

Aus:

SIBYLLE PETERS (HG.)

Das Forschen aller

Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst,
Wissenschaft und Gesellschaft

Mai 2013, 262 Seiten, kart., 29,80 €, ISBN 978-3-8376-2172-3

Wie muss sich Forschung verändern, wenn sie nicht länger als ein Privileg der Wissenschaften verstanden wird? Und was können künstlerische Verfahren dazu beitragen?

Mit wissenschaftlichen Analysen und detaillierten Fallstudien zwischen Performance, Ethnographie, Aktivismus und Materialwissenschaft porträtieren die Beiträge dieses Bandes »Artistic Research« als Versuch, Forschungsprozesse so zu gestalten, dass alle Mitglieder der Gesellschaft daran mitwirken können.

Der Band stellt die Debatte um »Artistic Research« vom Kopf auf die Füße: Es geht keineswegs nur um die Frage, ob und wann Kunst Forschung ist – sondern vielmehr darum, wie die Teilhabe aller an den Prozessen der Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft in Zukunft organisiert werden soll.

Sibylle Peters (PD Dr. phil.) ist Künstlerin und Kulturwissenschaftlerin. Sie leitet das Forschungstheaterprogramm im FUNDUS THEATER Hamburg und ist Mitgründerin des künstlerisch-wissenschaftlichen Graduiertenkollegs »Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste«.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/ts2172/ts2172.php

Inhalt

Vorwort

Sibylle Peters | 7

FORSCHUNG ZWISCHEN KUNST UND WISSENSCHAFT – ANNÄHERUNGEN UND DIALOGE

In-definitions.

Forschung in den performativen Künsten

Victoria Pérez Royo, José A. Sánchez, Cristina Blanco | 23

Wer erforscht wen?

Kulturwissenschaften im Dialog mit Kunst

Gesa Ziemer und Inga Reimers | 47

»On research«.

Forschung in Kunst und Wissenschaft – Herausforderungen an Diskurse und Systeme des Wissens

Gabriele Brandstetter | 63

DAS FORSCHEN ALLER – PROJEKTE UND ANALYSEN

Let's make money!

Kollektive Geldforschung mit der *Kinderbank Hamburg*

Sibylle Peters / FUNDUS THEATER | 73

Das Undisziplinierte im Transdisziplinären.

Das pädagogische Verhältnis in der künstlerischen Forschung mit Kindern

Elise v. Bernstorff | 95

Jenseits des Musters.

Forschung in der *Materials Library*

Zoe Laughlin | 121

Das Ende der Autonomie. LIGNA 1995-2002

Ole Frahm | 141

THE ART OF BEING MANY.

**Zur Entwicklung einer Kunst der Versammlung im Theater
der Gegenwart**

Sibylle Peters | 155

Die Kunst des Nicht-da-Seins.

Daniel Ladnar und Esther Pilkington (random people) | 173

KRITIK DER KÜNSTLERISCHEN FORSCHUNG

**Künstlerisch-wissenschaftliche Forschung in den Ruinen
der Universität?**

Performance als wissenschaftliche Veröffentlichungsform
Heike Roms | 205

Unmittelbare Produktivkraft?

**Künstlerisches Wissen unter Bedingungen der
Wissensökonomie**

Tom Holert | 225

Occupy Wissen.

Institutionalisierungsfragen zur »Forschung aller«

Ulrike Bergermann | 239

Autorinnen und Autoren | 257

Das Forschen aller – ein Vorwort

DEFINITIONEN VON KÜNSTLERISCHER FORSCHUNG

Zu Beginn eines Bandes, der den Begriff »artistic research« im Titel trägt, wird eine Definition dessen erwartet, was im Anschluss als »künstlerische Forschung« bezeichnet und verhandelt wird. Ein Blick in die Geschichte des Wissens und der Wissenschaften verrät allerdings, dass in den Entstehungsszenarien wissenschaftlicher Disziplinen und epistemischer Diskurse Definitionen keineswegs jene wichtige Rolle spielen, die sie schon per Gesetzes für sich in Anspruch nehmen. Bedeutsam sind sie vor allem im Sinne eines kollektiven Sprachspiels, das einen Rahmen für die Entstehung eines gemeinsamen Diskurses bilden kann. Statt also eine eigene Definition von »artistic research« vorzulegen, sei der kollektive Versuch einer solchen Definition an den Anfang dieses Bandes gestellt:

Im Mai 2012 fand am Haus der Kulturen der Welt eine Tagung mit dem Titel *Forschung zwischen Kunst und Wissenschaft. Herausforderungen an Diskurse und Systeme des Wissens* statt.¹ Im Rahmen dieser Tagung entstand unter meiner Mitwirkung ein Thesenpapier, das als Grundlage zur weiteren Entwicklung von Förderstrukturen für künstlerische Forschung in Deutschland dienen soll. Es enthält folgende Bestimmungen zum Begriff der künstlerischen Forschung:

Künstlerische Forschung hat eine lange Tradition und eine differenzierte gegenwärtige Praxis. In den letzten zwei Jahrzehnten hat sich eine Vielzahl neuer Formen der künstlerischen Arbeit entwickelt – kollaborative Formate, lebendige Archive, doku-

1 Konzipiert und veranstaltet von Gabriele Brandstetter, Sigrid Gareis, Catherina Mertens und Bernd Scherer.

mentarische Performances und viele andere Strategien der Wissensgenerierung. Zahlreiche künstlerische Institutionen begreifen sich auch als Forschungsinstitutionen, zahlreiche Künstler_innen als Forschende.

Künstlerische Forschung nutzt ein weites Spektrum von Forschungsweisen: Recherche, Experiment, Exploration, Intervention, Analyse, kritische Reflexion, Feldforschung, Action Research, die Arbeit mit (Alltags-)Experten, etc. Künstlerische Forschung hat damit einerseits Bezüge zur systematischen Forschung der Wissenschaft, andererseits aber auch zu außerwissenschaftlichen, gesellschaftlichen und alltäglichen Praktiken des Forschens im weiten Sinne. Künstlerische Forschung hält die Frage ›Was ist Forschung?‹ gesellschaftlich verhandelbar, macht die Poiesis, die Bewegungsfiguren von Forschungsprozessen sichtbar, hinterfragt etablierte Forschungsverfahren und bringt neue Forschungsweisen hervor. Künstlerische Forschung reflektiert die eigene Praxis, ist in ihrem Themenkreis aber nicht auf künstlerische Praktiken begrenzt.

Künstlerische Forschung stellt Bezüge und Interaktionen zwischen unterschiedlichen Wissensweisen, Forschungsfeldern und Akteur_innen von Forschung her, die im System der Wissenschaften bzw. im Verhältnis von Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft bisher kaum Verbindung zueinander haben. Künstlerische Forschung ist oft transdisziplinär und immer im Austausch mit unterschiedlichen Öffentlichkeiten. Sie praktiziert neue Formen des Kollaborativen.

Künstlerische Forschung operiert durch Gestaltungsprozesse. Die Präsentation (Erfahrbarmachen, Aktualisieren, Aufführen, Ausstellen, Öffentlichwerden, etc.) von Wissen wird als wesentlicher Teil des Forschungsprozesses begriffen. Künstlerische Forschung problematisiert die Differenz zwischen Entstehung und Präsentation von Erkenntnis. Sie versteht sich daher als prozessual, revidiert, aktualisiert und erweitert gegebene Wissensstände. Ein wichtiger methodischer Schwerpunkt künstlerischer Forschung besteht in der Einbindung und Erkundung der Körperllichkeit, der Materialität, der Situiertheit und der Performativität von Wissen. Künstlerische Forschung generiert und untersucht Erkenntnisräume.

Vor diesem Hintergrund ist künstlerische Forschung zum einen in der Lage, unterschiedlichste Formen von Wissen (auch embodied/tacit knowledge, minoritäres Wissen, Erfahrungswissen) in Forschungsprozessen und ihren Resultaten produktiv zu machen. Zum anderen kann sie die Medialität der Wissenschaften selbst zeigen und hinterfragen.

