

KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG

Christoph Schenker

Das Wissen in seiner heutigen Form ist mit den Wissenschaften nicht identisch. Das wissenschaftliche Wissen ist eine spezifische Art des Diskurses, die von den Diskursgenres anderer, nichtwissenschaftlicher Kompetenzbereiche abgesondert ist. Gemeinsam bilden sie eine Vielfalt von Systemen, die prinzipiell gleichwertig und alle von derselben Notwendigkeit sind. Doch der herrschende Stil des Denkens ist heute der Denkstil der Wissenschaften. Und es sind vorab die Technikwissenschaften, die sich in der Innovationsmaschinerie der gegenwärtigen Gesellschaft als die effizientesten erweisen. Auch bilden die Wissenschaften die letzte Bastion einer Kultur, die ausschliesslich als Hochkultur existiert. Wissenschaftliche Forschung ist eine eigentümliche Mischung von Ideologie und Praxis, von realistischen Verfahrensweisen und unrealen Forderungen. Es ist heute obsolet, dass ein Kompetenzbereich sich auf Wissenschaftlichkeit zu berufen braucht, um seine Relevanz zu stützen oder sein Ansehen zu vermehren.ⁱ

Im Folgenden möchte ich einige Überlegungen zur Eigenart der Forschung im Feld der Künste skizzieren. Der Begriff der Forschung ist eng mit den Wissenschaften, vorab mit den Naturwissenschaften, verknüpft. Dennoch scheint es nutzbringend, ihn auch im pragmatischen Zusammenhang der künstlerischen Arbeit zu verwenden. Der Begriff der Forschung selber kann hier nicht erörtert werden, so wenig wie das Konzept Kunst.

Unter dem Titel «Forschung im Feld der Kunst» veranstalteten wir im Wintersemester 2001/02 an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich eine Reihe von Kolloquien mit Wissenschaftlerinnen und Künstlerinnen als Gastreferentinnen.ⁱⁱ Die Kolloquien halfen, Übereinstimmungen und Unterschiede hinsichtlich der Regeln zu verdeutlichen, die in der Pragmatik der wissenschaftlichen und der künstlerischen Forschung Anwendung finden. Dabei wurde einmal mehr deutlich, wie schwierig es ist, sich von den überholten Mythen der wissenschaftlichen und der künstlerischen Arbeit zu lösen, die noch immer überliefert werden. In den Veranstaltungen wurde in der Folge den Fragen nachzugehen versucht, wie die Künste sich als Disziplinen eigenständiger Forschung bestimmen, wo ihre Interessen liegen und welche ihre spezifischen Forschungsbereiche sind.

Die Pragmatik künstlerischer Forschung

Wenn über die Annehmbarkeit von Forschungsergebnissen entschieden wird, finden in den Wissenschaften und in den Künsten offensichtlich dieselben grundlegenden Kriterien Anwendung. Dabei spielt es keine Rolle, in welcher Form die Ergebnisse vorgebracht werden, ob als Texte, wie in den Wissenschaften üblich, oder ob – wie im Feld der Künste – als Kunstwerke.ⁱⁱⁱ Allerdings schlagen sich die Resultate künstlerischer Forschung nicht nur in Werken nieder. Es ist heute nicht immer so deutlich, was als Ergebnis künstlerischer Forschung gilt. Man kann das Kunstwerk als ein Instrument begreifen, um damit spezifische Erfahrungen zu ermöglichen oder bestimmte

Handlungen und Reflexionen zu provozieren. Als solches ist das materielle Werk nicht das eigentliche Ziel eines künstlerischen Projekts. Doch es ist der entscheidende Faktor im Forschungsprozess. Das Ergebnis der Forschung mag im engeren Bereich des Kunstkontextes darin bestehen, einen Fachdiskurs verändert oder ein neues künstlerisches Konzept geschaffen zu haben. Im weiteren Zusammenhang der Lebenspraxis vermag die künstlerische Intervention möglicherweise die Formeln bisheriger Perspektiven zu sprengen. Ob ein Effekt (und welcher Effekt) als Ziel der künstlerischen Forschung erreicht worden ist, das muss die sorgfältige Lektüre der Kontexte des Werks erweisen.

