern beide Kunstformen werden Live Art, weil der Prozess der Klang- und Bewegungserzeugung durch die jeweils beteiligten Performer(innen) das Kunstwerk in jeder Aufführung anders und unwiederholbar herstellt. Auf der zweiten Ebene wird es um kollektive Wissensproduktion gehen. Autor(en)schaft wird zurzeit wieder vehement diskutiert. Die Diskussionen um diesen Begriff sind zwar nicht neu, sie stellen sich jedoch in einer Phase des Umbruchs, die sich heute u.a. durch fortschreitende Digitalisierungsprozesse und veränderte Arbeitssituationen zeigen, in veränderter Form.⁵³ Autorschaft wurde im 18. Jahrhundert im Rahmen der Genie-Ästhetik zur Angelegenheit eines autonomen Schöpferkünstlers erklärt – ein Verständnis, das um 1900 durch die Psychoanalyse erschüttert wurde. Die Moderne⁵⁴ stellte Autorschaft durch innovative künstlerische Verfahren, die bis heute wirksam sind, erneut in Frage. Die postmoderne Theorie verkündete gegen Ende der 1960er Jahre den *Tod des Autors*⁵⁵, woraufhin drei Jahrzehnte später wiederum die Rückkehr des Autors⁵⁶ diagnostiziert wurde. Ein Merkmal, das in Revisionierungen des Autorenbegriffes immer wieder genannt wird, ist, dass sich Autorschaft in neueren Formen kollektiv oder kollaborativ zeigt. Nicht mehr das Künstlersubjekt als Einzelfigur steht im Vordergrund, sondern kooperative Formen der Zusammenarbeit. Das Teilprojekt philosophischer Theoriebildung schliesst an diese Entwicklung an und erprobt kollektive Autorschaft.

Methodik:

Die drei Forschenden bauen auf ihren ausführlichen Forschungsarbeiten zu »Begriff und Bewegung« und »kollektiver Autorschaft« auf und fokussieren für dieses Projekt eine spezifische Form der Bewegung: Ihre Methode heisst Reformulieren. Reformulieren meint eine ständige Korrespondenz zwischen Inhalt und Form als permeabler Übergang, der das Denken wie das Handeln einschliesst. Dieses Konzept einer Umwandlung und Veränderung, ist als ein temporäres angelegt, das im gemeinsamen Austausch, in der Übertragung und Übersetzung sinnlich wahrnehmbare Korrespondenzen schafft. Diese temporären Übergänge sind nur in der Gemeinschaft der Anderen denk- und machbar. »Gib mir dein Material und ich zeig Dir, was Du nicht damit machst« (Pipon), offenbart genau diesen nicht statischen Möglichkeitsraum, der sich durch die Anwesenheit der anderen ergibt. Der praktische Teil wird als Prozess des Reformulierens organisiert. Reformulieren ist eine Praxis des Schreibens (mit der Hand), der Weitergabe und der Übersetzung: eine Praxis der Autopoiesis⁵⁷. Der Akt des stillen Schreibens ersetzt eine Praxis der Diskussion, in der sich das Argument der einzelnen gegenüber den anderen hierarchisch zu behaupten versucht. Somit ist Reformulieren kein statischer Prozess, er ist selbst Choreografie: Bewegung als ein »immer wieder formulieren«, Tanz und Schreiben bringen sich jeweils wechselseitig hervor.

D. Design und Raum | Stefanie-Vera Kockot und Yana Milev

Parallel zur Debatte um das Verhältnis von Bildender Kunst und Wissenschaft hat sich auch im Bereich der angewandten Künste eine Diskussion über Wissensbildung und Forschung entfacht. So wird etwa im Bereich des Designs für die Anerkennung der Designforschung als einer wissenschaftlichen Disziplin argumentiert und der Versuch unternommen, Kriterien für Wissenschaftlichkeit, methodische Absicherung, Ergiebigkeit und Relevanz zu entwickeln, die zugleich der spezifischen Projektbezogenheit der Designforschung Rechnung tragen sollen. Wie in der Kunst wird zwischen Forschung für, über und durch Design unterschieden.⁵⁸ Forschung für Design meint praxisorientierte Forschung, die von Recherchen zu Technologien oder Materialbeschaffenheit bis hin zur Berücksichtigung von ökonomischen und soziologischen Forschungsergebnissen reichen. Sie fließt in den Entwurf eines Designobjektes ein, ohne jedoch als unabhängige Forschung betrieben und veröffentlicht zu werden. Gemeint ist also anwendungsbezogene Forschung, auf die im Design zurückgegriffen wird. Davon lässt sich die Forschung über Design unterscheiden. Dabei handelt es sich um Designtheorie, die analog zur kunstgeschichtlichen Forschung verfährt und Designproduktionen im Sinne kultureller Artefakte zu ihrem Gegenstand hat. Die dritte Form, die Forschung durch Design, lässt sich als *Künstlerische Forschung* im engeren

Sinne explizieren und meint eine Wissensgenerierung, die sich in den Objekten des Designs niederschlägt und transportiert. Sie widmet sich dem im Design eingelagerten Wissen, wirft Fragen seiner Vieldeutigkeit, Tradierung, Transformation und Wirksamkeit auf.

Im Projekt soll vor allem dieses letztgenannte Wissen, das im und durch Design generiert wird, auf seine Besonderheiten untersucht werden. Von gesteigertem Interesse ist die Untersuchung, wie sich Wissen in anderen als diskursiven Formen gestaltet und übermittelt, es umfasst Fragen des Bild- und Dingwissens, der piktorialen Argumentation und berührt die Spezifik eines Wissens, das sich lebensweltlich oder handlungsstrukturierend auswirkt.

In drei Workshops und Podiumsdiskussionen wird das Projekt der Frage einer kritischen Designforschung nachgehen. Im ersten Workshop steht die Transdisziplinarität zur Disposition. Fragen sind u.a.:

- was bedeutet Trans-/ Inter-Disziplinarität auf den Designprozess und seine Erforschung bezogen
- wo liegen Potentiale und Probleme
- wie bewusst und auf welchem Niveau wird sie betrieben, was sind die Quellen
- wie gehen andere jüngere Disziplinen damit um.⁵⁹

Mit Gründung und Leitung inter- und transdisziplinärer Institutionen an der Schnittstelle der Künste, Wissenschaften und Gesellschaft verfolgt Vera Kockot diese Fragestellung seit vielen Jahren mit dem Ziel der Integration und Gleichbehandlung von künstlerischer und gestalterischer neben geistes- und gesellschafts-, natur- und ingenieurwissenschaftlicher Forschung.

Der zweite Workshop thematisiert die Designforschung und das Theoriedesign: Es geht dabei um die Anwendung eines streitbaren Theoriebegriff, bei dem es um ein ständiges Reflektieren und Aushandeln geht: Wie transformiert ein Verständnis das Theorie als Praxis charakterisiert die gestalterische Arbeit und wie transformiert das Theoriedesign die Wahrnehmung und den Einsatz der Theorie. Yana Milev hat sich seit über fünf Jahren in ihrer künstlerischen-performativen Praxis, Forschung und Lehre an verschiedenen Hochschulen, im Besonderen an der HFG in Karlsruhe, mit dieser Thematik auseinandergesetzt.

