

OBSERVATORIUM

oder

*Methodenstreit in einem nicht-wissenschaftlichen
Forschungsprojekt*

eine Provokation von

REINHART BUETTNER

Ein unwissenschaftliches Forschungsprojekt kann nur entweder dumm und überflüssig sein, oder aber verwegen und optimistisch. Der im Ausdruck schlummernde Widerspruch ist entweder zu gering ausgeprägt, um eine Ablehnung hervorzurufen, oder er ist so sophisticated, dass man sofort Fragen daran knüpft wie etwa: gibt es nicht-wissenschaftliche Forschung - ist nicht-wissenschaftlich und un-wissenschaftlich das Gleiche oder aber schlicht etwas ganz anderes - worauf bezieht sich die Qualifizierung, auf die Methoden, auf die Fragestellung, auf das Setting, die ausgewählten Algorithmen, auf das Ergebnis, auf einen möglichen Vergleich ?

Da Forschung immer eine kontrollierte und methodisch vorbereitete und durchgeführte Beobachtung ist, die von Anfangsvermutungen und Hypothesen ausgeht, kann sie alles mögliche sein, was sie qualifiziert. Sie kann akademisch und beschäftigungstherapeutisch sein, militärisch und widersinnig, angewandt und korrupt, historisch und interessant, künstlerisch und dubios.

Man kann sehr rasch bemerken, dass sich die Qualifizierungen auf sehr Unterschiedliches beziehen. Da beschreibt dumm, überflüssig, verwegen und optimistisch Eigenschaften, die entweder im Vorsatz oder in der Durchführung, oder im Ergebnis sichtbar sind oder werden, wohingegen militärisch, historisch und künstlerisch sich vorwiegend auf das Feld und die Gegenstände der Forschung beziehen, oder auf Nutz und Frommen der Unternehmung.

Da Forschung generell der Zunahme der Kenntnisse und Erkenntnisse dient, oder dienen soll, gleichzeitig aber in hohem Maße von den in Anschlag gebrachten Methoden bestimmt wird und abhängt, wäre jede Forschungspolitik gut beraten, Methoden-Kritik in ihren Kriterienkatalog, den sie der Entscheidung zugrunde legt, aufzunehmen. Solches unterbleibt in der Regel, wird als cura posterior angesehen und einem etwaigen „Feintuning“ nach der Entscheidung überlassen.

Betrachtet man aber die verwickelten Verhältnisse von Qualifizierung, Feld, Gegenständen, Nutzen, Interessen, Methoden und Eigenschaften, die bereits in der Grammatik der Benennung vorliegen genauer, wird man feststellen, dass unser abkürzendes und umgangssprachlich eingeübtes Schnell-Verständnis gefährlich ist und die vorgefundene Verwirrung nur noch vergrößert.

Methoden haben bekanntlich erheblichen Einfluss auf das Ergebnis, wie Untersuchungen zu Skalierungsproblemen und Granularität zeigen, aber dieser nachgewiesene Zusammenhang wird gerne außer Acht gelassen, weil der Nachweis im Einzelnen sehr umständlich und aufwendig ist. Auf diese Weise wird ein Großteil der Forschungsergebnisse unbrauchbar, sogar kontraproduktiv und bisweilen irreführend, weil man mit Hilfe des verwendeten Werkzeugs den Nagel gar nicht ziehen konnte, wie in der Absichtserklärung ursprünglich angegeben.

Aber selbst die unbrauchbaren Forschungsergebnisse halten häufig Hinweise bereit, die, wenn auch nicht zum einstmaligen Intendierten, so doch zu Anderem taugen. Auf diese Weise entstanden neue Forschungszweige und Forschungsthemen, die in Verbindung mit einem Kontext-Shift neue Herausforderungen für das neugierige

Ingenium darstellen. Ein sich daran anschließender Ergebnis- Eklektizismus hat rückwirkend zu einem Methodenpluralismus geführt, der mit und ohne Paul Feyerabend in eine „Künstlerische Forschung“ mündete, die im Sinne des zuvor Erwähnten dringend der Klärung bedarf.

Wenn auch das hier dargelegte Verständnis wenig mit dem derzeit üblichen gemein haben mag, soll es doch der allgemeinen Klarheit zuliebe so weit auseinandergelegt sein, dass niemand mehr behaupten kann, er habe es nicht anders, oder besser gewusst. Auf dem Gebiet der „Künstlerischen Forschung“ herrscht im Theoretischen wie im Praktischen ein unglaubliches Durcheinander: die Einen halten es für eine zweifelhafte Aufwertung der orientierungslosen Didaktik der Kunst, andere halten es für krampfhaftes Argumentation für eine allgemein gefährdet geglaubte Daseinsberechtigung der Kunst, wieder andere sehen in ihr eine Allianz vom Untergang bedrohter Fächer der Grundlagenforschung wie der Kunst, die sich gegen die Anwendungsforschung und das digitale Entertainment verbündeten. Wieder andere sehen in der „Künstlerischen Forschung“ ein Vorspiel der unumgänglich gewordenen Auflösung des Wahrheitsanspruchs der Wissenschaften, die ein Leben ohne diesen Anspruch auf dem gefahrlosen Feld der Kunst vorläufig erprobt. Man kann in der „Künstlerischen Forschung“ den Entschärfungsversuch erkennen, der darum bemüht ist, Forschungsergebnisse ins Beliebige zu ziehen, sie im Dekorativen aufzulösen und sie dadurch von ihrer Konsequenz, ihrer gravierenden Wichtigkeit und entscheidenden politischen Verantwortung zu entbinden, im Sinne von: es ist ja nur ein Forschungsergebnis, also alles ist im Flow, im Provisorischen, Veränderbaren und Unentschiedenen.