Künstlerische Forschung kann flexibel auf gesellschaftliche Problemstellungen reagieren. Sie produziert Versuchsanordnungen und Experimentierräume für aktuelle gesellschaftliche Auseinandersetzungen, eröffnet alternative/utopische Perspektiven,

konstelliert kulturelle und historische Kontexte, ermöglicht Teilhabe auch für Akteur_innen, deren Stimmen andernfalls zu wenig Gehör finden würden.

Künstlerische Forschung ist praxisbezogene Grundlagenforschung.²

KRISEN DER KÜNSTLERISCHEN FORSCHUNG

Der Impuls, den vorliegenden Band herauszugeben, entstand 2011 auf einer Tagung zu Tanz und Theorie in den Berliner Uferstudios.³ Gemeinsam mit Kerstin Evert moderierte ich auf dieser Tagung ein Panel mit dem Titel *Artistic Research*. Die Erwartungen der Veranstalterinnen waren hoch: Eine Orientierung sollte hier gegeben, ein Meilenstein in Richtung auf die öffentliche Anerkennung von künstlerischer Forschung auch in Deutschland sollte gesetzt werden. Internationale Expert_innen waren zu diesem Panel eingeladen, Kolleg_innen, die von dem fortgeschrittenen Diskurs um künstlerische Forschung in anderen europäischen Ländern würden berichten können.⁴ Kerstin Evert und ich planten insbesondere, das Verhältnis von Produkt und Prozess in der künstlerischen Forschung zu diskutieren, in der Hoffnung, gemeinsam Wege aus einem strukturellen Problem aufzeigen zu können. Dem lag folgende Analyse zugrunde:

Künstlerische Arbeit als Forschung zu bezeichnen, geht häufig mit einer kritischen Haltung gegenüber Kunstmarkt und Produktionszwang einher. Künstlerische Forschungsprojekte neigen deshalb dazu, den Prozess gegenüber dem Produkt höher zu bewerten, ja, das Verhältnis zwischen beiden umzukehren. Der Prozess wird nicht mehr als Produktionsprozess verstanden, stattdessen wird das Produkt zur Präsentation des Prozesses. Sich solchermaßen von dominanten Protokollen künstlerischer Produktion zu distanzieren, ist ein entscheidender Schritt und eine wichtige Voraussetzung für die Entwicklung künstlerischer Forschung. Dennoch bringt diese Umkehrung von Produkt und Prozess auch ein methodisches Problem mit sich, das ich an anderer Stelle als Research/Presentation-Divide bezeichnet habe

2 http://www.hkw.de/media/de/texte/pdf/2012_1/programm_5/thesenpapier_kuenstlerische_forschung.pdf vom 29.11.2012.

3 Veranstaltet vom *Zentrum für Bewegungsforschung*, Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein und dokumentiert in *Dance [and] Theory* (dies. 2012).

4 Bojana Cvejic, Jan Ritsema, Marijke Hoogenboom und Victoria Pérez Royo.

(Peters 2011, 183): Durch die Inversion von Produkt und Prozess geraten Forschung und Präsentation im Kontext künstlerischer Forschung in eine Spannung, wenn nicht gar in einen Gegensatz. Damit reproduziert sich im Feld der künstlerischen Forschung die diskursive Ordnung der Wissenschaften. In der wissenschaftlichen Praxis werden Forschung und Präsentation in der Tat als zwei voneinander unterschiedene Register betrachtet; die Präsentation von Forschungsergebnissen gilt üblicher Weise nicht als Teil des Forschungsprozesses. Statt diese Trennung von Präsentation und Forschung zu wiederholen, könnte und sollte sich künstlerische Forschung davon abheben, denn dass die Präsentation, etwa die Präsentation auf der Bühne, oft experimentellen Charakter hat und damit ein zentraler Bestandteil künstlerischer Forschung ist, liegt auf der Hand. Gerade in der Fähigkeit, Präsentation als Forschung zu begreifen, liegt ein großes Potential künstlerischer Forschung. Diskutiert werden sollten im Rahmen des besagten Panels deshalb verschiedene Ansätze, Präsentation und Forschungsprozess aufeinander zu beziehen.