Im Zentrum des dritten Workshops stehen Formen und Möglichkeiten der Forschung. Dabei soll die Herausforderung, Verstörung und die kreative Kraft eines Freiraums diskutiert werden, der Forschen nicht normativ definiert, sondern offen ist für Widersprüchliches, scheinbar Unmögliches, Utopisches. Der »Fehler« wird einbezogen, dessen Potential eine Gesellschaft zum offenen und damit komplexen System werden lässt. Ziel ist eine Forschung, die konstruiert und gleichzeitig dekonstruiert und die Spezifik eines Wissens berührt, das lebensweltlich oder performativ ist.

Forschungsziele

Die Kulturwissenschaftlerin Stefanie-Vera Kockot und die Medienkünstlerin und Kuratorin Yana Milev wollen vor dem Hintergrund einer kritischen Gesellschaftsanalyse Ansätze für eine transdisziplinäre und kontextreflexive Designforschung entwickeln. Fokussiert wird dabei ein differenztheoretischer Ansatz, der in der Theoriebildung das Ergebnis eines konfliktuösen Aushandelns erblickt. Theorie ist selbst, wie man etwa mit Foucault formulieren kann, eine Form der Praxis. Design und Forschung stellen demnach nichts anderes als zwei verschiedene Formen von Praktiken dar, die sich in einem Netz von Beziehungen und Übertragungen miteinander verbinden. So ist nicht nur danach zu fragen, wie die aufkommende Designforschung die Entwurfspraxis verändern wird, sondern auch umgekehrt, welche Veränderungen sich für das so genannte Theoriedesign aus der künstlerischen Forschung ergibt. Die leitende These lautet, dass gerade Designforschung in der Überlappung von Wissensbildung und Handlungsstrukturierung einen reflexiven Möglichkeitsraum zu schaffen prädestiniert ist. Design ist nicht nur als Objekte der Reflexion, sondern auch als Subjekt kritischer Wissensbildung aufzufassen. Vor dem Hintergrund, dass gerade Widersprüchliches, scheinbar Unmögliches oder Utopisches als konstitutiv für komplexe Systeme anzusehen ist, wird insbesondere dem Politischen des Designs Beachtung geschenkt.

Methodik

Der Ansatz solcher kritischen Designforschung, wie er in dem Projekt entwickelt werden soll, versteht sich als transdisziplinär. Er bezieht mit Pierre Bourdieu, Luc Boltanski, Eve Chiapello, Michel Foucault, Jacques Rancière und Ernesto Laclau vor allem philosophische und soziologische Theorieansätze in die konkrete Designforschung ein. Methodisch wird davon ausgegangen, dass eine Trennung von Grundlagen- und angewandter Forschung in der Designforschung nicht sinnvoll ist. Die Transdisziplinarität führt zu einer Multiplizität von Methoden und Inhalten aus verschiedenen Disziplinen und generiert im Verbund neue. Aus der Mitteilung der Kommission der Europäischen Gemeinschaften über die Rolle der Universitäten im Europa des Wissens, entnimmt man der Präambel zur Reorganisation des Wissens, dass selbige »in zwei Entwicklungen mit entgegengesetzter Wirkung zum Ausdruck kommt: Zum einen ist eine wachsende Diversifizierung und Spezialisierung des Wissens zu beobachten, was in Forschung und Lehre zu immer spezifischeren und enger gefassten Spezialgebieten führt. Zum andern muss sich die akademische Welt dringend auf den interdisziplinären Ansatz der grossen gesellschaftlichen Probleme einstellen.«⁶⁰ Hier kann sich die Designforschung als führend, durch ihre Erfahrungen aus der Praxis genährt, beweisen und positionieren.

2.4 Zeitplan für das Gesamtprojekt

2.4.1. Veranstaltungen der Teilprojekte, Gesamttreffen, gemeinsame öffentliche Präsentationen (Meilensteine).

Laufzeit 09/10	Oktober	November	Dezember	Januar	Februar	März	April	Ma	Juni	Juli	August	September
A. Künstlerische Forschung							Öffentl. Veranstaltung „Künstlerische Forschung ausweiten?“ -White Space-			Öffentl. Veranstaltung „Experimentalsystem Kunst“ ZHdK	Reflexion und Dokumentation	Formulierung der Forschungsergebnisse
B. Performanz des Wesens												
B1. Tanzforschung		Arbeitsstellen B1 mit B2 in Hamburg; -Publikum werden-		Intervention im -Fundus Theater- in HH			Reaktive Intervention -White Space-			Reaktive Intervention Kunsthalle Luzern	Reflexion und Dokumentation	Formulierung der Forschungsergebnisse
B2. Geheimagentur		Arbeitsstellen B2 mit B1 in HH; -Publikum werden-		Intervention im -Fundus Theater- in HH			-Bilder incorporated- Kampagne; HH				Reflexion und Dokumentation	Formulierung der Forschungsergebnisse
C. Philosophische Theoriebau	Beginn der kontinuierlichen Arbeit der Reformulierung		Treffen zur Reflexion der Reformulierung				Treffen zur Reflexion der Reformulierung			Präsentation der Ergebnisse des Reformulierungsprozesses; -White Space-	Reflexion und Dokumentation	Formulierung der Forschungsergebnisse
D. Design und Raum			Öffentlicher Workshop mit Podiumsdiskussion; ZHdK				Öffentlicher Workshop mit Podiumsdiskussion; ZHdK			Öffentlicher Workshop mit Podiumsdiskussion; ZHdK	Reflexion und Dokumentation	Formulierung der Forschungsergebnisse
Treffen der Projektleitung mit Projektpartnern/Praxispartnern		Treffen mit B in Hamburg	Treffen mit A in Zürich	Treffen mit Praxispartner in Zürich; Treffen mit D.	Treffen mit B in Zürich	Treffen mit C in Zürich; Workshops in Stuttgart	Treffen mit D in Zürich	Treffen mit A.	Treffen mit A; Treffen mit B; Treffen mit C; Treffen mit D.			Formulierung der Forschungsergebnisse
Treffen aller Projektpartnern und Praxispartnern	Arbeitsstellen aller Projektpartnern und Praxispartnern; -siehe B1, B2, B3, B4, B5, B6, B7, B8, B9, B10, B11, B12, B13, B14, B15, B16, B17, B18, B19, B20, B21, B22, B23, B24, B25, B26, B27, B28, B29, B30, B31, B32, B33, B34, B35, B36, B37, B38, B39, B40, B41, B42, B43, B44, B45, B46, B47, B48, B49, B50, B51, B52, B53, B54, B55, B56, B57, B58, B59, B60, B61, B62, B63, B64, B65, B66, B67, B68, B69, B70, B71, B72, B73, B74, B75, B76, B77, B78, B79, B80, B81, B82, B83, B84, B85, B86, B87, B88, B89, B90, B91, B92, B93, B94, B95, B96, B97, B98, B99, B100-				Vorbereitungstreffen für den öffentlichen Workshop			Vorbereitungstreffen Abschluss-symposium			Publikationstreffen an der ZHdK und Präzisierung der Publikation	
Öffentliche Veranstaltungen	siehe D.		siehe A.	siehe B1., B2. und D.			Workshop: Präsentation erste Ergebnisse / Zwischenbilanz an der Merz Akademie	siehe A.	siehe B1. und D	siehe C.	Abschluss-symposium an der ZHdK und siehe B2.	