Das sich die „Künstlerische Forschung“ in diesem Gestrüpp von Meinungen und Urteilen auf sich selbst zurückgezogen hat, verwundert kaum, dass sie dabei aber bei ihrer eigenen Geschichte gelandet ist, ist mehr als bedauerlich. Die Kunsthistoriker freuen sich zwar über das unverhoffte neue Gebiet in ihrem ausgelagerten Fach, die Künstler und Kunststudenten sind erstaunt und ratlos in überbordender Selbstreferenzialität befangen, die vor lauter autistischen Anwendungen nicht mehr provozierend und zum Kampf der Argumente herausfordernd in fremde Augen schauen kann.

Zur Klärung dessen, was „Künstlerische Forschung“ sei, oder sein sollte, ist Folgendes zu sagen:

01. Zum Feld, Fach und Forschungsgebiet: Alle Felder, Fächer und Forschungsgebiete sind vorstellbar, außer der Kunst selbst. Das wäre so, als wollte der Vogel Ornithologie betreiben, um das schöne Bonmot von Jurek Becker zu benutzen. Höchstens als Vergleiche, Belege oder Beispiele sind Bezüge zur Kunst, ihrer Geschichte und Praxis erlaubt, nicht jedoch als Feld der Untersuchung und des Experiments.

02. Zu den Gegenständen: Alles, was die Welt 3 von Karl Raimund Popper bewohnt, also alle menschengemachten Dinge wie Symbole, Landkarten, Urteile, Logiken, Gedichte, Gesten, Lebensmittel, Theorien, Moden ...etc. kann zum Gegenstand künstlerischer Forschung werden, aber auch natürliche Erscheinungen wie Regenbogen, Beleuchtungen, Euphorie, Landschaften, Schnee, Flüsse, Meere, Zorn, Träume, Schmerz, Tod, Religion...etc.

03 Zu den Methoden: Da bislang kein Methodenkanon für künstlerische Forschung existiert, müssen wir uns diesem Thema mit besonderer Aufmerksamkeit widmen.

Anders als in der wissenschaftlichen Forschung, in der nicht zuletzt ein dubioser Community-Geist neben den herrschenden ökonomischen Diktaten und Kommunikationsgepflogenheiten für eine erstaunliche Vereinheitlichung gesorgt hat, konnte in der künstlerischen bisher nichts Vergleichbares entwickelt werden, was nicht nur und unbedingt von Nachteil ist.

Ohne all' zu viel festlegen zu wollen, muss jedoch betont werden, dass hier in der Methoden-Diskussion das Rhodos der „Künstlerischen Forschung“ liegt und dass sich die kleine Gruppe der Künstler-Intellektuellen darauf wird verständigen müssen, wohin eine solche Diskussion führen soll, welche Leitbilder und Modelle sie bestimmen, und welches Kunst- und Kulturverständnis zu Grunde gelegt werden soll. Um zu verhindern das künstlerische Forschung zu obsoleten und tautologischen Ergebnissen einer schlecht aufgewärmten Kunst-Soziologie mit ihren Plattitüden, zweifelhaften Methoden und Selbstverständlichkeiten führt, muss eine Methoden-Diskussion von einer radikal-analytischen Methoden-Kritik vorbereitet sein, die endlich einmal im Stile einer simplen Werkzeug-Reflexion in verständlicher Sprache klärt, was wofür gut sein soll, oder erprobter-maßen ist.

Es wäre keineswegs übertrieben, wenn „Künstlerische Forschung“ so etwas wie „angewandte Forschungs-Kritik“ würde, d.h. wenn in der Künstlerischen Forschung all das ausprobiert werden könnte, was in der offiziellen Forschung verdeckt, untersagt, nicht wahrgenommen oder unanständig ist. Wenn die Künstlerische Forschung dasjenige zeigen könnte, was durch konventionelle oder automatisierte und unreflektierte Methodenwahl verschenkt wird, ungesagt und daher ungenutzt bleibt, hätte sie nicht nur eine aufklärerische und lohnende Aufgabe, sondern auch ein Betätigungsfeld, was über die langweilige Nabelschau hinausginge.

Solange sie immer nur mit der Erforschung der Bedingungen ihrer eigenen Möglichkeit beschäftigt ist, verpasst sie den Punkt der Fruchtbarkeit und damit ihre sehnsüchtig phantasierte Wirksamkeit. Aber nicht nur im beckmesserischen Aufweisen von Versäumnissen, Fehlern und interessierten Unterlassungen sollten ihre Schwerpunkte liegen, sondern auch im Projektiven,

Potenziellen und Alternativen. So wie einst die Energiekrise das Nachdenken über und das Experimentieren mit alternativen Energiequellen beflügelte, sollte die derzeitige Methodenkrise nicht ungenutzt und notdürftig geflickt vorübergehen, ohne dass die Methodenfrage prominent auf den Verhandlungstisch gebracht wird. Von einer Krise der Kunst muss gar nicht geredet werden, ist doch die „Künstlerische Forschung“ selbst sowohl Begleiterscheinung und Produkt derselben.