Doch die Mitglieder des Panels sprachen weit kritischer über die Entwicklung der künstlerischen Forschung als von der Diskussionsvorlage angesegnet. Dabei hatten sie weniger konkrete methodische Schwierigkeiten als vielmehr übergreifende diskursive und ökonomische Entwicklungen vor Augen; beispielsweise die sogenannte Bologna-Reform der Hochschulen, im Zuge derer die Kunsthochschulen großenteils in Universitäten umgewandelt worden sind. In diesem Kontext spielt künstlerische Forschung eine kritikwürdige Rolle, insofern sie dem Vorhaben dient, die künstlerische Ausbildung wissenschaftlichen Standards anzupassen oder gar – so ein gängiger Vorwurf – zu unterwerfen.⁵ Vor diesem Hintergrund hat sich die Theorie künstlerischer Forschung gerade im Umfeld der bildenden Kunst in den letzten Jahren intensiv damit beschäftigt, Unterschiede zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung herauszuarbeiten.⁶ Diskutiert wird in diesem Kontext die besondere Rolle von Subjektivität in der künst-

5 Steyerl, Hito (2010): *Ästhetik des Widerstands? Künstlerische Forschung als Disziplin und Konflikt*, <http://www.eipcp.net/transversal/0311/steyerl/de> vom 29.11.2012.

6 So wurde eine Tagung zum Thema der künstlerischen Forschung kürzlich unter dem Titel *anders wissen* abgehalten, veranstaltet im Oktober 2012 von Kathrin Busch an der *Merz Akademie Stuttgart*.

lerischen Forschung und die mit ihr einhergehende Infragestellung wissenschaftlicher Prinzipien von Wiederholbarkeit, Übertragbarkeit, Abstraktion.

Im vorliegenden Band findet sich dies ausführlich in dem Beitrag von **Victoria Pérez Royo, Jose Sánchez und Cristina Blanco** reflektiert. Anhand von Erfahrungen mit dem Programm *MPECV* zeigen sie die Herausforderungen auf, denen künstlerische Forschung sich stellen muss. Der Beitrag eröffnet den Band, weil er den Stand und auch die Art der Diskussion, die gegenwärtig europaweit geführt wird, exemplarisch vor Augen führt.

Was die Diskussion des anfangs erwähnten Panels schließlich sprengte, war jedoch folgender Vorwurf: Der Versuch der künstlerischen Forschung, sich Freiräume gegenüber dem Druck künstlerischer Produktion zu erstreiten, sei gescheitert. Denn am Ende erweise sich dieser Entzug als eine Art Absage an die Öffentlichkeit und damit an gesellschaftliche Relevanz. Künstlerische Forschung – insbesondere solche, die mit künstlerischen Mitteln künstlerische Gegenstände erforsche und damit stark selbstbezüglich sei – habe sich zu einer Kunst ohne Publikum entwickelt. Sie werde von Spezialist_innen für Spezialist_innen unternommen und diene vor allem als Legitimationsstrategie für künstlerische Praxen, die unter Ausschluss der Öffentlichkeit operieren. Diese Analyse mag hinsichtlich einzelner Phänomene treffend sein. Sie geht dennoch am eigentlichen Potential künstlerischer Forschung völlig vorbei. Der Impuls, den vorliegenden Band *Das Forschen aller* herauszugeben, lag darin, den Gegenbeweis anzutreten und diesem verheerenden Eindruck mit konkreten Gegenbeispielen zu begegnen.

