

EXEMPLA TRAHUNT

KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG
EXEMPLARISMUS UND
MELIORATIONEN

ein Diskussionsbeitrag von

REINHART BUETTNER

Auf dem Begriffsmarkt wird derzeit ein Terminus gehandelt, der interessant und verwirrend zugleich ist, der alte Widersprüche und Diskussionen reanimiert, neue Unklarheiten stiftet, sehr verschieden, gelegentlich auch schlampig verwendet wird und bislang nicht eindeutig definiert ist. „Künstlerische Forschung“ geistert unsicher durch den Diskurs, mal mit Anspruch, mal im Szene-Jargon, meist jedoch umgangssprachlich verschwommen, so als sei es selbstverständlich, dass ein jeder, der sich etwas fragt oder zum Thema macht, bereits etwas „erforsche“.

Dass sich Begriffe abnutzen ist ebenso bekannt wie die Tatsache, dass sich sprach-unsichere Zeitgenossen häufig in der Größenordnung von Begriffsbedeutungen verschätzen. Ob allerdings die umgangssprachliche und nicht-terminologische Verwendung der „Forschung“ im Zusammenhang mit der „künstlerischen Forschung“ eine Verwässerung, Trivialisierung, überdehnende Vulgarisierung in Richtung Bedeutungslosigkeit oder gar eine Ironisierung darstellt, muss vorerst der individuellen Sprachempfindlichkeit überlassen bleiben bis eine ausgehandelte und konventionalisierte Definition gefunden ist.

Neben der umstrittenen bildungs-und hochschulpolitischen Bedeutung gibt es auch auf der inhaltlichen und methodischen Ebene Streit und Auseinandersetzung über das Selbstverständnis dieses als neu und interdisziplinär orientierten Fachs, das an einigen Hochschulen seit dem Jahr 2000 eingeführt wurde mit und ohne Extra-Curriculum, mit und ohne spezieller Prüfungs-und Promotionsordnung.

Sowohl der generelle modus operandi, das Methodenrepertoire, als auch die Art des Erkenntnisgewinns sind umstritten, darüber hinaus herrscht Unklarheit über die Intensität, Qualität und Tiefe des Zusammenarbeit mit anderen Fächern und die diesbezüglichen methodisch-technischen Anleihen.

Die Dominanz der digitalen Medien mit all ihren modischen Chancen und Auswüchsen ist unübersehbar, langweilig und unspezifisch da sie sich in kaum Etwas bis Nichts von anderen Arbeitsfeldern unterscheidet.

Das Buhlen um Anerkennung und Teilhabe an Machtspielen und Verteilungskämpfen, das die Künste seit der europäischen Renaissance auszeichnet, scheint entweder einen schwachen Höhepunkt erreicht zu haben oder aber es handelt sich um die übliche Allianz von dem Untergang geweihten Kulturphänomenen wie zB Kirche und Psychoanalyse, Architektur und Soziologie, Gestaltung und Kreislaufwirtschaft.

Individualverkehr und Autarkie, Dekoration und Einzelhandel, Kunst und Grundlagenforschung.

Spätestens seit Leonardo und Pacioli gibt es die bezeugte Zusammenarbeit von Künstlern und Wissenschaftlern. Aus Anlass der Bildprogramme bedeutender Innenräume aber schon viel früher. Diese Kooperationen bezogen sich meist auf Visualisierung, dh. auf sinnliche Verdeutlichung abstrakter, nicht sichtbarer, weil hauptsächlich gedachter oder schwer vermittelbarer Sachverhalte.

Emotionale Zugänglichkeit für ein irrliterates Publikum spielte dabei eine nicht unwesentliche Rolle (Stichwort: Biblia pauperum), von den damit verbundenen ethisch-moralischen Urteilen gar nicht zu reden, woraus sich ein Großteil der Dienstbarkeit und der potentiellen Instrumentalisierung der Kunst ableiten lässt, inklusive ihrer Abhängigkeit vom jeweils herrschenden Diskurs.

Dafür sind zahlreiche Belege zu finden, sowohl in der Wand- und Repräsentationmalerei, als auch in der Heroisierung, in Portraits und Schlachtengemälden und der gesamten christlich-kirchlichen Auftragskunst.