Da mit der Etablierung der sogenannten „Künstlerischen Forschung“ der alte Methodenstreit in den Sozialwissenschaften, die Snow-Debatte und die Thematik qualitativ-contra.-quantitativ nicht nur wiederbelebt, sondern extrem zugespitzt wurde, muss die Frage von damals erneut gestellt werden : soll die künstlerische Forschung Methoden aus anderen Forschungen und Wissenschaften übernehmen, soll sie diese umwandeln und ihren Bedürfnissen anpassen, oder gar ein eigenes Methoden-Ideal entwickeln, unvergleichlich und ohne Vorbild ?

In der zwei-Kulturen-Debatte, die Baron Charles Percy Snow durch seine Veröffentlichung in Cambridge losgetreten hatte, brachte Philosophen, Geisteswissenschaftler und Literaten auf der einen Seite und Naturwissenschaftler, Ingenieure und Technologen auf der anderen Seite, die die Jahrzehnte zuvor in immer berührungsloser werdenden Apartheid zugebracht hatten, erneut auf einen Konfrontationskurs, der von ihnen verlangte, die eigene Position zu bestimmen.

“In our society (that is, advanced western society) we have lost even the pretence of a common culture. Persons educated with the greatest intensity we know can no longer communicate with each other on the plane of their major intellectual concern. This is serious for our creative, intellectual and, above all, normal life. It is leading us to interpret the past wrongly, to misjudge the present, and to deny our hopes of the future. It is making it difficult or impossible for us to take good action.”

In dieser Weise sah Snow bereits 1959 die Kultur in Gefahr und zwar nicht durch Einwirkungen von außen, sondern durch eine Spaltung im Inneren, die sich in einer Unmöglichkeit der Verständigung unter zwei Subkulturen manifestiert.

Um die Frage zu den Methoden einer künstlerischen Forschung auch nur annähernd ventilieren zu können, scheint es notwendig, von der Snow-Debatte ausgehend, zuerst einmal eine Liste von möglichen und diskutablen Modellen aufzustellen, die, wenn man sich der Ansicht, die Künstlerische Forschung solle ihr eigenes Methoden-Ideal entwickeln anschließt, zu diskutieren wäre.

Das ist :

1. das geisteswissenschaftliche, hermeneutisch und kritisch operierende, literarisch fundierte Modell
2. das naturwissenschaftliche, beobachtend und messend operierende, mathematisch fundierte Modell
3. das sozialwissenschaftliche, befragend und deutend operierende, statistisch fundierte Modell
4. das kulturwissenschaftliche, sammelnd und vergleichend operierende, kulturgeschichtlich und anthropologisch fundierte Modell
5. das kunsttheoretische, reflektierend und spekulierend operierende, Eklektizismus fundierte Modell
6. das kunsthistorische, rezeptionsästhetisch und interpretierend operierende, historisch fundierte Modell
7. das wahrnehmungstheoretische, physiologisch und erkenntnistheoretisch operierende und psychologisch fundierte Modell
8. das mystische, naturreligiös und symbolistisch operierende, theologisch fundierte Modell

9. das magische, technisch und interaktionistisch operierende, praktisch-technisch fundierte Modell
10. das synkretistische, kombinatorisch und synaptisch operierende, Schnittstellen-fundierte Modell
11. das antriebstechnische, transmittierend und motorisch operierende, physikalisch-mechanisch fundierte Modell
12. das medizinische, diagnostisch und curativ operierende, physiologisch fundierte Modell,

um nur einige wenige Modelle zu nennen, die allesamt ihre entsprechenden Methoden, Denkfiguren und Zielvorstellungen haben und kultivieren.

Welches Modell nun sollte die Künstlerische Forschung zu Grunde legen, welchem Methoden-Ensemble damit den Vorzug geben.

Dazu muss gesagt werden, dass die Kunst, was immer das auch sei, in der Snow-Debatte nicht zu finden ist. Sie geht in der Dichotomie hie Geisteswissenschaft, da Naturwissenschaft nicht auf, da sie weder zur einen noch zur anderen gehört, da sie an keinem der einschlägigen Meinungsstreite und Glaubenskämpfe teilnimmt. Sie steht zwischen den beiden, quer zu beiden, hat Anteil an beiden und versteht sich in hohem Maße als Kultur-produzierend, wobei hier von einem comprehensiven Kulturbegriff ausgegangen wird. Sie braucht folglich nicht nur ein eigenes Methoden-Ideal, sondern bevor sie sich dazu entschließt Forschung zu betreiben, eine eigenes kulturelles Selbstverständnis.

Damit ist es bekanntlich schlecht bestellt und dazu sollte ja die Erfindung der künstlerischen Forschung gerade erst verhelfen. Es ist so als wollte die Theologie dank ihrer Nebenbeschäftigung des Religions- und Ethikunterrichts ihrer beruflichen Vertreter in den Schulen, über Pädagogik ein neues Selbstverständnis entwickeln.

Wenn wir es weniger dramatisch und grundsätzlich halten wollen und etwas oberflächlich alle gedanklichen und theoretischen Vorannahmen einfach hinnehmen und gelten lassen, könnten wir zwei Entscheidungen zur Bedingung machen, bevor wir weiterdenken und argumentieren: Klärung der Rolle der Forschung in und für eine Kultur und Klärung der Rolle der Kunst in und für eine Kultur. Diese beiden Klärungsaufgaben, die entweder überhaupt nicht, oder nur um den Preis einer polemischen Verkürzung bearbeitet werden können, sollten zunächst in Angriff genommen werden, bevor man sich auf den problematischen Doppelbegriff „künstlerische Forschung“ einlässt.