Das Projekt nutzt methodisch verschiedene Arbeitsformen, um dem Anspruch der Performanz zu entsprechen. Deshalb werden die Tandems ihren Forschungsprozess immer wieder unterbrechen, um entstandene Teilergebnisse öffentlich zu machen und zu debattieren. Präsentation und Reflexion wird so verknüpft. Folgende Methoden werden angewendet:

1. Arbeit in den Tandems
2. Präsentation und Reflexion der Forschungsergebnisse gegenüber den Projektleiterinnen
3. Präsentation der Prozesse und Ergebnisse in nicht öffentlichen Workshops
4. Öffentliche Präsentation und Diskussion der Forschungen der Tandems
5. Präsentation des Gesamtprojekts

Meilensteine im Zeitplan sind: Das Auftakttreffen (Oktober 2009), der Workshop in der Merz Akademie Stuttgart (März 2010) und das Abschluss-symposium an der ZHdK (Juli 2010).

2.5. Bedeutung der geplanten Arbeit für die Praxis. Wie werden die Forschungsergebnisse vom Praxispartner genutzt um umgesetzt.

Kunst wie Wissenschaft nutzen verstärkt performative Verfahren zur Wissensgenerierung, wobei Erstere auf eine lange Tradition und Kompetenz zurückblicken kann und Letztere vermehrt Institutionen in ihren performativen Wirkungen erforscht.⁶¹ Gerade unter diesem Aspekt kann die Kulturwissenschaft nicht zuletzt von der Performance und ihrer Infragestellung der Grenze zwischen Akteuren und Zuschauern lernen. Mit der Veränderung

epistemischer Praktiken drängt sich die Frage nach der Begegnung und Auseinandersetzung auf. Unsere seit der Moderne ausgebildete Rezeptionsform von Kunst ist geprägt durch die Institutionen von Museum und Markt. Kunst wird in Folge dieser Prämissen als Werk ausgestellt, als historische Repräsentation oder als handelbares Objekt. In den Wissenschaften war die Trennung von Investigation und Präsentation der Ergebnisse lange Zeit ebenso unhinterfragt wie die Arbeitsteilung in Wissensproduzent und -konsument. In der Philosophie und Theoriebildung ist der Begriff einerseits mit einer abstrakten, gedanklichen Darstellung verknüpft und bildet so gesehen das Komplement zur empirischen, sinnlichen Anschauung, andererseits geht es um eine Fixierung, um Definitionen und Einordnungen in Begriffssysteme, um Urteile und Schlüsse. Auch das Design entwirft, indem es auf Bild- und Dingwissen setzt und die piktorale Argumentation zum Zuge kommen lässt eine Alternative zu diskursiven Wissensgenerierung und -vermittlung.

Für den Praxispartner diaphanes Verlag (Zürich, Berlin) ist das in dem geplanten Forschungsprojekt in den Fokus genommene Wechselverhältnis zwischen Kunst und Theorie von besonderem Interesse. Seit einigen Jahren stellt dieses einen sich ständig weiter entwickelten Schwerpunkt des Verlagsprofils dar. Der Verleger, Michael Heitz, schreibt in seinem Letter of Commitment: »Es ist insbesondere Ihre Zielsetzung, die aus der Verschränkung von künstlerischen und wissenschaftlichen Wissensformen resultierenden Forschungsergebnisse in neuartige Darstellungsformen zu überführen, die mich besonders anspricht. Von einer Kooperation, die die Erarbeitung einer Publikation in einem vertieften Austausch auch in Form von Workshops beinhaltet, verspreche ich mir daher äusserst fruchtbare Ergebnisse, von denen alle Beteiligten profitieren können.«

Der Praxispartner wird das Projekt in verschiedenen Stufen begleiten, so dass eine enge Zusammenarbeit möglich wird. Er unterstützt das Projekt durch sein Know How, was Publikationsformate betrifft und durch seine Mitwirkung.

2.6. Bedeutung der geplanten Forschung für die Fachwelt und allfällige Nutzniesser. Beschreibung der entsprechenden Massnahmen

Seit einigen Jahren entstehen Architekturen, Diskurse, Formate, welche sich auf die Prämissen Künstlerischer Forschungen einlassen, den Ort, den Kontext und das Verhältnis zwischen den Akteuren, d.h. zwischen Kunstobjekt, Raum und Betrachtersubjekt thematisieren und damit auch den Ereignischarakter einbeziehen. Ziel des Projekts »Forschung in den Künsten und die Transformation der Theorie« ist auf der einen Seite, Verfahren und Praktiken *Künstlerischer Forschung* zu charakterisieren und auf Prozesse der Theoriebildung zu übertragen, um das Ästhetische in der Theoriebildung sichtbar und bewusst einsetzbar zu machen. Auf der anderen Seite soll damit vor allem auch die Arbeit der Künste an der Wissensproduktion offen gelegt werden.

Das Teilprojekt *A. Künstlerische Forschung* stellt sozusagen eine Erforschung der Grundlagen dar. Es stellt Prozesse des Tätigseins in der Bildenden Kunst in den Mittelpunkt, die Auseinandersetzung mit Dingen, die Wechselbeziehung zwischen Theorie und Praxis. Das Teilprojekt *B. Performanz des Wissens* verschiebt diese produktionsästhetische Perspektive, indem es die Generierung von Wissen als einen Prozess untersucht, in dem Forschen und Präsentation ineinandergreifen. Wird die Performance selbst als Forschung bedacht, werden notwendigerweise Inszenierungspraktiken, Wissensnetzwerke, Prozesse der Reaktion und Intervention, räumliche Settings, kollektive Geschehen bedeutsam und die Figuration eines stellvertretenden Forschens wird durch die Figuration einer spezifischen Öffentlichkeit abgelöst. Das Teilprojekt *C. Philosophische Theoriebildung* korrespondiert mit diesen Veränderungen insofern es Begriff und Bewegung in Beziehung setzt und polyphone Autorschaft empirisch erprobt. Damit wird eine Theoriebildung vorangetrieben, die auf die Anforderungen einer performativen Wissensgenerierung reagiert. *D. Design und Raum* wiederum versucht aufzuzeigen, dass Design nicht nur Objekt der Reflexion ist, sondern Subjekt kritischer Wissensbildung.