-Die Rede von der „Autonomie der Kunst“ ist eine relativ späte Erscheinung und verdankt sich in erster Linie einer Verlustanzeige, wie sie sich zu einem gewissen Teil in allen Moden widerspiegelt-

Die oft beschworene Nähe von Wissenschaft und Kunst ergibt sich aus dem sie verbindenden Tertium, das in diesem Fall tatsächlich gibt, also „datur“, weil es das Tertium Comparationis ist und das einerseits in der Beobachtung besteht und andererseits in der sich anschließenden Inferenz. Kunst und Wissenschaft beobachten beide das, was wir uns angewöhnt haben, Wirklichkeit zu nennen, ziehen aus diesen Beobachtungen ihre Schlüsse, und folgen dabei allerdings unterschiedlichen Logiken . . . und bereits in diesem frühen Stadium beginnen sich die Wege zu trennen und initiieren eine Art paralleles, teilweise auch komplementäres Leben. Die zwar nicht ausschließlich verwendeten aber deutlich bevorzugten Formen der wissenschaftlichen Inferenz sind die der Deduktion und Induktion, die künstlerische Inferenz bevorzugt hingegen die Abduktion und eine Art symbolisch-beispielhafter Inferenz.

In den nachgelassenen Aufzeichnungen von Robert Musil findet sich dazu ein verhaltenes aber treffendes Zitat: „Vielleicht ließe sich sagen: Die Wissenschaft strebt nach dem Allgemeinen, die Kunst nach dem Exemplarischen.“

In seiner Auseinandersetzung mit Karl Popper und seiner „Logik der Forschung“ (1935) trifft Thomas S. Kuhn eine andere Unterscheidung, indem er im Gegensatz zu Popper behauptet, dass es sehr wohl eine „Logik

der Entdeckung“ gäbe, nämlich die Psycho-logik. Stark von der Wiederentdeckung der Arbeiten von Ludwik Fleck inspiriert, geht er von einer sozial konstruierten Wissenschaft aus, die sich in und durch Krisen ihrer Denkmodelle und Theorien entwickelt, die keineswegs immer und ausschließlich rational begründet werden können.

Das Entdecken und das Begründen sind neben dem „richtige Denken“, dem „orthos Logos“ der Griechen die wichtigsten Ziele der Inferenzen und Logiken, die hier mit Bedacht und Absicht im Plural auftreten, weil wir uns vor der Tyrannis des einzig wahren und allein-seelig-machenden Singular schon längst hätten verabschieden müssen, einem aufgeklärten Realismus zuliebe.

Sollte sich möglicherweise hinter der künstlerischen Forschung so etwas wie eine Selbst-Aufwertung durch Teilhabe am ungebrochenen Wissenschaftsmythos verbergen? Denkbar wäre es schon, nach dem Reputations- und Akzeptanzabsturz nach dem Geniezeitalter, nach der Pathologisierung in der Folge von Freuds interessiertem Missverständnis, nach Brechts Tui-Polemik, nach der Randgruppen- und Minoritätendiskussion der Soziologen und Sozialpsychologen.

Weder unernst, frivol und tändelnd wolle sie sein, sondern seriös, nützlich und wertvoll – ungefähr so wie die Wissenschaft, die nach wie vor in hohem Absehen stehe, wichtig sowohl für die Kultur einer Gesellschaft als auch für ein gedeihliches und interessant-erfülltes Leben des Einzelnen.

Weder als zivilisations-kompatibles Überdruckventil unterdrückten Unrats, noch als Beschäftigungstherapie gelangweilter Zeitgenossen:innen, weder als neuer Hype für Dschungelcamp-Absolventen noch als Akrobatik-Vorlagen für Szenen-Habitués, sondern als schlichte, fraglose Fachleute für Erlebnisse, Inszenierungen, Gestaltung, Anschaulichkeit und Veranschaulichung, für nonverbale und dingliche Kommunikation, nicht-lineares Denken, Erinnerungsarbeit, für das Erfinden, Emotionen und Inferenzen, für das Spielen, Kulturtechniken und das psycho-physisch-mentale Equilibrium.

Mit dem hohen Anspruch, der durch diese Aufzählung schimmert, wäre gleichzeitig der Entwurf sowohl einer Arbeitsfeldbeschreibung als auch möglicher Forschungsaufgaben skizziert, wenn denn die künstlerische Forschung zu irgendetwas gut sein sollte, jenseits der derzeit gängigen und üblichen Nabelschau, die autistisch befangen versucht, die Bedingungen ihrer eigenen Möglichkeiten zu erkunden.