Forschung wird betrieben um Kenntnisse zu verbessern, zu vergrößern und um die Möglichkeiten für neue Erkenntnisse zu schaffen, Kunst wird ausgedacht und hergestellt, um die Qualität von Kenntnissen zu verbessern und die Möglichkeiten für neue Erkenntnisse und Qualitäten zu eröffnen.

Künstlerische Forschung müsste demnach beides vereinen und in idealer Weise mit der Qualität von Erkenntnissen zu tun haben. Um es vollmundig, romantisch und ungeschützt zu formulieren, wäre künstlerische Forschung eine Abteilung innerhalb der allgemeinen Forschung, eine Sonderforschung etwa, die sich im Besonderen um das Erleben der Forschung und die emotionalen Auswirkungen ihrer Ergebnisse kümmert, um die Anschlussmöglichkeiten an das Alltagsbewusstsein und die direkte Verwendbarkeit im Argument.

„Es ist nicht das Wissen allein, was uns glücklich macht, es ist die Qualität des Wissens, die subjektive Beschaffenheit des Wissens“ wie Novalis in seinen Fragmenten einer geplanten Enzyklopädie sagt. Erst die subjektive Beschaffenheit des Wissens macht es verbindlich, lässt es zum nicht-hintergehbaren Teil des je eigenen Wissensbestandes werden, stellt eine Verbindung zu den übrigen Bereichen und Facetten der Person her, macht letztlich ihre Eigenart und Unverwechselbarkeit aus.

Was für das Wissen gilt, dürfte wohl auch für die Erkenntnis und die Art ihrer Gewinnung gelten, womit wir wieder bei den Methoden und dem Methoden-Ideal wären. Was könnte an einer Forschung „künstlerisch“ sein, wenn nicht ihre Methoden? Es könnten die Motive sein, die Ergebnisse, die Verwertbarkeit, oder der Nutzen, es könnte ebenso ihre Spezialisierung sein, ihr anregender und pro-pulsierender Charakter, die Breite und Grenzen ihrer Aussage und Auswirkung.

Es könnte ebenso gut die Einsamkeit des konzentrierten Tuns sein, die trotz allem betriebswirtschaftlichem Umtrieb in der wissenschaftlichen Forschung noch immer zu den Charakteristika der Arbeit gehört, bin hin zur Langeweile in den Phasen der Routine und stur-monotonen Elaboration, die es in der wissenschaftlichen und der künstlerischen Forschung gleichermaßen gibt.

Karl Popper macht in den ersten Kapiteln seines Hauptwerks „Logik der Forschung“ auf den folgenreichen Unterschied zwischen der „Logik des Entdeckens“ und der „Logik des Begründens“ aufmerksam und teilt die beiden Aspekte der selben erkenntnistheoretisch bedeutsamen Situation den Methoden der Psychologie und denen der Logik zu. Die Psychologie interessiert sich für das Zustandekommen und die Auslösung von Einfällen, Erfahrungen, Hypothesen und Erkenntnissen, die Logik hingegen für die Überprüfung der daraus gewonnenen Formulierungen und die Gültigkeit der Verallgemeinerungen.

Es scheint einleuchtend, dass die Kunst am Pol der Entdeckung, der Psychologie, des Einfalls, der Erfahrung und der Hypothesen angesiedelt ist und weniger an jenem der Begründung und Logik. Durch diese Differenzierung hat Popper die Kluft zwischen Kunst und Wissenschaft zwar verständlicher gemacht, aber auch vertieft. Er lässt gerade noch die Empirie als einzige Gemeinsamkeit gelten, schon in seinen Sätzen über die „eine Welt“, die Erfahrung, die subjektive Überzeugung und die Evidenz trennen sich die Sphären, die dann in der induktiven und deduktiven Verwendung der Logik gänzlich auseinander brechen. „Nach Auffassung der Induktionslogiker ist ein solches Induktionsprinzip für die wissenschaftliche Methode von größter Bedeutung: ... dieses Prinzip entscheidet über die Wahrheit wissenschaftlicher Theorien. Es aus der Wissenschaft streichen zu wollen, hieße nichts anderes als die Entscheidung über Wahrheit und Falschheit der Theorien aus der Wissenschaft herauszunehmen. Aber es ist klar, dass dann die Wissenschaft nicht mehr das Recht hatte, ihre Theorien von den willkürlichen Gedankenschöpfungen der Dichter zu unterscheiden.“ Abgesehen von der erstaunlich geschmacklosen „willkürlichen Gedankenschöpfungen“ wird hier in Kontraposition zur künstlerischen Verallgemeinerung von Erfahrungen das hohe Lied der Logik gesungen, die auf den Spuren Hans Reichenbachs die Prüfung wissenschaftlicher Theorien vorantreibt, immer in Gegenposition zum sogenannten logischen Positivismus des Wiener Kreises. Dass Popper 1935 dabei so etwas wie einen „logischen Negativismus“ mit seinem Falsifizierungsprinzip einführt, hat ihm zusammen mit seinem Agnostizismus das Epitheton „Nachzügler der Aufklärung“ von seinem Landsmann Paul Feyerabend eingetragen.

Die Gegenüberstellung von empirischer Psychologie, die sich in der Terminologie Kants für „quid facti“ interessiert und der Erkenntnislogik, die sich um die Klärung von Geltungsfragen „quid juris“ bemüht, schließt im Grunde „künstlerische Forschung“ aus, allen Näherungen und Wahrscheinlichkeiten zum Trotz.