Die Überprüfung der Forschungsergebnisse erfolgt im System der Künste durch einen differenzierten Mechanismus, der sich von demjenigen der Wissenschaften nicht wesentlich unterscheidet. Das System Kunst ist eng mit gesellschaftlichen Strukturen, mit anderen ästhetischen und kulturellen Bereichen, mit der Wirtschaft, der Politik, dem Recht und der Wissenschaft verschränkt. Der Vielfalt an Überschneidungen entspricht die starke Diversifikation seines Expertenwesens. Die Expertinnen im Kunstsystem haben unterschiedliche Interessen und verschiedenartige Kompetenzen, sie handeln und werten von teils unvereinbaren, doch miteinander vernetzten Standpunkten – oft über weit auseinander liegende Zeiträume. Gewiss wird der Diskurs der künstlerischen Forschung – als der Praxis immanenter^{iv} oder als reflexiver Diskurs – primär zwischen den Künstlerinnen geführt. Zur Gemeinschaft der Forschungsexpertinnen zählen jedoch nicht ausschliesslich Künstlerinnen, sondern in gleichem Masse diejenigen, die mit ihnen in einem Verhältnis «entdeckerischer Komplizenschaft»^v arbeiten.

Es ist dieser engere Kreis von Expertinnen, der auch die internen Rahmenbedingungen der Forschung definiert. (Er bestimmt die Axiomatik, die Methode, die Sprache etc.) Zu diesen Expertinnen, die aktiv am Forschungsprozess beteiligt sind, kommen jene «Expertinnen» hinzu, die direkt oder indirekt über die *externen* Rahmenbedingungen (über Mittel, Infrastrukturen etc.) der Forschung und der Forschenden entscheiden. Damit nehmen sie massgeblich Einfluss auf den Forschungsprozess, sie entscheiden über spezifische Forschungsprojekte oder über die Möglichkeit von Forschung überhaupt. Die Expertinnen, von denen hier die Rede ist, sind an Akademien, Universitäten, Museen, in Galerien und Kunsthallen (und ihren alternativen Varianten) tätig, im staatlichen, halböffentlichen und privaten Förderwesen sowie in der Publizistik (Feuilletons, Kunstmagazine, Fachpublikationen). Zu den Expertinnen im weitesten Sinne gehören neben Künstlerinnen also auch Philosophinnen und Professorinnen, Kuratorinnen und Kulturmanagerinnen und, als weitere Beispiele, Kunsthändlerinnen wie Kritikerinnen.

Von der Künstlerin als Forscherin – gleichwie von der Wissenschaftlerin als Forscherin – wird die erforderliche Kompetenz verlangt. Die Forschergemeinde erwartet von ihr, dass sie Kenntnis hat von dem, was in ihrem Interessenbereich bisher geleistet worden ist. Selten aber legt eine Künstlerin – sofern sie nur Forscherin ist und nicht auch in der Lehre tätig – ihr Wissen, ihre Werte und Methoden systematisch offen, weder im Werk noch als Theorie. Sie nennt – wir kennen dies von unserer täglichen Arbeit mit Künstlerinnen, und so ist es auch in unseren Kolloquien wiederholt geschehen – Künstlernamen und Werktitel, sie bezieht sich auf Gesellschaftstheorien, naturwissenschaftliche Entdeckungen und literarische wie philosophische Texte. Sie skizziert damit ihr geistiges Einzugsgebiet. Sie bezeichnet ihre Vorbilder und gegnerischen Positionen und verweist auf diese oder jene Vorzüge und Unzulänglichkeiten

interessanter Projekte und Konzepte von Kolleginnen. Sie argumentiert, deckt damit die Muster auf, die für ihre Arbeit von Bedeutung sind, gibt Einblick in ihre Entscheidungsgrundlagen und umreißt den Stand der Forschung in ihrem Arbeitsfeld. Indem sie ihre Projekte öffentlich zugänglich macht, behauptet sie implizit, dass sie sich von früher Geleistetem unterscheiden und über diese hinausgehen. Sie kalkuliert mit dem, was anlässlich ihres Werks neu erfahren, was schliesslich neu gesagt sein wird. Sie beansprucht für sich nicht nur, relevante Werke zu schaffen, sondern ebenso die Kriterien für künstlerische Relevanz neu zu definieren.