Bislang hatte man sich allgemein darauf verständigt und war sich halbwegs einig darin, Forschung als eine iterative wissenschaftliche Tätigkeit zu verstehen, die gekennzeichnet ist durch eine systematische Suche nach Erklärungen für Phänomene dieser Welt, die der Erkenntnis und der Sicherung des Wissens dienen. Dokumentation und Publikation sind angestrebte Ziele, um ein nachvollziehbares und nützliches Wissen über Phänomene und Zusammenhänge der Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen. Zwei Arten von Forschung werden unterschieden, die Grundlagenforschung und die Anwendungs-oder Zweckforschung.

So weit- so gut- so allgemein und interpretierbar . . . als Verb und Tätigkeit verstanden, scheint das Forschen eine Konsequenz sowohl der menschlichen Neugier zu sein, als auch des Sicherheitbedürfnisses der Spezies Naturgewalten gegenüber, aber auch eine Konsequenz des generellen Willens zur Behauptung, Ermächtigung und Verfügung. Ethisch-moralisch zunächst offen, neutral, unbestimmt und frei, wie die Wissenschaft selbst, wird das Forschen durch den Kontext, in dem es praktiziert wird, bestimmt, reguliert, eingeschränkt und quasi domestiziert, um Nachteil und Schaden abzuwenden.

Dass sich auf der Grundlage dieser wenig genauen Vorgaben ein ganzer gesellschaftlicher Apparat mit unkontrollierter Macht, kaum überschaubarem Einfluss und quasi-religiösen Nimbus entwickeln würde, war- so vermute ich - weder vorgesehen noch abzusehen. Als Ablösung der vormals alternativlos mächtigen Priesterkaste, hat sich die Wissenschaft als unumgängliche Größe etabliert, von deren Interpretationshoheit wir abhängen und deren hintergründigen Machenschaften wir hilf-und ahnungslos ausgeliefert sind.

. . . und diesem undurchsichtigen Machtkomplex wollen sich die Künste nun mit der „künstlerischen Forschung“ andienen und zwanglos unterwerfen . . . ?

Wollen sie wirklich so straff organisiert, iterativ langweilig und sklavenartig im Dienste der Gewinnmaximierung einiger weniger Konzerne arbeiten, wollen sie wirklich „ihre Haut, in der sie sich offensichtlich nicht mehr wohl fühlen, so zu Markte tragen“ indem sie den Versprechungen einer angeblich „freien Forschung“ Glauben schenken und den Verlockungen des Mitspielen-Dürfens auf den Leim gehen, statt stolz und unbeirrt ihrer Kunst nachzugehen, wie immer sie auch aussehen mag.

Die Attraktivitäten und in Aussicht gestellten Sicherheiten sind allerdings zu ungleich verteilt, um ein Experimentieren zuzulassen, um eine spielerischen Entscheidung zu protegieren, die jederzeit zurückgenommen werden kann.

Künstlerische Existenzen sind immer riskant und abenteuerlich, nicht jeder findet sich dazu geeignet und bereit und die flaxenden, halb-ironischen Unterscheidungen zwischen Berufung und Beruf spielen in die zu treffenden Entscheidungen hinein, auf welche Weise man Neugier leben und ausleben will und welcher gesellschaftlicher Rahmen dafür gewählt werden kann.

Das Amalgam von der künstlerischer Arbeit und Forschung ist insofern ein problematisches, als darin zwei gegensätzliche, einander widersprechende und sich gegenseitig bekämpfende und auslöschende Aktivitäten aufeinandertreffen. Da wo es in der Forschung um Regelmäßigkeit und Systematik geht, reflektiert die künstlerische Arbeit die Multiperspektivität, da wo sich die künstlerische Arbeit über zufällige Entdeckungen freut, müht sich die Forschung um möglichst zielführendes Handeln, da wo die Forschung distinkte und trennscharfe Tabellen bevorzugt, spielt die künstlerische Arbeit mit Varietäten, Überlagerungen und Unschärfen, da wo die Forschung um die Berechenbarkeit zu verbessern Skalenmischungen zulässt, will es die künstlerische Arbeit genauer wissen und bevorzugt die Isolierung von Einzelmessungen, um die Proportionen vorgefundener Mischung reproduzieren zu können. Widersprüche wohin man blickt, hier konzentrierte Gleichförmigkeit, dort spontaner Regelverstoß, hier sture Iteration, dort kontrastive Variation, hier Vergleichbarkeit und Analogie, dort Singularität und Ungleichheit . . . etc., etc.