„Was ist Sache“ auf der einen Seite und auf der anderen „mit welchem Recht“ werden diese oder jene Protokollsätze aus den Beobachtungen abgeleitet und sind sie überhaupt wahr und haltbar...; diese beiden unvereinbaren Interessen stehen allerdings in einer zeitlichen Folge, die möglicherweise einem Vorher-Nachher gleichkommt, was uns für die künstlerische Forschung doch wieder hoffen lässt.

Da nicht alle Protokollsätze zu allgemeingültigen Sätzen und Theorien werden, wäre es dann nicht vorstellbar, dass die von Reichenbach und Popper geforderte und vorgeschlagene logische Prüfung eine cura posterior ist, die abwartet, ob überhaupt solche Protokollsätze zustande kommen. Das würde aus der Sonderforschung in der Forschungsabteilung ein Vorzimmer machen, in dem das Forschungsmaterial vorbereitet und die Frage geklärt und eingegrenzt wird, was überhaupt die Sachlage und damit das Forschungsthema ist. Wir müssen uns doch vielleicht nicht von der Unvereinbarkeit der Methoden einer späteren Prüfung davon abhalten lassen, ein Thema auf die Tagesordnung zu setzen, und es der Erforschung zu empfehlen.

Da das Ganze im Rahmen einer Erkenntnistheorie geschieht, ist zu fragen, ob die Methoden der Erkundung denn mit den Methoden der Überprüfung der in Sätze und Theorien gefassten Folgerungen übereinstimmen sollen, müssen und dürfen. Es ist nicht vielmehr so, dass Protokollsätze und dieselben verallgemeinernde Theorien allen möglichen Prüfungen standhalten müssen, der Erfahrung, der Intersubjektivität, der Kultur- und Sprachabhängigkeit, den Kosten-Nutzen-Rechnungen, der Bewährung in der Praxis, der Folgen- und Risikoabschätzung, der Anschlussfähigkeit, ...etc.?

Ist es nicht sogar ratsam und jeder Befangenheit zuvorkommend, wenn Erzeuger und Prüfer, Erfinder und Gutachter, Tänzer und Preisrichter verschiedene Personen, Instanzen, Parteien, oder Interessensvertreter sind?

Könnte dann in diesem Bild die künstlerische Forschung vielleicht die Materialbeschafferin sein, eine der Abduktion verpflichtete Hypothesenbildnerin, eine Instanz, die zum Zweifeln verpflichtet ist, eine Problemsuchmaschine, eine reflektierende Hinterfragerin, deren Hauptaufgaben im Beobachten und Registrieren bestehen?

Das sind zwar keine besonders geschätzten Tätigkeiten, aber wichtige, sie sind nicht beliebt aber unersetzlich für die Forschung und bestehen zu großen Teilen aus Handlungen, welche die Künstler ohnehin beherrschen und gewohnheitsmäßig ausüben: Beobachten, Registrieren, Zweifeln, Reflektieren und Problematisieren, Finden und Erfinden.

Um ein Szenario für die Forschung zu entwerfen, benutzen wir das Bild eines großen Observatoriums, das mit seinen Haupt und Nebengebäuden malerisch wie eine kleine Ortschaft der Beobachtung und Produktion die Kuppe einer Anhöhe besiedelt. Hier gibt es neben den großen astronomischen Teleskopen, die Schirme der Radioteleskope, einen Park von Mess- und Aufzeichnungsgeräten, Sonnensegel, Antennen, Transformatoren und Spezialarchitekturen.

Die Forschungsbereiche leben in freundlicher Nachbarschaftlichkeit zusammen und sind lediglich nach sachlich-inhaltlichen Schwerpunkten getrennt, was aber ohne großen Aufwand jederzeit verändert werden kann. In dieser Ideal-Ansiedlung, deren Karikatur in Swifts Akademie von Lagado entworfen ist, als Satire der Royal Society, gibt es eine Reihe von Einrichtungen, Abteilungen und Unterabteilungen, Zentren und Büros wie auf einem Campus, es gibt Kollegen, Clans und Cliques.

In den beiden größten Gebäuden, dem Hypothesen-Zentrum und dem Prüf-Zentrum gibt es parallele Einrichtungen wie das Büro für Grenzfälle, das Büro für Zusammenhänge, das Büro für Standardisierung.

Sucht man nach der künstlerischen Forschung und ihrer Niederlassung, wird man zwar eine solche nicht finden, wird aber auf eine kleine Gruppe aufmerksam gemacht, die passager und quecksilberartig in allen Abteilungen angetroffen werden kann, die einmal als Schnittstellenfachleute, ein andermal als innerbetriebliche, pädagogische Mitarbeiter, oder als nicht betriebsblinde Externe, als Feuerwehr, Animateure, Hofnarren oder Kritiker vom Dienst bezeichnet werden. Über viele Unterabteilungen

sind sie letztlich dem Hypothesen-Zentrum zugeordnet und darin dem Auswahlgremium der Materialsichtung und -bewertung.

Das Bild des Observatoriums vereinigt in sich den Gedanken des Beobachtungspostens, der sich ruhig an einem festen Ort befindet und ohne einzugreifen beobachtet und registriert mit dem Gedanken des Materiallieferanten, der Protokolle von Gegebenheiten anfertigt und zur Auswertung weiterreicht.