Im Feld der Wissenschaften muss die Forscherin die Relevanz ihrer Ergebnisse begründen können. Im System der Künste herrscht diesbezüglich eine Arbeitsteilung. Das Erzeugen einer relevanten Frage (die das Werk ist) und die Begründung der Relevanz einer Frage (die Kritik) werden, gemäss den unterschiedlichen Sprachspielen, denen sie angehören, getrennt geleistet. Diese Arbeitsteilung von Künstlerin und Kommentatorin erweist sich de facto als eine Kollaboration.

Künstlerische Behauptungen, wie wissenschaftliche Theorien, sind, genau genommen, nicht begründbar, aber nachprüfbar.^{vi} Üblicherweise sind es die öffentlichen, institutionellen Instanzen, welche die Kritik (die intersubjektive Nachprüfung) argumentativ leisten, insbesondere die Kuratorin und die Textautorin (Kommentatorin), die Kritikerin und endlich die Kunsthistorikerin. Für die Überprüfung der Forschungsergebnisse und für die Billigung ihrer Relevanz und deren Begründung gilt die Bedingung, dass das Feld der Forschung den anderen Expertinnen, den Expertinnen der Kunstproduktion wie den Expertinnen der Kunstvermittlung und -rezeption, zugänglich sein muss. Das Werk und seine Bedeutung müssen im Zusammenhang der kritischen Diskussion einsehbar und nachvollziehbar sein. Darin liegt einer der wesentlichen Gründe für die Notwendigkeit des Ausstellungswesens.

Das langfristige Kriterium der Annehmbarkeit des Forschungsergebnisses, des Werks, ist seine ästhetisch-ethische Relevanz. Das Problematisieren von Wert und Sinn der Existenz, ihrer Teile und als Totalität, gilt als der Bereich der genuin künstlerischen Arbeit. Der Kunstmarkt und die politische Macht mögen, nach Massgabe anderer Prioritäten (wie wirtschaftliche Effizienz, Ideologie etc.), zeitlich beschränkt über diese Relevanz hinwegtäuschen.

Individuelle künstlerische Forschung

Im Feld der Künste unterscheiden wir zwischen individueller künstlerischer Forschung und institutioneller Forschung. Als institutionelle Forschung bezeichnen wir diejenige Forschungsarbeit, die an Kunsthochschulen und Akademien im Rahmen von Forschungsprogrammen geleistet wird. Die individuelle Forschung aber ist ein entscheidender Teil dessen, was Künstlerinnen traditionellerweise unter der eigentlich künstlerischen Arbeit verstehen. In diesem Zusammenhang denke ich an Künstlerinnen, die wissen, was sie vorgestern getan haben, und daher den Rahmen kennen, in welchen sie die Arbeit von heute stellen.

Die Künstlerin ist in ihrer Arbeit vielfältig vernetzt, sie pflegt Austausch und sucht Auseinandersetzungen mit Kolleginnen, aber auch mit Fachpersonen anderer Disziplinen. Sie

vergleicht und bereichert ihr Wissen mit dem, was ausserhalb der Kunst gewusst wird.^{vii} Ihre Arbeit ist gleichsam ein Teil der grossen, beginn- und endlosen Textur, die die Gegenwart bedeutet. Dennoch arbeitet sie selbstverantwortlich und ist in der Phase des Experimentierens ausschliesslich sich selber Rechenschaft schuldig. Auch nimmt sie die Autorschaft für das Werk üblicherweise allein in Anspruch. Worin nun die künstlerische Forschung besteht, davon legen in erster Linie die Kunstwerke selber Zeugnis ab. Doch geben auch Künstlertexte, Interviews, literarische und philosophische Schriften – in diskursiver, wenn auch nicht in wissenschaftlicher Form – Aufschluss über die Tradition künstlerischer Problemstellungen.