Auf einem hohen Reflexionsniveau kann die „Koagulatio“ (die zweite Stufe des alchemistischen Prozesses) gelingen, aber nur dort, in diesem Grenzgebiet zwischen Abstraktion und Reifikation, Begriff und Anschauung. Nur wenn die künstlerische Forschung in dieser Weise als „dialektisches Composit“ verstanden wird, ist ein ertragreiches Arbeiten auf diesem äußerst schmalen Arbeitsfeld möglich. Alles andere ist eben Alles andere, am Gängelband der Moden hängend und den Raubtiergesetzen des Marktes unterworfen und preisgegeben.

Wenn wir uns das schmale Arbeitsfeld der künstlerischen Forschung näher betrachten, werden wir neben dem Machen, Tun und Herstellen die Wichtigkeit des Denkens für eben dieses Machen, Tun und Herstellen nicht übersehen können. Wir hatten die unterschiedlichen Logiken der Inferenz

kennengelernt und müssen nun versuchen herauszufinden Wo und Wie sie sich in den Parametern der künstlerischen Forschung manifestieren. Der prima-vista-Schluss, der zur erst besten Aller-Welts-Hypothese der Abduktion führt, die sodann in einem fortwährenden Ausschlußverfahren einkreisend präzisiert und verfeinert wird, setzt genaue und detailreiche Beobachtung voraus.

Um einen Sachverhalt genau in Augenschein nehmen zu können, ist gemäß künstlerischen Erfahrung eine alienierende Distanznahme günstig, da sie die gewohnte und abkürzende Familiarität aufhebt. Darüber hinaus sollten Haupt- und Nebensachen bereits in der Beobachtung thematisiert und wechselseitig ausgetauscht werden, nicht zuletzt weil sich in den minderbeachteten Details häufig die Initialen des Neuen verbergen.

Zur Vermeidung voreiligen Schließens und zur Umgehung der Wiedererkennungsfalle kann und sollte das Wittgensteinsche Mantra: „Alles, was wir sehen, könnte auch anders sein“ [Wittgenstein tractatus (5.634)] dienen, ergänzt und eingeschränkt durch das realistische Dali-Zitat: „Sehr wenig von dem, was passieren könnte, passiert.“

Was die symbolisch-exemplarischen Inferenz angeht, so eröffnet sich mit ihr der gesamte Komplex der Metaphern, Allegorien, Symbolen und Zeichen, mit dem sich große Bereiche der Philosophie beschäftigen, wie Metaphorologie, Zeichentheorie, Semantik, Kommunikationstheorie, Realienkunde, materielle Kulturtheorie und andere.

Die einschlägigen Verweisungszusammenhänge bieten Raum für Emergenzen und funktionale Verschränkungen, die sich aus den einzelnen Elementen nicht prognostizieren lassen, also dem sogenannten „Kreativen“ und „Nicht-Vorgesehenen“ sehr nahe kommen.

Die symbolisch-metaphorische, exemplarische Inferenz ist von einer eigenartigen Spielart des Materialismus durchzogen, die man einen Proxy-Materialismus nennen könnte oder poetischen Materialismus, eine Verwertungsmentalität mit exemplarischer Perspektive. Im Unterschied zur herkömmlichen Wissenschaftlichen Forschung folgt die künstlerische Forschung neben anderen Logiken auch anderen Ordnungs- und Reihungsprinzipien, Hierarchie- und Wertvorstellungen, Ihr Genauigkeitsbegriff ist über den Dürer'schen „zwiefachen“, der theoretischen und handwerkliche Genauigkeit hinaus, noch in die punktuelle und die flächige Genauigkeit unterteilt und unterschieden. Ihre Folgerichtigkeit ist nicht zwingend und gewaltsam, sondern assoziativ und möglich, ihre Widersprüche sind keineswegs das Relat überholend und nichtend, sondern parataktisch und lassen es neben dem Vorausgegangenen bestehen, nicht zuletzt um die Erinnerung wachzuhalten und den Entwicklungsgedanken zu veranschaulichen.