Mobile Observatorien wie Biostationen, Wetterwarten, Limnologische Stationen, Forschungsschiffe, Satelliten, Kriegsberichterstatter, Pressefotografen handeln vergleichbar, nur dass sie sich an die Orte des jeweiligen Geschehens bewegen, um dort und möglichst nah ihren Beobachtungsposten zu beziehen.

Die Protokolle unterliegen entweder der Verabredung oder der subjektiven Auswahl aus der unendlichen Anzahl der Beobachtungsgegenständen, worin sich unschwer die Auftragskunst und die freie Kunst erkennen lassen. Die passagere Existenz der künstlerischen Forscher dient einerseits der Orientierung und dem Überblick, andererseits der Sammlung von Sprachen, Zeichensystemen, Methoden und Werkzeugen, die der Forscher benötigt, um systematische oder natürliche Schnittstellen, Nachbarschaften und Grenzprobleme zu identifizieren. Seine Position zwischen den Schwerpunkten und Spezialitäten, seine Äquidistanz zu Sachzwängen, Moden und Gewohnheiten macht ihn zum unbequemen aber wertvollen Mitarbeiter, dessen sachbezogene Kritik hilfreich wird, sobald man seine Protokolle zu lesen versteht.

Dass der künstlerische Forscher Multiperspektivismus und Methodenpluralismus vertritt, versteht sich fast von selbst, dass ihm Amplifikation näher ist als Reduktion(ismus) und Liberalität geläufiger als Dogmatismus ergibt sich aus der skizzierten Position, aus der eine Haltung wird, sobald er mit der Vielzahl der möglichen Zugänge konfrontiert wird.

Zunächst ist seine Rolle auf dem Forschungshügel die des Mitarbeiters und professionellen Fragers und zwar sehr lange, bevor er überhaupt ein eigenes exemplarisches und provisorisches Forschungsprojekt angehen kann, denn die Zusammenstellung und etwaige Begründung seiner Wahl der Methodenmischung ist schwierig.

Statt sich Hals über Kopf ohne Methodenreflexion in das nächst beste Projekt zu stürzen, und dieses sodann für künstlerische Forschung zu halten, wie es derzeitige, ubiquitäre Praxis zu sein scheint, ist eine gründliche Beschäftigung mit Methoden und Methoden-Collage Voraussetzung für ein gelingendes Forschungsprojekt, das die Qualifikation „künstlerisch“ verdient.

Man könnte die übliche wissenschaftliche Praxis, gelegentlich bekannte Forschungsergebnisse zu rekonstruieren und experimentell zu wiederholen, dahingehend abwandeln, dass man diese Forschung mit künstlerischen Mitteln, zB einem anderen MethodenMix, wiederholte, wodurch eventuell andere Ergebnisse erzeugt würden. Das wäre die Nagelprobe der „Künstlerischen Forschung“ in einem

seriösen Verständnis, als Ergänzung oder Alternative zum herkömmlichen Betriebsverständnis, als Bereicherung durch den Einsatz künstlerischer Mittel und ein Fest für das künstlerische Selbstbewusstsein.

Bislang ist Künstlerische Forschung eher ein Additiv zur sonstigen künstlerischen Praxis, ein besonders modisches, das seine Herkunft aus Soziologismus, Usability, Marktforschung und facebook-Statistik kaum verleugnen kann, das mit Forschung zu viel zu tun hat, wie die Werbung für diesselbe.

Es sieht gleichzeitig so aus, als seien in der Proklamation einer künstlerischen Forschung nostalgische und romantische Bilder aufbewahrt, von Leonardo da Vinci bis Samuel Finley Breese Morse, die heimlich dem alten Geniegedanken anhängen und mit der Gegenwart der Forschung so gut wie nichts gemein haben. Aber auch Lieblingsvorstellungen, vermutlich aus der selben Quelle genährt, von künstlerisch inspirierten Egg-Head-Etagen, vom Geige spielenden Einstein, von einer Neuauflage der Macy-Konferenzen, von entlegenen Observatorien einer Gelehrtenrepublik, aus der die Künstler nicht ausgeschlossen sind, sondern wie gleichberechtigte Partner behandelt und ernst genommen werden.

Schöne Bilder vor ernstem Hintergrund, hübsche Narrative in gefährlich langweiliger Umgebung.

Die Wunschlandschaften der Künstlerischen Forschung sind bevor man sie erreicht von steinigem und beschwerlichen Wegen verstellt. Auf den Wegweisern steht etwas verwischt und schwer entzifferbar etwas von Methoden, Methodik oder Methodologie, so als mache sich der Wegweiser über sich selbst lustig, da er als Wegweiser auf einen Weg verweist, dessen Ziel wiederum Wege sind, denn nichts anderes heißt „met‘-hodos“ aus dem Griechischen „der Weg nach...“

Seit dem 17. Jahrhundert benutzen wir über das französische „méthode“ Methode als Vorschrift und Empfehlung das Denken und Handeln betreffend, wenn wir ein bestimmtes Ziel erreichen wollen. Abaelards „sic et non“ (1122/23), Descartes‘ „Discours de la Methode“ (1637) und Schleiermachers „Über Religion, Reden an die Gebildeten unter ihre Verächtern“ (1799) sind berühmt geworden ebenso wie ein paar Jahrhunderte später Gadammers „Wahrheit und Methode“ (1960) und Feyerabends „Wider den Methodenzwang“ (1975).