Ich beziehe mich wieder auf die eingangs erwähnten Kolloquien. Ausnahmslos alle geladenen Künstler und Künstlerinnen setzten ihr Arbeit – naturgemäss bruchstückhaft, dennoch aber differenziert – in einen Kontext allgemein kultureller oder spezifisch künstlerischer Interessen. In der Präsentation ihrer Werke verdeutlichten sie die zentralen Fragestellungen, und sie erläuterten ihre Arbeitsmethoden. Gelegentlich referierten sie nebenbei ihren Wissensstand, insbesondere wenn sie die künstlerischen Ergebnisse von Kolleginnen und Autorinnen kommentierten oder einer Kritik unterzogen. Hier ansetzend, bemühten wir uns im Gespräch gemeinsam zu klären, welches ihre konkreten Forschungsbereiche und ihre spezifischen Forschungsgegenstände sind. Die Gegenstandsbereiche, die die Eigenart ihrer künstlerischen Forschung bestimmen, lassen sich grob zu drei Typen zusammenfassen.

Die drei Typen sind in ihrer Komplexität mehr oder weniger bekannt und werden hier vereinfacht und isoliert skizziert. Zumeist spielen sie in der künstlerischen Arbeit alle zugleich und gemeinsam eine tragende Rolle. Zum ersten Typus zählen die Forschungsgegenstände, die konkreter, materialer, ästhetischer Natur sind. Sie lassen sich direkt am Werk festmachen, und über sie lässt sich in der Regel und bis zu einem gewissen Grad leicht sprechen. Gegenstand der Untersuchung kann das Medium sein, im Medium der Malerei beispielsweise der Farbauftrag, die Ausdehnung der Farbe auf der Fläche oder die Komposition. Es ist dies aber auch die Empfindung von Farbe oder ein anderer Aspekt des Ästhetischen. Forschungsgegenstände können des Weiteren das Material und Materialverbindungen sein, die Ereignisstruktur, der Rhythmus und die Geschwindigkeit von bewegten Bildern und Tönen, desgleichen der physische Aspekt von verbalen und grafischen Zeichen. Forschung im Bereich dieser konkreten Gegenstände wird häufig als Grundlagenforschung verstanden.

Die Forschungsgegenstände des zweiten Typus sind weniger dinghafter Natur. Es handelt sich hier um den Bereich des Gehalts und des Sinns künstlerischer Arbeiten. Die eher inhaltlich ausgerichteten Untersuchungen sind dennoch mit der Entwicklung formaler und materialer Aspekte untrennbar verknüpft.^{viii} Gegenstände der Forschung sind beispielsweise die Pragmatiken der Werke (ihre situationsspezifischen Verwendungen)^{ix} und, umgekehrt nun bei der Verwendung jeglicher Medien, die logischen Operationen mit kulturellen Begriffen.^x Gegenstand der Forschung kann der Zusammenhang zwischen Sprache und Weltbild bzw. die Umformung und Erneuerung dieses Zusammenhangs sein. Gegenstand ist auch das System der Werturteile. Schliesslich sind es der Trost,^{xi} das Glück,^{xii} das Staunen,^{xiii} wozu Kunstwerke immer wieder neue Voraussetzungen und Differenzierungen schaffen. Die beiden hier angedeuteten Bereiche der – im Grunde – ästhetischen und ethischen Erlebnisse bilden, so Robert Musil, das «nicht-ratioide Gebiet». Es

sind die «imponderablen» Tatsachen dieser Bereiche, die der Erkenntnishaltung und Erkenntniserfahrung des Dichters (der Künstlerin) entsprechen.^{xiv}