VON DER WELT DER WISSENSCHAFT ZUR WELT DER FORSCHUNG

Der Call zum vorliegenden Buch fragte nach künstlerischen Forschungsprojekten, die es vielen Menschen, insbesondere auch Nicht-Künstler_innen und Nicht-Wissenschaftler_innen, ermöglichen, sich an Forschungsprozessen zu beteiligen. Dem liegt die Annahme zugrunde, dass künstlerische Forschung eine Rolle in jener Entwicklung spielen kann und sollte, die Bruno Latour in seinem programmatischen Text *From the World of Science to the World of Research* beschrieben hat (Latour 1998): In dem Maße, in dem der Glaube an eine Wissenschaft schwindet, die gerade mittels ihrer

Distanz zur gesellschaftlichen Praxis funktioniert und mittels Abstraktion übergeordnete Lösungsansätze für unterschiedlichste Probleme erarbeiten kann, wird die Expertise jedes einzelnen Mitglieds der Gesellschaft potentiell immer wichtiger. Dabei zeigt sich die kategoriale und institutionelle Trennung zwischen Forschung einerseits und Anwendung andererseits immer mehr als ein Hindernis, das die Forschung in ganz unterschiedlichen Bereichen wie beispielsweise der Medizin oder der Stadtplanung unverhältnismäßig erschwert.

Doch wie lässt sich ein neues, demokratischeres Verständnis von Forschung erarbeiten? Wie können wir Forschungsprozesse initiieren, an denen potentiell – je nach Forschungsfrage, Feld der Untersuchung und Art des Problems – alle Mitglieder der Gesellschaft beteiligt sind?

Forschung nicht mehr exklusiv als Privileg der Wissenschaften, sondern als kollektive Aufgabe aller Mitglieder der Gesellschaft zu begreifen, macht diejenigen, die bislang für Forschung zuständig waren, keineswegs arbeitslos. Im Gegenteil: Es stellt alle, die über Forschungserfahrung verfügen, vor große Herausforderungen, denn das Forschen aller will ermöglicht, organisiert, ausgewertet und ins Licht gesetzt werden.

Derzeit tun die Wissenschaften und ihre Förderorgane – geblendet von Exzellenz-Programmen und kurzfristigen Renommeesteigerungen – noch zu wenig dafür, diesen Herausforderungen und Aufgaben zu begegnen. Doch es gibt Ausnahmen. So ist sich beispielsweise die ethnographische oder volkskundliche Forschung seit langem darüber im Klaren, dass die Akteur_innen in den von ihr untersuchten Feldern keineswegs nur Gegenstand der Forschung, sondern gleichermaßen Mitforschende sind.

Im vorliegenden Band greift der Beitrag von **Gesa Ziemer** und **Inga Reimers** diese Debatte auf und weist im Dialog zwischen ethnographischer und künstlerischer Forschung nach, dass es keineswegs hinderlich ist, die Interessen und Perspektiven dieser Mitforscher_innen – gerade auch in der Differenz zum eigenen Interesse – in Rechnung zu stellen. Im Gegenteil: Die Integration heterogener Perspektiven und Interessen in einen Forschungsprozess erfordert eine ständige Übertragungsleistung, die ihrerseits als transdisziplinäres Forschungsverfahren beschrieben werden kann.

Eine ebenso wichtige Ausnahme stellt der Diskurs darum dar, was die Praxis der Forschung, die ›Kunst‹ der Wissenschaft ausmacht. In ihrem kurzen Beitrag zu diesem Band zeichnet **Gabriele Brandstetter** diesen Diskurs nach und zeigt, wie Erkenntnisse der Wissenschaftstheorie von

Gaston Bachelard bis Hans-Jörg Rheinberger und Ergebnisse der künstlerischen Forschung von Xavier Le Roy bis Carsten Höller ineinander greifen. Forschung, so die These, produziert prinzipiell einen Überschuss, der sich disziplinär nicht voll erfassen lässt und der so immer auch transdisziplinäre Effekte zeitigt. Deutlich wird dabei, dass Vertreter_innen der künstlerischen Forschung gerade hinsichtlich ihrer Kritik an vermeintlich geschlossenen Konzepten wissenschaftlicher Forschung ihre wichtigsten Bündnispartner in den Wissenschaften selbst finden können.⁷