Mit der Thematisierung *Künstlerischer Forschung* steht auch die theoretische Wissensbildung mit in Frage. Bisher ist man in der Theoriebildung von einer asymmetrischen Bezugnahme auf den Gegenstand ausgegangen. Unter dem wissenschaftlichen Blick wird die Kunst zum Objekt der Forschung gemacht. Diese hierarchische Verteilung von forschenden und beforschten Positionen kann jedoch nicht aufrecht erhalten werden. Die Teilhabe der Künste an den sie betreffenden Wissenschaften – sowie an der Genese der heutigen Kulturwissenschaften⁶² – ist unübersehbar. Es liegt daher der Schluss nahe, für ein symmetrisches Verhältnis von Kunst und Theorie zu argumentieren, das – in Ansätzen – bereits in mehrfacher Weise auszumachen ist: So tragen die Künste beispielsweise ihrerseits in hohem Masse zur bild-, kunst- und kulturwissenschaftlichen Forschung bei. Kunst ist bereits heute nicht nur einseitig das Objekt der Wissenschaften. Es gibt eine Reihe von Kunstwerken, die inversiv die Wissenschaften ihrerseits zum Gegenstand ihrer Interventionen machen.⁶³

So wie künstlerische Praktiken zunehmend theoretisch gesättigt sind, so lässt sich im Gegenzug von einer Poetisierung der Wissenschaften sprechen. Es wird aber selbstredend auch weiterhin wissenschaftliche Abhandlungen und ästhetisch zu rezipierende Kunstwerke geben. Neben den Künsten und den Wissenschaften werden aber als eine neue Spielart die Forschungskünste einen dritten Ort für sich beanspruchen können und das Erkenntnismonopol der Wissenschaft wird zunehmend aufgebrochen. 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 die partielle Aufhebung ihrer strikten Trennung es notwendig, gänzlich neue und andersartige Grenzverläufe und Differenzierungen zu visionieren. Dies versucht dieses Forschungsprojekt durch seine exemplarische Arbeit in den Feldern: der Bildenden Kunst, performativer Kunst und Kulturwissenschaft, Philosophie und Design.

¹ Die erste methodische Ausformulierung erfolgte durch: John L. Austin, *How to do Things with Words*, London, Oxford 1974. Grundlegende zur Performativität: Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.

2004, v. a. S. 10–20; Erika Fischer-Lichte: »Vom ›Text‹ zur ›Performance‹. Der ›performative turn‹ in den Kulturwissenschaften«, in: *Schnittstelle*, Köln 2001; Erika Fischer-Lichte: *Verkörperung*, Tübingen 2001; Hanne Seitz (Hg.): *Schreiben auf Wasser. Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung*, Bonn 1999. Die kulturwissenschaftliche Wendung des Begriffs *Performanz* liegt darin, dass sich »alle Äußerungen immer auch als Inszenierungen, das heißt als *Performances* betrachten lassen.« Uwe Wirth: »Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität«, in: ders. (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2002, S. 9–60, hier S. 39. Aus linguistischer und literaturtheoretischer Sicht wurden vor allem sprachliche Artikulationen vornehmlich hinsichtlich ihrer Semantik und ihren Semiosen untersucht, mit der kulturwissenschaftlichen Neuperspektivierung trat deren Handlungscharakter in den Vordergrund. An die Stelle der werkorientierten Begriffe Interpretation, Bedeutung, Sinn, Verstehen trat die handlungsorientierte Begrifflichkeit von Inszenierung, Aufführung, Spiel, Verkörperung.

² Vgl. Hans Erich Bödeker (u.a.) (Hg.): *Wissenschaft als kulturelle Praxis, 1750–1900*, Göttingen 1999.

³ Helga Nowotny im Gespräch mit Hans Ulrich Obrist, »Inter- und Transdisziplinarität als Eckpfeiler der Wissensgesellschaft«, in: Christa Maar (u.a.) (Hg.): *Weltwissen Wissenswelt. Das globale Netz von Text und Bild*, Köln 2000, S. 81–96, hier S. 92.

⁴ Zur Kontingenz vgl. Jörg Huber, Philipp Stoellger (Hg.): *Gestalten der Kontingenz. Ein Bilderbuch*, Zürich 2008.

⁵ Durch partizipatorische Modelle, die Nicht-Wissenschaftler/innen einbeziehen, wird versucht wissenschaftliche Denk- und Arbeitsweisen auf breiter gesellschaftlicher Ebene zu vermitteln. Dazu Nowotny 2000 a.a.O., S. 92. Vgl. auch: Andreas Keller, Sonja Staack (Hg.): *Innovation durch Partizipation : Steuerung von Hochschulen und Forschungseinrichtungen im 21. Jahrhundert*, Bielefeld 2009.

⁶ Für das 20. Jahrhundert kann hier beispielhaft verwiesen werden auf Marcel Duchamp und seine Auseinandersetzung mit dem franz. Mathematiker Henri Poincarés. Auf die Gruppe russischer Künstler, unter ihnen Malewitsch, Matjuschin und Tatlin, am Staatlichen Institut für künstlerische Kultur GINChUk, die systematisch die Gestaltungsverfahren der Kunst, um eine allgemeingültige Methodologie formulierten. Auf Malewitschs Verständnis des Malers als Wissenschaftler. Auf die Organisation *Experiments in Art and Technology* (E.A.T. 1967 von Robert Rauschenberg und Billy Klüver begründet), die Spurensicherung der 70er Jahre, oder auf die in den 1980er Jahren einsetzende Beziehung zwischen Kunst und Naturwissenschaft. Mit der kulturwissenschaftlichen Wende rückt nun vermehrt das Verhältnis von Kunst, Philosophie und den Kulturwissenschaften in den Blick. Vgl. zu Duchamp: Herbert Molderings: *Kunst als Experiment : Marcel Duchamps »3 Kunststoppf-Normalmasse«*, München 2006. Zur Russischen Avantgarde vgl. Sabine Flach: *Das ›Gefühl‹ ist es, welches das ›Hirn‹ korrigiert*, Vortragsmanuskript sowie Sabine Flach, Margarete Vöhringer (Hg.): *Ultravision. Zum Wissenschaftsverständnis der künstlerischen Avantgarden, 1910–1930*, München 2009 (im Druck); Larissa A. Shadova: *Suche und Experiment : aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930*, Dresden 1978; vgl. auch Isabel Wünsche, »Naturerfahrung als künstlerische Methode: Organische Visionen in der Kunst der klassischen Moderne«, in: Elke Bippus, Andrea Sick (Hg.): *Industrialisierung & Technologisierung von Kunst und Wissenschaft*, Bielefeld 2005, S. 86-108. Zu E.A.T. vgl. Douglas Davis: *Vom Experiment zur Idee : die Kunst des 20. Jahrhunderts im Zeichen von Wissenschaft und Technologie*, Köln 1975. Zur Spurensicherung: Günter Metken: *Spurensicherung - eine Revision : Texte 1977–1995*, Dresden, 1996. Kunst und Naturwissenschaft rückten mit der Biennale Venedig von 1986 ins Zentrum des Interesses. Dazu: Wolfgang Welsch, »Gegengedanken zur Biennale. Kunst und Wissenschaft«, in: *Kunstforum international 85* (1986), S. 124-129, 323; vgl. auch: Susanne Witzgall: *Kunst nach der Wissenschaft. Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften*, Nürnberg 2003. Zur Kunst aus kulturwissenschaftlicher Perspektive des *performativ turn*: Dorothea von Hantelmann: *How to do things with art : zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst*, Zürich 2007; Marijana Erstić (u.a.) (Hg.): *Avantgarde - Medien - Performativität : Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld 2005.