Die Forschung schliesslich des dritten Typus ist reflexiv und hat das eigene künstlerische Tun zum Gegenstande. Auch er ist mit den zwei vorausgegangenen Typen eng verknüpft. Im Spannungsverhältnis zwischen Erkenntnisansprüchen und ethischen Forderungen wird die Forschung geleitet von Fragen wie: Was ist Video? Was heisst es, heute zu malen? Was vermag Kunst? Welches ist das Feld der Kunst, des Künstlers? Wie kann Kunst zur notwendigen Steigerung der Komplexität (heutiger Organisationsformen des Ästhetischen, des Sozialen, des Wissens etc.) beitragen? Wie kann das Unsichtbare sichtbar gemacht, wie dem Sprachlosen Stimme verliehen werden? Wie kann die Realität des Imaginären sich als Raum der Forschung, der Erfindungen und Entdeckungen behaupten – unabhängig von der direkten Verwertung im Kontext des Systems des Praktischen und des Pragmatischen?^{xv}

In allen drei Bereichen ist es nicht die Absicht der Künstlerin, über Gegenstände oder Sachverhalte neue Aussagen zu machen. Das Kunstwerk ist keine Aussage. Vielmehr ist mit dem Kunstwerk und seinem instrumentellen Charakter in der künstlerischen Forschung der Anspruch verbunden, eine Veränderung herbeizuführen. Diese Veränderungen können räumliche Verhältnisse betreffen, Weisen der Wahrnehmung, das Verhältnis zur Zeit, die Beziehung von Menschen zu Dingen oder von Menschen zu Menschen. Das Werk will, dass man ihm antwortet, es verlangt nach einer Deutung. Das Labor der Kunst ist sein Kontext.

Institutionelle Forschung im Feld der Künste

Anlässlich des Kolloquiums führte Aant Elzinga folgende Kriterien an, die er für die Forschung an Akademien und Kunsthochschulen für massgeblich hält, sollte sie hinsichtlich Glaubwürdigkeit und Relevanz mit der wissenschaftlichen Forschung an Universitäten vergleichbar sein.

«Research in academy as university – 10 criterias:

- good orientation over artistic problems
- ability to discover, identify and formulate artistically relevant questions
- ability to focus and demarcate topics for artistic projects
- originality and integrity in choice of work methods
- ability to select fruitful problems and follow through
- ability to trace and systematize sources
- ability to bring together material, analyze and clarify in interpretative synthesis
- ability to organize projects and document in stringent and communicative way
- (ability to) deepen interpretation in the subject
- written documentation to articulate reflection on choices made, and possible lines of interpretation of work produced by oneself, as well as the method used to achieve it.»

Eine Künstlerin, die ihre Interessen gründlich und differenziert verfolgt, wird über die meisten der genannten Fähigkeiten verfügen, auch wenn sie nicht im institutionellen Rahmen forscht und die Bezeichnung der Forscherin für sich nicht in Anspruch nimmt. Ausserhalb dieses Rahmens braucht sie ihre Kompetenzen nicht explizit auszuweisen. Eine Künstlerin jedoch, die an einer

Institution und mit öffentlichen Geldern Forschungsprojekte durchführt, muss in der Regel über die zehn Punkte Rechenschaft ablegen können.

Aus dem britischen und nordamerikanischen Raum ist bekannt, dass im institutionellen Rahmen von Kunsthochschulen vorwiegend individuell geforscht wird. Es ist hier gebräuchlich, dass die graduierten Studentinnen mit ihren Forschungsarbeiten den Ph. D. (Dokortitel) erlangen können.^{xvi} An Schweizer Fachhochschulen wird institutionelle Forschung im Feld der Künste nicht von Einzelpersonen, sondern von Forschungsteams betrieben. Forschungsaktivitäten werden gewöhnlich als Verbundprojekte mit zwei oder mehreren Forschungspartnerinnen durchgeführt. Die Projekte sind hinsichtlich Ziel, Umfang und Aufwand definiert und finden vorwiegend im Rahmen übergreifender Forschungsprogramme statt. Die Teams setzen sich in der Regel aus Fachpersonen unterschiedlicher Disziplinen, zumeist auch verschiedener Institutionen zusammen. Da es an Fachhochschulen (noch) nicht möglich ist, sich mit Forschungsarbeiten akademisch zu profilieren, stehen Titel und akademische Karriere im Hintergrund.