Alle attestieren den Methoden eine große Wirkung auf die mit ihrer Hilfe erzielten Ergebnisse, feiern laut die Freiheit der Wissenschaft und beschränken im Stillen Mittel, Verteilung und Stimmrecht. Restriktionen in der Verwendung von zugänglichen Methoden gelten zwar offiziell als unfeine Gängelung, aber die Gruppe anmaßender Zeitgenossen, die merkwürdiger Weise von den übrigen Mitgliedern einer Gesellschaft in mythologischem Ausmaß privilegiert werden, verwalten sehr mächtig und selbstgerecht die Zugänge zur Wahrheit. „Die Behauptung aber, außerhalb der Wissenschaft gäbe es keine Erkenntnis -extra scientiam nulla salus- ist nichts als ein weiteres und höchst bequemes Märchen“ sagt Feyerabend in seinem viel zitiertem Essay und spielt damit ketzerisch auf das kirchenähnliche Verständnis der Wissenschaft an und auf die korrespondierende ersatz-religiöse Wissenschaftsgläubigkeit. Das eigentliche Skandalon besteht aber darin, dass die korporierte Wissenschaft nur jene Methoden zulässt, die sie selbst sanktioniert hat, also den Rahmen der möglichen Auseinandersetzungen und Korrekturen im Vorhinein selbst kalkuliert und abgesteckt hat. Das garantiert Widerspruchsfreiheit und geruhames, Brüche vermeidendes, allmähliches Anpassen an die Erfordernisse der Gegenwart unter Ausschluss einer Öffentlichkeit, die ohnedies wenig bis nichts von den wohl-gehüteten Interna versteht.

Da kommt nun eine frisch gewaschene und neu eingekleidete künstlerische Forschung daher, und möchte mit ihrem angestammten anarchischen Bewusstsein partizipieren, mitmischen, ein klein wenig vom Prestigeglanz der Forschung abbekommen, am großen Spiel teilnehmen.

Konflikte stehen ins Haus, interdisziplinäre Einmischung und eventuell sogar Geheimnisverrat drohen, und daher hat die wissenschaftliche Forschung nicht Eiligeres zu tun, als den unruhigen Fremden ein schönes, entlegenes Spielfeld einzurichten. Teile dieser Fremden haben bereits im vorseilendem Gehorsam in der Maske der Fachbezogenheit und Selbstreflexion sich das vorhandene, eigen Spielfeld ausgewählt und so bleibt jeder für sich, das Drama bleibt aus, Auseinandersetzung findet nicht statt, weder Übergriffe noch Befruchtungen ereignen sich, jeder rührt in

seinem Pfännchen, die Wissenschaftler kümmern sich um ihre Wissenschaft, die Künstler um ihre Kunst, weder Wärme erzeugende Reibung noch erhellender Funkenschlag, keine Überraschung und belebende Differenz sind zu erleben... nur Harmonie... nur Harmonie . . .

Wie anders, wie aufgeregt und enthusiastisch sah doch der Traum aus, der Traum vom Observatorium auf dem Forschungshügel, in dem, die Einwirkungen von außen aufnehmend und verarbeitend, um Methoden-Collagen gestritten und gerungen wird, wohl wissend dass von ihnen die Forschung wesentlich bestimmt wird. Die Arbeit an Methoden-Katalogen, (Methodendatenbanken gibt es bereits, allerdings nur für Kinderbeschäftigung und Spiele) an der generellen Kombinierbarkeit und möglichen Aussichten, experimentelle Erprobung von Methoden, Ausarbeitung von Forschungsthemen und entsprechenden Empfehlungen, Zusammenstellung von Teams, Erlernen einer fremden Wissenschaftssprache, Terminologische Probleme und Übersetzungshilfen, Kritik der disziplinären Metaphorik und Beispielwahl, Stil- und Verständlichkeitsverbesserung, Planung und Organisation von mutuellem Nachhilfeunterricht, die fachfremde Mitarbeit oder das Externen-Problem als Beitrag zu Vorbereitung auf Interdisziplinarität.

Wie aufregend, Zeuge von wissenschaftlicher Praxis zu sein, bei Erstexperimenten zugegen sein zu können, eingeweiht und erwartungsvoll, mit Un- und Missverständnissen kämpfen, selbstgewählt und zwanglos lernen zu dürfen, den eigenen Ideen Gehör verschaffen, freundliche Konfrontation mit Fremdem, Eigenartigem und Exotischem, in Versuchsgärten, Tierkliniken, Laboren, Sezierräumen und Experimentalvorrichtungen zu hospitieren, Routinen zusehen, Abläufe studieren, Wahrscheinlichkeiten einschätzen lernen, Geheimnistuerei durchschauen, Lehrmittel erfinden und herstellen, neue Zeichensprachen erlernen . . . etc.

Das alles gehört noch zur zuvor erwähnten Rolle des Künstlerischen Forschers als Mitarbeiter und professioneller Frager, in der er nicht versuchen muss, mit seinen fachfremden Kollegen gleichzuziehen noch sie aus lauter Begeisterung über seine neue Identität zu übertreffen, spätestens, wenn diese in mehr oder weniger eigenständige Alltagsroutine hinüberwechseln, wartet auf den angehenden künstlerischen Forscher die „Gesellenphase“, in der er ein eigenes Projekt plant, entwirft und beginnt vorzubereiten.