⁷ Dies verwundert insofern, als »Bologna« mit *Künstlerischer Forschung/Artistic Research* zunächst nichts zu tun hat. Dem Studiengang der Freien Kunst an Kunsthochschulen in Deutschland bleibt ausdrücklich die Freiheit überlassen, die Umwandlung des Bildungssystems nicht zu vollziehen. Dies stellt sich in der Schweiz jedoch anders dar. Die Kunsthochschulen sind hier Fachhochschulen. In ihnen soll der »Ausbau und die qualitative Stärkung der anwendungsorientierten Forschung und Entwicklung« gestärkt werden. *Grundsatzpapier. Forschung & Entwicklung an Fachhochschulen*. Rektorenkonferenz der Fachhochschulen der Schweiz, Bern 2008, S. 2. Dementsprechend sind in den letzten Jahren Institute für *Künstlerische Forschung* entstanden, z.B. »Y« (Institut für Transdisziplinarität) Hochschule der Künste Bern; »Institut für Gegenwartskünste«, Zürcher Hochschule der Künste.

⁸ Hier wird vornehmlich auf solche Untersuchungen hingewiesen, welche *Künstlerische Forschungen* des 20. und 21. Jahrhunderts und das gegenwärtige Verhältnis zwischen Kunst und Wissenschaft berücksichtigen. Publikation im Kontext von Bologna: Annette Hollywood und Barbara Wille (Hg.): *Reality Check : Who is Afraid of Master of Arts*, Mainz, Berlin 2007; Angelika Nollert, Irit Rogoff (u.a.) (Hg.): *A.C.A.D.E.M.Y.*, Frankfurt a.M. 2006; Henk Borgdorff: *The Debate on Research in the Arts*. (Sensuous Knowledge. Focus on Artistic Research and Development; 2) Bergen 2006; Mika Hannula, Julia Suoranta and Tere Vadén (ed.): *Artistic Research – theories, methods and practices*, Espoo 2005. Grundlegende Publikationen zum Verhältnis zwischen Kunst und (Kultur-)Wissenschaft und zur Wissensbildung durch Kunst: Maria Hlavajova, Jil Winder, Binna Choi: *On Knowledge Production: A Critical Reader in Contemporary Art*, Utrecht, Frankfurt a.M. 2008; Dieter Mersch, Michaela Ott (Hg.): *Kunst und Wissenschaft*,

München 2007; Präsidium der Hochschule für bildende Künste Hamburg (Hg.): *querdurch: Kunst + Wissenschaft. Vorträge zusammengestellt von Sabeth Buchmann, Matthias Lehnhardt, Michael Lingner, Noemi Smolik*. Hamburg 2006; Sabine Flach, »WissensKünste. Die Kunst zu wissen und das Wissen der Kunst«, in: Monika Fleischmann, Ulrike Reinhard (Hg.): *Digitale Transformationen. Medienkunst als Schnittstelle von Kunst, Wissenschaft, Wirtschaft und Gesellschaft*, Heidelberg 2004, S. 96–104; Brigitte Scheer, »Kunst und Wissenschaft als Formen der Welterschließung«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 48/1 (2003), S. 99–109.

⁹ Performanz wird von Performativität unterschieden. Performanz meint die einzigartige Aus- und Aufführung eines Werkes, mit Performativität ist »jener Aspekt eines Wortes, der tut, was er sagt« gemeint: es ist das einzigartige Vorkommen einer Handlung im Hier und Jetzt. Allerdings werden die Konzepte erst dann bedeutsam, wenn man verknüpft, sie nicht reinlich scheidet. Vgl. hierzu Mieke Bal, »Performanz und Performativität«, in: Jörg Huber (Hg.): *Kultur – Analysen* (Interventionen 10), Zürich 2001, S. 197–241, hier S. 197.

¹⁰ Grundlegend: Fischer-Lichte 2004, a.a.O.; Wirth 2002, a.a.O.; Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M., 2002; Erika Fischer-Lichte, Jens Roselt, »Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe«, in: *Paragrana 10* (Theorien des Performativen) (2001), S. 237–254.

¹¹ Die Projektpartnerinnen Gesa Ziemer und Sybille Peters haben in diesem Zusammenhang bereits grundlegende Arbeiten vorgelegt. Siehe dazu 2.2.

¹² Dazu: Matthias Vogel, Lutz Wingert (Hg.): *Wissen zwischen Entdeckung und Konstruktion. Erkenntnistheoretische Kontroversen*, Frankfurt a.M. 2003; Waltraud Naumann-Beyer, »Ästhetisches Wissen und wissenschaftliche Disziplin«, in: *Trajekte* 6 3 (2003), S. 4–7; Martin Schulte (Hg.): *Wissen – Nichtwissen – Unsicheres Wissen*, Baden-Baden 2002; Daniela Rippl, Eva Ruhnau (Hg.): *Wissen im 21. Jahrhundert. Komplexität und Reduktion*, München 2002; Karsten Weber (u.a.): *Wissensarten, Wissensordnungen, Wissensregime. Beiträge zum Karlsruher Ansatz der integrierten Wissensforschung* (Studien zur Wissensordnung; 2), Opladen 2002; Hans-Jörg Rheinberger, »Strukturen des Experimentierens: Zum Umgang mit dem Nichtwissen«, in: Bödeker (u.a.) 1999, a.a.O., S. 415–423; Hans Georg Gadamer: *Der Anfang des Wissens*, Stuttgart 1999; Konrad Paul Liessmann, »Kunst als verbotenes Wissen. Anmerkungen zu einer Denkfigur Friedrich Nietzsches«, in: Jürgen Mittelstraß (Hg.): *Die Zukunft des Wissens. XVIII. Deutscher Kongress für Philosophie*, Konstanz 1999, S. 1315–1321; Joseph Vogl, »Für eine Poetologie des Wissens«, in: Karl Richter (u.a.) (Hg.): *Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930*, Stuttgart 1997, S. 107–127; Hans-Jörg Rheinberger (u.a.) (Hg.): *Räume des Wissens. Repräsentation, Codierung, Spur*, Berlin 1997.

¹³ Vgl. etwa Gabriele Brandstetter, Gerhard Neumann (Hg.): *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*, Würzburg 2004; Thomas Lange, Harald Neumeyer (Hg.): *Kunst und Wissenschaft um 1800*, Würzburg 2000; Gernot Böhme, »Die Einheit von Kunst und Wissenschaft im Zeitalter der Romantik«, in: ders., *Für eine ökologische Naturästhetik*, Frankfurt a.M. 1989, S. 96–120; Helmar Schramm (Hg.): *Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst*, Berlin 2003.

¹⁴ Siehe exemplarisch Paul Feyerabend: *Wissenschaft als Kunst*, Frankfurt a.M. 1984.

¹⁵ Eine Ausnahme bildet der bereits erwähnte von Mersch und Ott herausgegebene Sammelband zu *Wissenschaft und Kunst*.