„May be-Kausalität“ ausgehend, ist der „Möglichkeitsraum“ in der künstlerischen Forschung sehr viel größer als im traditionellen Forschungsverständnis. Er schließt assoziative und bisoziale Relationen ebenso ein wie starke und schwache Vermutungen, starke und schwache Wahrscheinlichkeiten und er weist den Aporien und Paradoxien erkennbar einen Platz im Gesamtgeschehen zu und entfernt, oder verschweigt sie nicht einfach.

Die kognitiven Verzerrungen, die teils nicht bewusstseinsfähigen Denk- und Wahrnehmungsfehler, auch „Biases“ genannt, spielen in der künstlerischen Forschung eine systematische und entscheidende Rolle. Da das Erleben und Erfahren die initialen Schauplätze dieser Forschung sind, werden zwangsläufig die Einflüsse derselben auf Wahrnehmung, Beobachtung, Urteilsbildung und Inferenz zum Thema und absorbieren einen Großteil der forschenden Aufmerksamkeit.

Im Rahmen einer allgemeinen Erkenntniskritik wird die Wichtigkeit sowohl einer ausgearbeiteten Wahrnehmungstheorie als auch die Reflexion eines Konventionalismus deutlich, da sich die Besonderheiten, Anlässe und Gegenstände der künstlerischen Forschung hauptsächlich im Spannungsfeld zwischen diesen Polen finden.

Die Tatsache, dass das konventionalisierte Wahrnehmen nur einen sehr kleinen Teil der Wahrnehmungsfähigkeiten einsetzt, aktiviert und beansprucht, ermutigt dazu, die verbleibenden Ressourcen eingehender zu untersuchen, zu quantifizieren und funktional zu bestimmen. Die Beispiele der vestibularen und propriozeptiven Wahrnehmungen, deren Bewusstseitsgrad durch geeignete Übungen verändert werden kann, gibt Anlass zur Vermutung, dass noch weitere Wahrnehmungsarten existieren, deren unbewusste Beiträge zum Funktionieren unserer Physiologie wir mangels geeigneter Untersuchungsmethoden und -technologien bislang einfach noch nicht kennen. (vgl. dazu die späten Entdeckungen der Funktionen der weißen Substanz und die des Interstitiums)

Philosophie, Physiologie, Psychologie, Neurologie, Endokrinologie, sensorische Integration und entsprechende Emergenztheorien sind für die künstlerische Forschung unerlässlich, denn überall da, wo Wahrnehmen, Denken und Handeln vertieft behandelt und untersucht wird, lauern „biases“, Ideologien und Moden, oder in der Sprache Bacons: die *idolae tribus, specus, fori und theatrum*.

In der klassischen Definition der Forschungsziele wird von Vermehrung der Erkenntnisse, Erweiterung und Sicherung des Wissens gesprochen, von Dokumentation und dem Nutzen für die Allgemeinheit. Wer und an

welchem Punkt der Entwicklung allerdings diesen Nutzen definiert, bleibt im Halbdunkel des politisch-wirtschaftlichen Interesses.

Die künstlerische Forschung kann und darf sich im Grunde nur dann so nennen, wenn sie mindestens die Kriterien der traditionellen Forschungsziele erfüllt, wenn sie nicht gar Leistungen erbringt, die darüber hinausgehen. Doch da sieht es der erwähnten Attraktivitäten und einer fehlenden Lobby wegen, finster aus.

Da Kunst noch immer als Luxus gilt, als verzichtbare hardware, als goldgerahmte Dreingabe, und mit Muße, Überfluss und Freizeit assoziiert wird, kann ihr Nutzen, sowohl für den Einzelnen als auch für die Gesellschaft bestenfalls als indirekter und vermittelter bestimmt werden. Sieht, versteht und lokalisiert man sie hingegen im Umfeld von Arbeit, Kulturtechniken, software, Bildung, Aktivität, Prozess, Ideenfindung, Vorbilderproduktion, Planung und Methode wird es spürbar heller und aussichtsreicher. Dann tut sich plötzlich ein riesiges Tableau ungeklärter Themen, unbeantworteter Fragen und lohnender Forschungsaufgaben vor uns auf, aus denen sich eine Menge interessanter Projekte schnitzen lassen, mit denen man ganze Hochschulen über Jahre beschäftigen könnte.