Die Forschung im Fachhochschulbereich wird prinzipiell als angewandte Forschung definiert. Damit ist vornehmlich produktorientierte und «lokale» Forschung gemeint. Sie wird gemeinsam mit nichtstaatlichen Wirtschaftspartnerinnen (Finanzpartnerinnen) und mit finanzieller Unterstützung des Staates (etwa der Kommission für Technologie und Innovation des Bundesamtes für Berufsbildung und Technologie) verwirklicht. Die Grundlagenforschung an Fachhochschulen ist erst im Begriff, sich zu bestimmen. Sie steht nicht zwingend im Gegensatz zu zweckorientierter, lokaler und transdisziplinärer Forschung.

In zunehmendem Masse bedingen sich der Stil der gegenwärtigen Wissensproduktion, die Transdisziplinarität und der konkrete Anwendungskontext gegenseitig. Dem heutigen Verständnis von Fortschritt liegt nicht mehr das chronologische, lineare Verlaufsmodell zugrunde. Die Forschung wird vielmehr von einer synchronistischen, topologischen Struktur geprägt. Der entscheidende Mechanismus für Innovation, so die Wissenschaftstheoretikerin und -forscherin Helga Nowotny, ist nun die Aufmerksamkeit.^{xvii} Bedingung und zugleich Effekt dieser «ausgedehnten Wahrnehmung» ist die Entgrenzung der Disziplinen.

Andererseits wird in der Forschung Transdisziplinarität gefordert, wenn die Komplexität einer Problemstellung von einer Disziplin allein nicht angemessen angegangen werden kann und kein befriedigendes Resultat erwarten lässt.^{xviii} Transdisziplinarität ist die Konsequenz, sofern ein heterogener Kreis von Forscherinnen an einem gemeinsam definierten Problem arbeitet, das aus einem spezifischen und «lokal» verankerten Kontext entsteht. Das Wissen wird nach Mass für den konkreten Fall produziert. Systemspezifisch, Finalität und Transdisziplinarität in der Forschung sind ein Ausdruck dessen, dass in unserer dissoziierten Welt kein Konsens mehr darüber möglich ist, was als grundlegendes und allgemeinverbindliches Wissen gelten kann.

Bei transdisziplinären Forschungsprojekten haben naturgemäss nicht alle Disziplinen denselben Stellenwert. Die Fragestellungen, welchen eine übergeordnete Bedeutung zukommt, leiten sich selbst bei Projekten im Feld der Kunst fast ausnahmslos von nicht-künstlerischen Problemen ab. Die Forschungsprojekte des Instituts für Bildmedien am Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe – ein Beispiel, das für viele andere steht – haben in aller Regel die

Medientechnologie und nicht eigentlich künstlerische Themen im Fokus.^{xix} Bei Projekten unter dem Label «Wissenschaft und Kunst» sind es zumeist wissenschaftliche Problemstellungen, Verfahrensweisen und Erkenntnisse, die im Zentrum stehen. Kunst wird damit zum Medium oder Instrument im Dienste anderer Disziplinen. Sie übernimmt die Rolle, epistemische Ergebnisse, zu welchen sie ursprünglich nichts beigetragen hat, zu illustrieren, zu vermitteln oder – als sinnliches Äquivalent zu Verstandeseinsichten – zu ergänzen.^{xx} Der Studiengang Bildende Kunst der HGK Zürich begreift die Kunst, obwohl vielfältig vernetzt, als Disziplin eigener Art und legt in seinen transdisziplinären Forschungsarbeiten den Fokus auf den Sinn und die spezifische Leistungsfähigkeit der Kunst.^{xxi}