¹⁶ Vgl. etwa zu Nietzsche: Marco Brusotti: *Die Leidenschaft der Erkenntnis. Philosophie und ästhetische Lebensgestaltung bei Nietzsche*, Berlin, New York 1997; Aldo Venturelli: *Kunst, Wissenschaft und Geschichte bei Nietzsche*, Berlin, New York 2003; Roberto Barros: *Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche*, Berlin 2007; zu Heidegger etwa: Barbara Mahoney: *Denken als Gelassenheit*, Freiburg 1993; zu Adorno und Benjamin: Andreas Lehr: *Kleine Formen. Adornos Kombinationen*, Freiburg 2000; Detlev Schöttker: *Konstruktiver Fragmentarismus*, Frankfurt a.M. 1999.

¹⁷ Siehe Swiss Design Network (Hg.): *Erstes Design Forschungssymposium*, Basel 2004, *Forschungslandschaften im Umfeld des Designs. Zweites Design Forschungssymposium*, Basel 2005, *Drawing new territories. 3rd Symposium of design research*, Zürich 2006; Ralf Michel: *Design Research Now*, Basel 2007 und Uta Brandes (u.a.): *Designtheorie und Designforschung*, München 2009; Cordula Meier (Hg.): *Design Theorie. Beiträge zu einer Disziplin*, Frankfurt a.M. 2001.

¹⁸ Christopher Frayling: »Research in Art and Design«, in: *Research Paper 1. Royal College of Art* (1993/94), S. 1–5.

¹⁹ Vgl. Nigel Cross: *Designerly Ways Of Knowing*, London 2006.

²⁰ Vgl. Allgemeiner Stand der Forschung.

²¹ Zur Veränderung des Schöpfermythos: vgl. Elke Bippus, »Autorschaft in künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung«, in: Corina Caduff, Tan Wälchli (Hg.): *Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien* (Zürcher Jahrbuch des Künste) Zürich 2007, S. 34–45.

²² Vgl. zur Untersuchung forschender Verfahrensweisen der Kunst folgende Artikel von Elke Bippus: »Panamarenko. Aneignungen und Transformationen im Spannungsfeld von Kunst und Wissenschaft«, in: Michael Glasmeier (Hg.): *Der Künstler als Wissenschaftler und Kunsthistoriker. Aljys, Blume, Broodthaers, Hamilton, Monk, Panamarenko, Reinhardt, Schmit, Wall* (Schriftenreihe für Künstlerpublikationen, Bd. 6), Bremen (im Druck); »Forschen in der Kunst. Anna Oppermanns Modell der Welterschließung. Research in Art: Anna Oppermann's Model for Understanding the World«, in: Ute 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; »Magie des (Un-)Sichtbaren. Frank Hesses N-Strahlen«, in: *Frank Hesse, «N» Strahlen*, Hamburg 2007, S. 4–11; »Kunst des Forschens. Anschauungen des Mondes«, in: Andrea Sick u.a. (Hg.), *Eingreifen. Viren, Modelle, Tricks*, Bremen 2003, S. 335–347.

²³ So hat er beispielsweise Christoph Schenker bereits im Wintersemester 2001/02 ein Kolloquium mit dem Titel *Forschung im Feld der Kunst mit internationalen Gästen an der damaligen Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich* veranstaltet. Folgende Publikationen zum Thema liegen vor: »Einsicht und Intensivierung – Überlegungen zur künstlerischen Forschung«, in: Elke Bippus (Hg.): *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich, Berlin 2009 (erscheint April 09); gemeinsam mit Aracely Uzeda, »Die Institute an der Zürcher Hochschule der Künste – Forschung, Dienstleistung, Weiterbildung / The Institutes of the Zurich University of the Arts – Research, Services, Continuing Education«, Zürcher Hochschule der Künste, Zürich 2008; »Kunst als dichtes Wissen – Das Forschungsprojekt. »Kunst Öffentlichkeit Zürich««, in: Christoph Schenker, Michael Hiltbrunner (Hg.): *Kunst und Öffentlichkeit. Kritische Praxis der Kunst im Stadtraum Zürich*, Zürich 2007. S. 29-48; »Künstlerische Forschung«, in: Präsidium der Hochschule für bildende Künste Hamburg (Hg.) 2006, a.a.O., S. 147-156; »Kunst als Forschung«, in: *Kunstklasse. Studiengang Bildende Kunst*, Zürich 1998. S. 21-29.

²⁴ Zur Untersuchung Künstlerischer Forschung als Wissensbildung und in ihrem Verhältnis zur Theorie vgl. folgende Analysen von Elke Bippus: »Skizzen und Gekritzelt. Relationen zwischen Denken und Handeln in Kunst und Wissenschaft«, in: Martina Heßler, Dieter Mersch (Hg.): *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, Bielefeld 2009, S. 76–93; »Mediale (Eigen-)Sinnigkeiten. Überlegungen zu künstlerischen Wissensbildung im Medium. Media Stubbornness and Appropriateness. Considerations on Artistic Knowledge Formation Within a Medium«, in: Torsten Meyer (u.a.) (Hg.): *Bildung im Neuen Medium. Wissensformation und digitale Infrastruktur. Education Within a New Medium. Knowledge Formation and Digital Infrastructure*, Münster, New York, München, Berlin 2008, S. 108–118; S. 314–320; »Poetologie des Wissens. Künstlerische Forschungen als Handlungspraxis und Denkraum – Renée Green und Heimo Zobernig«, in: Mersch, Ott (Hg.) 2007, a.a.O., S. 129–149; »Research In Art - Research On Art. The Crossing of Theory and Practice in Contemporary Art«, in: Lesage, Busch (Hg.) 2007, a.a.O., pp. 20–27.

²⁵ Das Interesse an Künstlerischer Forschung als epistemische Praxis wächst und gewinnt an Akzeptanz. Dies kann auch daran bemessen werden, dass die Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung von 2004–2007 das Projekt *Kunst des Forschens* von Elke Bippus gefördert hat und damit erstmalig neue Wege beschrift, indem sie ein Forschungsprojekt einer Kunsthochschule unterstützte und einen Mitarbeiter mit künstlerischer Ausbildung. Zum Projekt: <http://kunstdesforschens.zhdk.ch/>. Ergebnisse der Forschungsarbeit sind in den angeführten Publikationen veröffentlicht und mit der Veröffentlichung der Vorträge der Abschlusstagung (November 2007, ZHdK), die im April erscheinen wird, wird die Debatte um die Künstlerische Forschung als epistemische Praxis und als hybride Wissensform eröffnet: Elke Bippus: *Kunst des Forschens*, a.a.O.

²⁶ Epistemische Dinge sind begrifflich-phänomenale Einheiten. Sie liegen »gewissermaßen an der Schnittstelle zwischen der materiellen und der begrifflichen Seite der Wissenschaft, weshalb man sie auch als graphematische Spuren auffassen kann. Sie sind Schrift in dem weiteren Sinn, den Jacques Derrida ihr gab – sie haben das Potenzial, sich nicht nur von ihrer ersten Referenz, von dem, worauf sie sich ursprünglich bezogen, sondern auch vom Schreibenden zu trennen.« Hans-Jörg Rheinberger: *Epistemologie des Konkreten*, Frankfurt a.M. 2006, hier S. 351 [Herv. E.B].