Nur im prozessualen Verständnis der Kunst, die Kunst nicht als Sammelbegriff für fertige, elaborierte Gegenstände, sondern als eine bestimmte und anspruchsvolle Tätigkeit begreift, als spezielle Methode des Wahrnehmens, Denkens und Handelns, kann so etwas Merkwürdiges, Widersprüchliches und Problembeladenes wie künstlerische Forschung überhaupt gedacht werden. Denn nur unter dieser Voraussetzung wechselt die leidige Rezeptionsästhetik mit ihrem „interesselosen Wohlgefallen“ und ihren zweifelhaften Geschmacksurteilen hinüber zu einer anregend-aufregenden, größtenteils unbeschriebene Produktionsästhetik, die versucht das Woher, Womit, Wie und Wodurch der künstlerischen Produktion zu erhellen.

Dass es diese formal wie inhaltlich bemerkenswerten Protokolle die von einer kleinen, stabilen Minderheitengruppe, Künstler genannt, angefertigt wird in der Menge der sonstigen menschlichen Erzeugnisse überhaupt gibt, ist schon verwunderlich genug; ihr oft nicht erkennbare Zweck und Nutzen gibt Rätsel auf und ihre Materialisierungen werden häufig unverstanden, dennoch geliebt und wertgeschätzt, oder auch gefürchtet, bekämpft und zerstört. Die Haltung zur Gruppe der Hersteller ist meist betont ambivalent und bietet Stoff für Literatur, Musik und Theater. Da sie gleichwohl zahlenmäßig eine der stabilsten Randgruppen in den Populationen durch die Geschichte ist, hat man sowohl genetische als auch sozialpsychologische Theoreme bemüht, um dieses Phänomen zu erklären.

Die Beiträge von Künstlern zu allgemeinen Forschung und Entwicklung schwanken zwischen genialen und anschlussfähigen Einzelleistungen und abseitigen und exzentrischen Nonsense-Erfindungen, wie die Archive europäischer Patentämter ausweisen. Meistens bewegen sich Künstler ihrer breiten Interessen und habituellen Neugier wegen in den Vorzimmern der Forschung und Entwicklung, dienen häufig als Anreger und Ideenstifter aus deren Gedankensplitter dann geschäftstüchtige Nicht-Künstler verwertbare Projekte zusammenfügen. Auffallend viele Künstler und künstlerische Einzelgänger sind in der Geschichte der Kommunikationstechnologie zu finden, wie übrigens auch im Umfeld des Experimentalismus.

Diese Auffälligkeit gibt im Rückschluss Hinweise für ein besseres Verständnis der künstlerischen Arbeit: Form, Gestaltung und Verpackung von etwas Unkörperlichem, Gedachtem, das selbst wiederum informativ ist, Transport wechselnden Inhalts, das sich-verständlich-Machen, Sachen zu einem Adressaten schaffen, beste Wege suchen, um möglich schnell, unverzerrt, gezielt und vollständig Botschaften zu übermitteln scheint Künstler in besonderem Maße zu interessieren, ebenso wie die damit verbundenen Gedankenexperimente nach dem Muster „Was wäre, wenn . . .“, Neigung zur „generellen experimentellen Haltung“, zur spielerischen Improvisation und Zweckentfremdung, respekt „Umzentrierung“ (Karl Duncker) Nähe zum Typus des „Bricoleurs“ (nach Leví-Strauss)

Die Freiheit im Umgang mit Material, Funktion, Bedeutung, Zuschreibung, Gewohnheit, Automatismus und Konvention, das experimentelle Außerkraftsetzen von Routine und Automatismus erzeugt eine flexible Produktivität, die ein konzentriertes Eingehen auf die jeweilige Situation und das vorliegende Problem ermöglicht, die ein in Konventionen, Erwartungen und Routinen gefangener Nicht-Künstler kaum je aufbringen kann. Die ungehemmte, frei flottierende Aufmerksamkeit auf Ähnliches, Nützliches, Vergleichbares, Passendes und Brauchbares des Bricoleurs ermöglicht unkonventionelle Problemlösungen, die sich mehr der „ad-hoc-Beobachtung“, der „subito-Analyse“ und einer spielenden Kombinatorik als dem fachgerechten Wissen verdanken und eignen sich daher mehr fürs Spontane als für langfristige Projekte.