Ihm steht ein Balanceakt bevor, in welchem er mit zwei Mentoren, einem künstlerischen und einem wissenschaftlichen zurechtkommen muss und zwischen ihnen ein eigenes zustandebringen soll, das den Anforderungen beider nachkommen sollte. Ist er (oder sie) vorwiegend künstlerisch interessiert, wird der wissenschaftliche Mentor seine Aufgabe als Mahner, Berater und Korrektor verstärkt zur Geltung bringen und vice versa. Das Projekt wird zu einem Spiel zwischen zwei Banden, die sich zudem noch gegenseitig beeinflussen.

Kriterien für ein künstlerisches Forschungsprojekt sind schwer anzugeben, aber so viel kann vielleicht gesagt werden:

1. Es muss ein deutlich erkennbares Eigenes sein. Entgegen der derzeitigen wissenschaftlichen Praxis sollte es ein Solo-Projekt sein, nicht zuletzt deswegen, weil alle einzelnen Schritte selbst verantwortet und vertreten werden müssen.
2. Seine Distanz zur Mainstream-Debatte sollte beträchtlich sein. Also weder modische Themen noch streamlined methods, keine stylische Projekt-Dokumentation in welcher medialen Form auch immer, sondern ein aussagekräftiges, begleitendes Logbuch.
3. Das Projekt sollte in ein bis zwei monatlichen Rhythmus mit den Mentoren abgeglichen und das Logbuch gegengezeichnet werden.
4. Nach Möglichkeit sollten die einzelnen methodischen Schritte im Logbuch beschrieben und begründet werden, mit Erwartungen und geschätzten Aussichten versehen sein und Bestandteil einer allgemeinen Methoden-Reflexion sein.
5. Es ist zu empfehlen, der Souveränität, der Verständigung und der Übersicht zuliebe, sich im Abfassen von „Abstracts“ und einem Register oder Schlagwortverzeichnis zu üben...
6. Das Projekt sollte die Grenzen der künstlerischen Praxis deutlich und wahrnehmbar überschreiten. Es muss klar werden, dass Methodologie eine Metawissenschaft innerhalb der Erkenntnistheorie ist und dass „künstlerische Forschung“ ein interessanter Zwitter ist, der im Grenzland zwischen Kunst und Wissenschaft amphibisch lebt.
7. Moderate Spekulation ist erwünscht, wie überhaupt alles, was den Blick über welchen Tellerrand auch immer, freigibt und der fortgesetzten Abduktion dient.

Realistischer weise muss eingesehen werden, dass nicht alle Künstler zu künstlerischen Forschung neigen oder dazu befähigt sind. So wie nicht jeder Neigung und Befähigung zum dreidimensionalen Gestalten, zur Kunstgeschichte oder Graphik hat, hat auch nicht jeder Zugang zu forschendem Tun, sofern man nicht den Begriff der Forschung bis zur Unkenntlichkeit dehnen will, und nahezu alles darunter subsumiert werden kann. Eine Intervention im öffentlichen Raum zB ist noch kein forschendes Tun, weder eine Fotorealistische Wiedergabe einer Unfallszene, noch ein Drehbuchskribbel für ein Video über wissenschaftliche Experimente. Künstlerische Methoden dürfen nicht einfach nur angewendet werden, sie müssen reflektiert und relativiert sein, wenn nicht eine Kirche neben eine andere gestellt werden soll. Zumindest muss der Kontakt zur herkömmlichen wissenschaftlichen Forschung aufgenommen werden, Methoden identifiziert und verglichen werden und die Methodologie zur Disposition gestellt sein, wenn denn die Bemühungen irgendeinen Sinn jenseits eines modischen Hypes haben soll.

So wie die „Perspektive“ den Künstlern der Renaissance zur Aufnahme in der Zirkel der artes liberales verhalf, sollte die künstlerische Forschung als renovierte Grundlagenforschung mit Wahrnehmungs- und Erkenntnistheorie ein ernstzunehmendes Gegengewicht zum ziemlich verrotteten und langweilig

gewordenen Forschungsbetrieb der bread and butter-Science darstellen, in dem Daten-, Methoden-, Metaphern-, Beispiel- und Bildkritik eine prominente Rolle spielen. Künstlerische Forschung muss skeptisch sein, wenn sie denn überhaupt zu einer Aussage gelangen soll. Ihr naiver Versuch, des Meiste „ab ovo“ denken zu wollen, ist darin begründet, dass wir in einer soweit vermittelten und indirekten Welt leben, dass kaum noch jemand bis an den Beginn irgendeiner Entwicklung zurückzudenken vermag und dadurch die Einleitung von Verbesserungen unmöglich wird. Es ist das Vorrecht der Künstlerischen Forschung, dass sie unabhängig, anarchisch und radikal im besten Wortsinne sein kann. Da sie von niemandem direkt finanziert wird, braucht sie auch niemandes Lied zu singen und da sie das, was Forschung ist und sein soll ernst nimmt, nämlich intellektuelle Bemühung um Vergrößerung des Wissens mit dem Ziel, vorläufige Ergebnisse hervorzubringen, die sodann nach reiflicher Prüfung und abgestimmtem Entschluss angewandt werden, ist sie so ernst und fröhlich wie es die verantwortungsvolle Aufgabe zulässt.

Den angedeuteten Methodenstreit kann sie nur überstehen, wenn sie sich zuvor ihrer Methoden intellektuell versichert und sie im Gehege der Wissenschaften platziert hat, als Unterstützung, Erweiterung, Gegenbewegung, Komplement, Vorbild, Kritik, Opposition, oder was auch immer... nur *etwas* muss es sein, von *irgendetwas* gibt es jetzt schon genug.

Bon courage! und Danke