Die gegenseitige Befruchtung von Kunst und Wissenschaft – in Stil, Methode und Inhalt – hat eine lange Tradition. Zur wachsenden Komplexität der «höchstentwickelten» Gesellschaften und zur zunehmenden Pluralität ihrer Zentren gehört, dass sich Kulturen, Lebensformen, Diskurse, Institutionen, Sprachen etc. immer mehr überschneiden und vernetzen. Transdisziplinarität meint nicht nur, dass sich eine Disziplin mit einem Objektbereich beschäftigt, für den sich bis anhin ausschliesslich eine andere Disziplin zuständig hielt. Sie meint auch – unter der Voraussetzung der disziplinären Spezialisierungen – die Kommunikations- und Kooperationsfähigkeit unter den Disziplinen. In neuer Perspektive werden ebenso die Öffentlichkeiten gleich wie Disziplinen verstanden. Die Wissenschaften wie die Künste begreifen den Dialog mit den Öffentlichkeiten zunehmend als einen der zentralen Faktoren ihrer Arbeit.

ⁱ Vgl. Paul Feyerabend: *Wissenschaft als Kunst*. Frankfurt a. M. 1984; Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M. 1973; Jean-François Lyotard: *Das postmoderne Wissen*. Ein Bericht. Graz, Wien 1986; Helga Nowotny: *Grenzen und Grenzenlosigkeit. Kreativität und Wissensdistribution*. In: Jörg Huber, Martin Heller (Hrsg.): *Konturen des Unentschiedenen. Interventionen 6*. Basel, Frankfurt a. M., Zürich 1997. S. 151–171; Helga Nowotny: *Die Bilder der Wissenschaft verändern sich. Zwischen Wissensproduktion und Wissensvermittlung*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 2. Mai 2001. S. B 14.

ⁱⁱ Forschung im Feld der Kunst. Kolloquien mit Gästen unter Leitung von Christoph Schenker. Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich, WS 2001/02. Die Gastreferenten und -referentinnen: Dr. Aant Elzinga, Prof. für Wissenschaftstheorie und Wissenschaftsforschung, Universität Göteborg, Schweden; Peter Fischli und David Weiss, Künstler, Zürich; Thomas Hirschhorn, Künstler, Paris; Barbara Köhler, Autorin, Duisburg; Michael Lingner, Prof. für Kunsttheorie, Hochschule für Bildende Künste Hamburg, Hamburg; Dr. Dieter Maurer, Projektleiter Forschung und Entwicklung an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich und wissenschaftlicher Mitarbeiter des Universitätsspitals Zürich, Paris; Christian Philipp Müller, Künstler, New York; Sibylle Omlin, Kunsthistorikerin, Zürich; Adrian Schiess, Künstler, Mouans-Sartoux (F); Dr. Walter Siegfried, Künstler, München.

ⁱⁱⁱ «Research for art [...] has been described as: «research where the end product is an artefact where the thinking is [...] embodied in the artefact, where the goal is not primarily communicable knowledge in the sense of verbal communication, but in the sense of visual or iconic or imagistic communication.»» Ron Dearing: *Higher Education in the Learning Society*. Report of the National Committee. In § 11.48. Norwich, Middlesex 1997. O. S.

^{iv} Foucault spricht vom «verborgenen Diskurs des Malers» und von der «impliziten Philosophie» des Kunstwerks. Foucault 1973 (vgl. Anm. 1), S. 276.

^v Theo Kneubühler: *Die Kunst, das Ungleiche und die Kritik*. In: *Malerei als Wirklichkeit*. Berlin 1985. S. 12–20, hier S. 19.

^{vi} Vgl. Karl R. Popper: *Logik der Forschung*. 10. Aufl. Tübingen 1994. S. 18.

^{vii} Als Beispiel Aldo Walker. Christoph Schenker: *Zum Werk von Aldo Walker*. In: Aldo Walker. *Kunsthalle Basel*. Basel 1987. O. S.

^{viii} Vgl. etwa Barnett Newman, der, in der über Jahre sich erstreckenden Erarbeitung seines künstlerischen Konzepts, die inhaltliche Ausrichtung der Gemälde eng mit der Entwicklung ihrer formalen und materialen Eigenschaften verknüpfte.