Aber auch für große, vielgestaltige und rasche Übersicht erfordernde Forschungsvorhaben eignet sich die künstlerische Forschung, die bei dieser Gelegenheit, weniger vollmundig und anspruchsvoll in Anlehnung an den Slogan von der „rechnergestützten Methode“ besser „künstlerisch unterstützte Forschung“ genannt werden sollte.

und C.C. Rüling (Grenoble École de Management, GEM) haben ausgehend von der Lévi-Strauss'schen „Bricolage“ eine erhellende Gegenüberstellung von Haltungen, Einschätzungen und Mindsets des Ingenieurs und des Bricoleurs vorgelegt und versucht die Unterschiede auch in der Welt des digitalen Managements erkennbar und nutzbar zu machen. (s.Anhang) Da viele der Haltungen und Einstellungen des Bricoleurs auf Künstler und die Eigenheiten künstlerischer Forschung (oder Künstlerisch unterstützter Forschung) zutreffen, braucht hier nicht weiter darauf eingegangen werden, sondern es sollte die Frage erneut gestellt werden: was könnte das sein: künstlerische Forschung ?

Dass Kunst eine Wissenschaft sei, wird seit der Renaissance immer wieder behauptet und gegenüber Andersgläubigen auch hin und wieder vehement gefordert, eine besondere Wissenschaft sogar, in welcher dem Subjekt ein anderer Stellenwert oder sogar überhaupt einer zuerkannt werde, als in allen übrigen Wissenschaften.

Wahrheit und Wissen sei auch ihr Ziel, aber ein anderer Typ von Wahrheit und Wissen, oder mit den Worten von Novalis: „Es ist nicht das Wissen allein, was uns glücklich macht – es ist die Qualität des Wissens – die subjektive Beschaffenheit des Wissens . . .“

Novalis (1772 - 1801) Das allgemeine Brouillon, Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99

Was bitte ist „die Qualität des Wissens“ ? Sicherlich nicht seine Brauchbarkeit und Operabilität, sein materieller Gegenwert, weder seine Anschlussfähigkeit noch sein funktional-argumentativer, oder grammatischer Wert . . . vermutlich liegt sie in der Bedeutung, die das Wissen für einen selbst hat, das könnte mit „der subjektiven Beschaffenheit“ gemeint sein, also ein Wissen mit Konsequenzen für das persönliche Handeln, das was Novalis im Folgesatz mit der problematischen Formulierung „Vollkommnes Wissen“ beschreibt, die für ihn zur „Überzeugung“ wird. Ein gefährlicher Gedanke, wenn man an die vielen verblendeten Überzeugungstäter der Geschichte denkt.

Auch mit „Verbindlichkeit“ könnte man die „subjektive Beschaffenheit“ übersetzen, das würde sie nahe an die „Nicht-Hintergebarkeit“ rücken, um die wir uns bekanntlich mit großem Aufwand seit jeher herumzudrücken versuchen, wenn wir opportunistisch handeln.

Das Exemplarische, auf das Kunst nach Robert Musil ziele, findet sich leicht in den Kunst- und Bühnenwerken, Gedichten, Objekten, Bauten und Musikstücken, die als „Exempla“ künstlerischer Arbeitsprotokolle figurieren. Grob gesprochen tritt das Interesse an der Homogenität eines

künstlerischen Werkes zu Gunsten einer Beachtung der Breite und Diversität der Sujets, Genres, Themen und Problemstellungen zurück, einschließlich der gefundenen jeweiligen Angemessenheit der verwendeten Methoden, Techniken und Zugriffsarten. Was so viel heißt wie, im Exemplarismus findet eine vielgestaltige Bewertungsverschiebung von der hierarchischen zu einer parataktischen Ordnung statt, wenn man so will von der Pyramide zum Netz, von der Vertikalen in die Horizontale, von einem Übereinander zu einem Nebeneinander. Das ist nicht automatisch mit Nivellierung gleichzusetzen und muss nicht mit Notwendigkeit zu einer generellen Einebnung und Erniedrigung des Niveaus führen, es erschließt durch seinen Perspektivwechsel lediglich andere Phänomene und Kriterien.

Den Veränderungen in den Visualisierungen vergleichbar, werden die Höhen der graphischen Türme durch die Dichte von Punktmengen dargestellt, was zusätzliche Untersuchungen der Distanzen der einzelnen Punkte untereinander auf dem selben Messniveau erlaubt.

Der angesprochene Perspektivwechsel dient dem Bricoleur zur graduellen Verbesserung des Bildes im Sinne des zweiten Typs der Genauigkeit, der ein flächiger, qualitativ-kapazitiver ist, im Gegensatz zum ersten Typ der punktuellen Genauigkeit des raum-zeitlichen Messgeräts.