²⁷ Allerdings werden solch vereinfachende Vorstellungen des naturwissenschaftlichen Alltags seit geraumer Zeit durch wissenschaftshistorische, -theoretische und -soziologische Untersuchungen revidiert. Bruno Latour spricht von einer »Kultur der Forschung«. Wissenschaft ist ihm zufolge nicht mehr durch ihre Losgelöstheit zu definieren, sie wird vielmehr in ihrer Verbundenheit mit der Umwelt und den Dingen charakterisiert. Latour versucht, die Subjekt-Objekt-Dichotomie hinter sich zu lassen, indem er Transformationen anstatt Konstruktionen darlegt. Anstelle der künstlichen Trennung von Subjekt und Objekt weist er auf die wechselseitige Bezug- und Einflussnahme von menschlichen Handlungen und Dingen hin. Vgl. hierzu Bruno Latour: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Frankfurt a.M. 2000; Zum Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt durch Inszenierungsformen der Kunst vgl. auch: Elke Bippus: *Landschaft – Karte – Feld. Felder zeichnen*, Bremen 2005.

²⁸ Kristin Bauer und Sabina Pfenninger haben die Gruppe N.N. projekte begründet (www.nn-projekte.net) und Interventionen in verschiedenen Ausstellungen vorgenommen (siehe CV der Beteiligten). Sie haben beiden den Master of Advanced Studies in Curating. Kristin Bauer wurde als Expertein in Fragen des Ausstellens auf dem Podium am Symposium »Re-Visionen des Displays - Ausstellungsszenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum« geladen (migros museum für gegenwartskunst, Zürich 2007), Sabina Pfenninger hat derzeit eine Gastdozentur für Kuratorische Praxis an der ZHdK inne und war Ko-Kuratorin in der Kunsthalle St. Gallen. Sibylle Peters hat ihre performativen Forschungen diskursiv angebunden, vgl.: Sibylle Peters, Martin Jörg Schäfer (Hg.): *Intellektuelle Anschauung. Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen*, Bielefeld 2006; Sibylle Peters, »Sagen und Zeigen – der Vortrag als Performance«, in: Gabriele Klein, Wolfgang Sting (Hg.): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, Bielefeld 2005; vgl. auch: Karl Hörnig, Julia Reuter: *Doing Culture : Kultur als Praxis*, Bielefeld 2004.

²⁹ »Transdisziplinarität zwischen Theorie und Praxis. Für einen kritischen Wissenschafts- und Forschungsbegriff.« Vortrag auf dem Zweiten Design Forschungssymposium »Forschungslandschaften im

Umfeld des Designs« 2005; mit Ulf Wuggenig, »Publicum. Theorien der Öffentlichkeit«, in: Gerald Raunig, Ulf Wuggenig (Hg.): *Publicum. Theorien der Öffentlichkeit*, Wien 2005; »Die Wirkung von wissenschaftlicher Information im Praxisfeld Kunst«, in: *Broschüre des Ministeriums für Kunst und Unterricht*, Wien, 1995; mit Ulf Wuggenig, Anahita Krzyzanowski, »Die Offene Bibliothek von Clegg & Guttman: Bewertungen und Partizipationsbereitschaft in drei Hamburger Stadtgebieten«, in: Peter Weibel (Hg.): *Kontext-Kunst*, Köln 1994, S. 324-327.

³⁰ Yana Milev (Hg.): *Emergency Design. Designstrategien im Arbeitsfeld der Krise*, Wien, New York 2008; »Mediale (Des)Orientierung als Kulturkatastrophe (Emergency) und Emergency Design als Kulturtechnik der Transformation. - Ein designsoziologischer Exkurs«, in: Ruedi Baur, Andrea Gleiniger (Hg.): *Orientierung/Desorientierung*, Baden 2009.

³¹ Siehe: »Spielfeldforschungen« I, II, III (mit Florian Malzacher) für den Steirischen Herbst, darin vor allem die zwei Walking Conferences, die sich mit dem Thema Gehen und Denken auseinandersetzen.

³² Siehe: Gesa Ziemer: *Verletzbare Orte. Entwurf einer praktischen Aesthetik*, Berlin/Zürich 2008.

³³ Siehe den Film: *Komplizenschaften*, Gesa Ziemer und Barbara Weber. 2008.

³⁴ Das Projekt wurde von der Alfred-Toepfer-Stiftung finanziell möglich gemacht. Die Ergebnisse sind in der *A Portrait of the Artist as a Researcher. AS – a visual culture quarterly* 179 (2007) zusammen gefasst. Als weitere wichtige Publikationen zum Thema sind zu nennen: »Künstlerische Forschung – Potentialität des Unbedingten«, in: Viktor Kittlausz u.a. (Hg.): *Blind Date. Zeitgenossenschaft als Herausforderung*, Nürnberg: Verlag der Kunst 2008, S. 88-97 und »Vermischtes. Künstlerische Forschung und ästhetisches Denken«, in: Bippus 2009, a.a.O.

³⁵ Bildtheorien, Wahrheitsbezug, ästhetische Erfahrung und vordiskursiver Erkenntnisanspruch, Fragen der Darstellung und Repräsentation, Performativität.

³⁶ Materielle und symbolische Dimension von Kultur, gesellschaftliche, geschlechtliche, historisch-politische, ökonomische, rechtliche und räumliche Bedingungen.

³⁷ Dieses heuristische Vorgehen überträgt eine These Paul Valérys für die Literatur auf die *Künstlerische Forschung*. Vgl. zum Begriff der Literatur als sprachliche Antwort auf ein Kunstwerk: Paul Valéry: »Im Umgang mit Corot« (franz. 1932), in: ders.: *Werke. Zur Ästhetik und Philosophie der Künste* (Frankfurter Ausgabe Bd. 6.), Frankfurt a.M. und Leipzig 1995. S. 355–378.

³⁸ *Künstlerische Forschung* zeigt hier methodologische Nähe zur Ethnologie. Diese reagiert auf das Feld des Empirischen, d.h. auf die konkrete Kontakt- und Erfahrungssituation, was dazu führt, dass keine »Logik der Forschung« zum Zuge kommt, sondern »mimetische« Formen empirischer Sozialforschung« und ein tastendes Vorgehen, welches das zu untersuchende Feld im Forschungsprozess konstituiert. Anliegen dieser Strategie ist es, für das Unerwartete und für die »eigensinnigen Strukturen des Untersuchungsgegenstandes« offen zu sein. Vgl. Stefan Hirschauer, Klaus Amann, »Die Befremdung der eigenen Kultur. Ein Programm«, in: diess. (Hg.): *Die Befremdung der eigenen Kultur*, Frankfurt a.M., 1997, S. 7–52, hier S. 21.

³⁹ Marion Graggobor (u.a.) (Hg.): *Wissensnetzwerke. Konzepte, Erfahrungen und Entwicklungsrichtungen*, Wiesbaden 2003.

⁴⁰ Zum Ausstellungsdisplay vgl. Jennifer John, Dorothee Richter, Sigrid Schade (Hg.): *Re-Visionen des Displays. Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum*, Zürich 2008; vgl. auch: *Das neue Ausstellen. Kunstforum International*, Bd. 186 (Juni-Juli 2007).