- ^{ix} Vgl. Jean-François Lyotard: Vorbemerkung über die Pragmatik der Werke. Insbesondere zu den Werken von Daniel Buren. In: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens. Berlin 1986. S. 79–95.
- ^x Vgl. Rosalind E. Krauss: Skulptur im erweiterten Feld. In: Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne. Amsterdam, Dresden 2000. S. 331–346.
- ^{xi} Adrian Schiess (vgl. Anm. 2)
- ^{xii} Vgl. Peter Sloterdijk: Die Kunst faltet sich ein. In: Kunstforum 104 (1989). S. 178–184.
- ^{xiii} Peter Fischli (vgl. Anm. 2)
- ^{xiv} Robert Musil: Skizze der Erkenntnis des Dichters. In: Gesammelte Werke. Bd. 2. Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik. Reinbek bei Hamburg, 1978. S. 1025–1030.
- ^{xv} Vgl. Jean-François Lyotard: Eine postmoderne Fabel. In: Jörg Huber (Hrsg.): Wahrnehmung von Gegenwart. Basel, Frankfurt a. M., Zürich 1992. S. 15–29.
- ^{xvi} So z.B. am Chelsea College of Art & Design, London. Das Central Saint Martins College of Art and Design (School of Art), London, ermöglicht unter «Individual Research Projects» auch «Interdisciplinary Projects». Einen partiellen Einblick in eine künstlerische Dissertation bietet der folgende Ausstellungskatalog: Eija-Liisa Ahtila: Fantasized Persons and Taped Conversations. Helsinki 2002. Eintrag im Impressum: «The exhibition and the book «Fantasized Persons and Taped Conversations» are parts of Eija-Liisa Ahtila's Doctorate in Fine Arts at Academy of Fine Arts in Helsinki.»
- ^{xvii} Nowotny 1997 (vgl. Anm. 1)
- ^{xviii} So stellt etwa Daniel Buren fest, dass die Situation für Kunst «extra muros» (Kunst im öffentlichen bzw. sozialen Raum) in der Regel derart komplex geworden ist, dass Künstlerinnen allein sie nicht mehr bewältigen können und auf die Mitarbeit von Spezialistinnen anderer Disziplinen angewiesen sind. Daniel Buren: Kann die Kunst die Strasse erobern? In: Klaus Bussmann u.a. (Hrsg.): Skulptur. Projekte in Münster 1997. Ostfildern-Ruit 1997. S. 482–507.
- ^{xix} Im Gespräch mit einem der leitenden Köpfe des zkm im April 2001 haben wir nach dem Grund dieses Sachverhalts gefragt. Die Antwort ist bekannt: Dass für Forschungsprojekte im *technologischen* Bereich die erforderlichen Drittmittel zur Finanzierung leichter zu beschaffen seien. Auf die darauf folgende Frage, was er denn unter eigentlich *künstlerischer* Forschung verstehe, meinte er nichtssagend: «Das ist das, was ein Künstler im Atelier tut.»
- ^{xx} Für Kunstwerke in dieser supplementären, subsidiären oder vermittelnden Funktion prägte Umberto Eco den Ausdruck «Das Kunstwerk als epistemologische Metapher», Klaus Heid und Ruediger John verwenden den Begriff «Transferkunst». Umberto Eco: Das offene Kunstwerk. Frankfurt am Main 1973; Klaus Heid, Ruediger John (Hrsg.): Transfer. Kunst, Wirtschaft, Wissenschaft. Baden-Baden 2003.
- ^{xxi} Vgl. Christoph Schenker (Hrsg.): Public Plaiv – Art contemporanea illa Plaiv. Gegenwartskunst im Landschafts- und Siedlungsraum La Plaiv, Oberengadin. Zürich 2002 (Publikation zum gleichnamigen Forschungsprojekt HGKZ/SBK 2001/02); Jörg Köppl (Projektleiter): Now – Das Paradox von linearem Zeitmodell und nichtlinearen Bewusstseins- und Gedächtnisprozessen als Ausgangslage für neue Ereignisstrukturen in der Audioskulptur. Forschungsprojekt HGKZ/SBK 2003.