Wie der Begriff der Kultur stammt auch der der Melioration ursprünglich aus der Landwirtschaft und bedeutet so viel wie Verbesserung. Er bezog sich früher hauptsächlich auf die Ertragssteigerung und heute dagegen vorwiegend auf Erhaltung der Landschaft, der Fruchtbarkeit und Qualität des Bodens und des ökologischen Gleichgewichts.

Benutzt man ihn in gleicher metaphorischen Weise wie den der Kultur, kann und sollte dazu Vieles vorgeschlagen werden, was der Melioration unserer Kulturlandschaft und Lebensgrundlage dient, sie erhält und verschönert.

Das „hilflos-modisch Ding“ Künstlerische Forschung sollte sowohl den Künstlern als auch der Kunst im Sinne einer gesellschaftlichen Veranstaltung zu liebe ersetzt werden durch die offizielle und institutionell verankerte Kooperation zwischen Wissenschaftlern und Künstlern in seriösen und beispielhaften Forschungsprojekten. Damit aus der „feuilletonesischen“ halbgaren und hauptsächlich gut gemeinten Sache eine in der Tat gute und interessante wird, sollten Künstler als vertraglich verpflichtete, externe Mitarbeiter auf Zeit von Forschungsteams eingeladen werden, um gemeinsam die Arbeitsstruktur, die Arbeitsfelder und Rollen auszuhandeln und festzulegen. In den geförderten Pilotprojekten an ausgewählten Forschungseinrichtungen sollen Logbücher geführt werden,

die der abschließenden Evaluation dienen. Solche Vorhaben der betont kooperativen Art können sowohl die wissenschaftliche Forschung als auch die künstlerische Praxis bereichern, die Kommunikation und mutuelle Verständigungsbereitschaft durch „Fremdzumutung“ öffnen und verbessern, innerbetriebliche Kultur und Umgangsformen heben und zu eindrücklichen und erinnerbaren Erfahrungen verhelfen.

Das klingt alles jetzt zwar sehr leicht und oberflächlich, erfordert aber im kooperativen Alltag durchaus Mühe, Toleranz und Anstrengung und die Erfahrung hat gezeigt, dass vor allem die Anfangsphase sehr schwierig ist. Bis eine gemeinsame Sprache gefunden ist, braucht es Geduld und Bereitschaft und um den gegenseitigen Respekt für fremde Dispositive zu installieren sind erhebliche Dehnübungen des Horizonts erforderlich. Bevor Künstler sozusagen stehend, freihändig und voraussetzungslos selbst zu forschen beginnen, sollten sie in Kooperationsprojekten Reiz, Tücken, Langeweile und Überraschungen der wissenschaftlichen Forschung kennenlernen, um eine fundierte Haltung dazu einnehmen zu können, Meliorationsvorschläge und allgemeine Kritik eingeschlossen. Da Kunst mehr ist und kann als Analyse, Exploration und Befragung, Dokumentation, Demonstration und Experiment und ebenso von und mit Sythesen, Effekten, Widersprüchen, Schocks, fixen Ideen, Kakulationen und Träumen lebt und handelt, kann künstlerische Forschung bestenfalls eines ihrer Teilgebiete sein. Ein wichtiges und interessantes Teilgebiet zwar, aber weder eine hinreichende Beschreibung des Ganzen der Kunst, noch eine überzeugende Charakterisierung ihres Schwerpunkts.

Jenseits des „interessanten Undings“ ist die künstlerische Forschung vor allem eine Herausforderung für Wissenschaftler und Künstler, die auf ihr Methodenbewusstsein zielt, auf die überfällige Daten-, Algorithmen-, Modell-, Denk- und Arbeitsstil-Kritik, die beiden Gruppen durchaus gut zu Gesicht stünde, wenn sie denn dem Anspruch, den sie erheben, ernsthaft gerecht werden wollen.

„Verba docent, exempla trahunt“, (Worte belehren, Beispiele ziehen) dieser zum Sprichwort geronnene Gedanke wird Seneca zugeschrieben, der in seinen *epistolae morales ad Lucilium* (Buch 1, Brief 6, Absatz 5) schrieb: „... longum iter est per praecepta, breve et efficax per exempla“ (lange ist der Weg der über die Belehrung führt, kurz und wirkungsvoll ist derjenige über Beispiele)

Werden Sie beispielhaft, wofür auch immer . . .

DANKE