⁴¹ Angelika Nollert (Hg.): *Performative Installation*, Köln 2003.

⁴² Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie* (franz. Original 1980). Berlin 1997, v.a. S. 12–42.

⁴³ Georges Bataille: *Die Aufhebung der Ökonomie. Der Begriff der Verausgabung. Der verfermte Teil. Kommunismus und Stalinismus* (Das theoretische Werk, Bd. 1, franz. Original 1967), München 1975.

⁴⁴ Kathrin Busch: *Geschicktes Geben : Aporien der Gabe bei Jacques Derrida*, München 2004; Jacques Derrida: *Falschgeld. Zeit geben I.* (1991). München 1993; Marcel Mauss: *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften* (franz. Original 1950), Frankfurt a.M. 1990.

⁴⁵ Kathrin Busch u.a. (Hg.): *Philosophie der Responsivität : Festschrift für Bernhard Waldenfels*, München, Paderborn 2007.

⁴⁶ Die Projektpartnerinnen lehnen sich hier an die Überlegungen des Philosophen Jacques Rancière an, der sich im Namen einer »Emanzipation des Zuschauers« von der traditionell vorgegebenen Zuordnung und Unterscheidung in aktives Zurschau- und Darstellen und passives Zuschauen und Aufnehmen verabschiedet. Jacques Rancière, »The Emancipated Spectator«, in: *Texte zur Kunst* Nr. 58, S. 35ff.

⁴⁷ Massgaben oder Leitmotive sind dabei: ein auf Handlung und Verkörperung orientiertes Forschen, das viele unterschiedliche Wissensformen integriert, temporäre Zonen zwischen Fiktion und gesellschaftlicher Realität schafft, die als Möglichkeitsraum und damit als Forschungslabor fungieren. Präsentation und Produktion von Wissen greift dabei experimentell ineinander. Ins Bewusstsein gelangt so, dass die Produktion von Wissen immer in Abhängigkeit einer bestimmten Öffentlichkeit geschieht und an der Konstitution von Öffentlichkeiten teilhat. Gerade aus diesem Grund hat Forschung immer auch einen politischen Charakter.

⁴⁸ Für Frühjahr 2010 erarbeitet die *geheimagentur* die Veranstaltungsreihe *dafen incorporated* auf Kampnagel Hamburg. Bestandteil der Veranstaltungsreihe sind drei Vernissagen, auf denen die Arbeiten des neu zu gründenden Kunstkollektivs *dafen incorporated* präsentiert werden. Jeden Abend führt *dafen inc.* dabei aufs Neue

die kulturelle Performance »Vernissage« auf: Mit Lecture-Performances von Kuratoren und Galeristen, kunstgeschichtlichen Dia-Vorträgen, Live-Malerei und kaltem Buffet werden die ungeschriebenen Regeln der Ausstellungseröffnung als Regieanweisungen für einen Theater-Abend benutzt, bei dem die strikte Unterscheidung von inszeniert und zufällig ebenso unmöglich wird wie die Unterscheidung von Malerei und Theater, von bildender und zeitgebundener Kunst, oder gar die ganze Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst.

⁴⁹ Theodor W. Adorno, »Der Essay als Form«, in: ders.: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1981, S. 9–33, hier S. 13.

⁵⁰ Siehe Sonderforschungsbereich der FU Berlin: <http://www.sfb-performativ.de>

⁵¹ Diesen Ansatz vertritt u.a. Mersch 2002, a.a.O.

⁵² Siehe: Henri Bergson: *Denken und schöpferisches Werden*, Frankfurt a.M. 1985.

⁵³ Vgl. dazu: Corina Caduff, Tan Wälchli (Hg.): *Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien*. (Zürcher Jahrbuch der Künste 4) Zürich 2008.

⁵⁴ Elke Bippus weist beispielsweise darauf hin, dass sich der »Tod des Autors« schon vor Roland Barthes abzeichnete, entzauberte doch schon Marcel Duchamps seit den 1910er Jahren den Schöpfermythos. Vgl. Elke Bippus, »Autorschaft in künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung«, in: Caduff, Wälchli 2008, a.a.O., S. 34-45.

⁵⁵ Vgl. Roland Barthes, »Der Tod des Autors« (1968), in: Jannidis Fotis (u.a.) (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 185-193.

⁵⁶ Vgl. Jannidis Fotis (u.a.) (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 71) Tübingen 1999.

⁵⁷ Autopoiesis oder Autopoiese ist der Prozess der Selbsterschaffung und -erhaltung eines Systems. Nach dem chilenischen Neurobiologen Humberto Maturana ist Autopoiesis das charakteristische Organisationsmerkmal von Lebewesen oder lebenden Systemen.

⁵⁸ Henk Borgdorff unterscheidet in seinem 2006 publizierten Text *The Debate on Research in the Arts* drei Weisen künstlerischer Forschung, die er als research on the arts / for the arts / in the arts definiert. Eine typische Forschung über Kunst ist beispielsweise die Kunstgeschichte. Materialforschungen sind Untersuchungen für die Kunst. Im Unterschied dazu sind Forschungen in der Kunst immanent und performativ. Sie beruhen nicht auf einer Subjekt-Objekt-Trennung, im Gegenteil, die künstlerische Praxis ist konstitutiv für den Forschungsprozess und das Resultat. Während eine Forschung »über« und »für« implizit auf eine Trennung der Disziplinen und Methoden hindeutet, basiert »Research in the Arts« auf dem Verstehen, dass es keine fundamentale Trennung zwischen Theorie und Praxis gibt. Die künstlerische Forschung »in« bedenkt einerseits die Materialität einer Darstellung und andererseits deren Transzendierung. Borgdorff 2006, a.a.O., S. 18.

⁵⁹ Pierre Bourdieu, Elke Ohnacker, Franz Schultheis (Hg.): *Schwierige Interdisziplinarität. Zum Verhältnis von Soziologie und Geschichtswissenschaft*. Westfälisches Dampfboot, Münster 2004.

⁶⁰ Mitteilung der Kommission der Europäischen Gemeinschaften. *Die Rolle der Universitäten im Europa des Wissens*, Brüssel, den 05.02.2003, KOM (2003) S.9/10.

⁶¹ Helmar Schramm u.a. (Hg.): 2003, a.a.O.; Helmar Schramm u.a. (Hg.): *Kunstkammer, Laboratorium, Bühne : Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*, Berlin 2002; Joseph Vogl (Hg.): *Poetologien des Wissens um 1800*, München 1999; grundlegend vgl. auch Barbara Maria Stafford: *Kunstvolle Wissenschaft* (Original 1994), Dresden, Basel 1998.

⁶² Sigrid Weigel spricht etwa in Bezug auf Warburg von einer »poetisch-ästhetischen Herkunft der Kulturtheorie«, in: dies.: *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, München 2004, S. 31.

⁶³ Siehe etwa den Ausstellungskatalog *Say it isn't so. Naturwissenschaften im Visier der Künste*, hrsg. v. Peter Friese, Guido Boulboulé und Susanne Witzgall, Weserburg Museum für moderne Kunst Bremen, Heidelberg 2007.