DAS FORSCHEN ALLER – PROJEKTE UND ANALYSEN

Der institutionelle Hintergrund, aus dem der vorliegende Band entstanden ist, ist das Forschungstheaterprogramm des Hamburger FUNDUS THEATERs.⁸ Seit zehn Jahren bringt das Forschungstheaterprogramm Wissenschaftler_innen, Künstler_innen und Kinder in gemeinsamen Forschungsvorhaben zusammen. Dass künstlerische Praktiken eine entscheidende Rolle spielen können, wenn es darum geht, Forschung so zu gestalten, dass potentiell alle Mitglieder der Gesellschaft beteiligt sein können, ist uns also zuerst aus der eigenen Praxis vertraut.

Um heterogene Partner mit unterschiedlichen Interessen und Agenden in einem gemeinsamen Forschungsprozess zusammenzubringen, ist ein Wissen um Partizipation, ihre unterschiedlichen Formen und ihre ganz eigene Problematik unabdingbar. Gerade die performativen Künste haben sich dieses Wissen in den vergangenen Jahren erarbeitet und begreifen ihr Publikum als Mitwirkende. Anders als die Wissenschaften sind die performativen Künste außerdem darin geübt, Forschungsverfahren und Ausdrucksformen zu variieren und flexibel zu kombinieren. In meinem Beitrag

-
- 7 Dem Beitrag von Gabriele Brandstetter liegt ihr einführender Vortrag zur Tagung *Forschung in Kunst und Wissenschaft. Herausforderungen an Diskurse und Systeme des Wissens* zugrunde.
 - 8 Der Druck wurde teilweise aus Mitteln des Fördervereins *PROFUND Kindertheater e.V.* finanziert. Besonderer Dank gilt den Spender_innen Dorothee Bittscheidt und Helge Peters! Weitere Informationen zur Arbeit des Forschungstheaterprogramms im FUNDUS THEATER finden sich hier: <http://www.fundus-theater.de/forschungstheater/> vom 29.11.2012.

»**Let's make Money! Kollektive Geldforschung mit der Kinderbank Hamburg**« wird dies anhand eines Projektes des Forschungstheaterprogramms beschrieben. Dabei zeigt sich, welche Bedeutung das Forschen aller auch vor dem Hintergrund aktueller politischer Entwicklungen haben kann, lassen sich doch die aktuellen Finanzkrisen auch als Krisen einer bestimmten Verteilung von Expertise lesen: Expert_innen für das Finanzsystem als solches können offenbar kaum noch Wissen zur Verfügung stellen, um Geld als Steuerungsmedium des öffentlichen Gemeinwesens in Funktion zu halten. Neue Forschungsverfahren sind gefragt, die die gesellschaftliche Performance des Geldes und die Kunst des Geldmachens als eine *res publica* fokussieren, statt Finanzsysteme und Gesellschaften weiter gegeneinander in Stellung zu bringen.

Die anhand der »kollektiven Geldforschung« geschilderten Forschungsverfahren lassen sich als eine Weiterentwicklung dessen begreifen, was Wolfgang Krohn kürzlich als Rolle der Kunst im Kontext transdisziplinärer Forschungsprojekte skizziert hat (Krohn 2012). Als transdisziplinäre Forschungsprojekte sind hier Vorhaben definiert, »an deren Ausgangspunkt die Wahrnehmung einer gesellschaftlichen Problemlage steht und deren Zielsetzung ein strategischer Beitrag der Wissenschaft zur Entwicklung und Umsetzung einer Problemlösung ist.« (Ebd., 1) Krohn fügt treffend hinzu: »Obwohl diese Funktion von Forschung beinahe selbstverständlich erscheint, sind die Abweichungen gegenüber der akademischen wie der institutionellen Forschung erheblich.« Transdisziplinäre Forschungsprojekte in diesem Sinne sind demnach wesentlich davon geprägt, dass sie Expert_innen, Betroffene und sogenannte Stakeholder aus dem jeweiligen Problemfeld in den Forschungsprozess einbeziehen. Dies ist nicht nur entscheidend für den Erfolg der Forschung, sondern zugleich eine ethische und soziale Notwendigkeit. Es geht um Akzeptanz, denn, so Krohn:

Wenn und soweit transdisziplinäre Projekte im offenen Innovations- und Reformraum der Gesellschaft stattfinden, bricht eine klassische Bedingung der Forschungslegitimation ein. Freiheit der Forschung im Sinne eines uneinschränkbaren Verfassungsrechts wird gewährt, weil nach allgemein anerkannter Lesart wissenschaftliche Erkenntnis als solche nicht schaden kann. [...] Diese kategoriale Trennung von Wissenschaft und Anwendung hat historisch viel zur Dynamisierung von Forschung beigetragen, auch wenn sie kontrafaktische Züge trägt. [...] Bei transdisziplinären Innovationsprojekten wird allerdings nun öffentlich anerkannt und bekannt, das feh-

lendes Wissen teilweise erst im Verlauf des Innovationsprozesses beschafft werden kann. (Ebd., 4)

Dass auch künstlerische Praktiken in diesen Prozessen Einsatz finden können, erscheint in diesem Zusammenhang als vergleichsweise neue Entwicklung. Ihre wesentliche Funktion besteht dabei für Krohn in der Beschäftigung mit den Gestaltungsaufgaben, die Forschungsprozesse als Innovationsprozesse mit sich bringen. Dies meint nicht zuletzt die Gestaltung des komplexen Forschungsprozesses selbst, in dem heterogene Akteur_innen zusammenwirken sollen. Künstler_innen sind nach Krohn aufgefordert, sich in diesen Prozess als Expert_innen für Medialität, Subjektivität und Irritation einzubringen. Tatsächlich können künstlerische Praktiken in diesem Zusammenhang jedoch eine sehr viel grundlegendere Rolle spielen, nämlich folgende: Krohn benennt ein zentrales Problem im Übergang von einer Welt der Wissenschaft zu einer Welt der Forschung, wenn er darauf hinweist, dass die Freiheit der Forschung traditionell auf der Unterscheidung zwischen Forschung und Anwendung aufruht, also auf dem Freiraum, der durch die Trennung zwischen Wissenschaft und Gesellschaft entsteht. Wie also lässt sich die Freiheit der Forschung bewahren, wenn sie nunmehr zwischen Wissenschaft und Gesellschaft angesiedelt wird?

Genau hier eröffnen sich in der Kooperation mit den Künsten neue Möglichkeiten: Aufgrund der umfassenden Entgrenzung der Künste, die die Entwicklungen neuer künstlerischer Praktiken seit den Avantgarden des frühen 20. Jahrhundert gesteuert hat, sind die Künste darin geschult, ihre Freiheit, die Freiheit der Kunst, im Grenzgang zwischen künstlerischem Freiraum und gesellschaftlicher Anwendung zu behaupten. Die performativen Künste tun dies, indem sie ständig neue Formen des Probehandelns entwerfen, die zugleich in reale gesellschaftliche Strukturen hineinreichen. Gerade dies kann man als eine wichtige Expertise künstlerischer Forschung beschreiben und beanspruchen: Künstlerische Forschung entwirft Rahmungen, Szenarien und performative Setups, in denen gesellschaftliche Innovationsprozesse erprobt werden können, bevor sie in Strukturen überführt werden.

BILDUNG UND AKTIVISMUS ALS FELDER DER FORSCHUNG

Die gesellschaftliche Bedeutung künstlerischer Forschung erschließt sich nicht, solange sie es darauf anlegt, das Privileg der Forschung für gegebene künstlerische Praktiken in Anspruch zu nehmen, während Angehörige anderer Öffentlichkeiten weiterhin lediglich als Adressat_innen der erzielten Ergebnisse angesprochen werden.

Deshalb will der vorliegende Band dazu beitragen, ein integratives Bild künstlerischer Forschung im Kontext anderer wissenschaftlicher und gesellschaftlicher Systeme zu entwerfen.

Zum Entwurf eines integrativen Konzepts von Forschung zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft gehören insbesondere auch die Diskurse der kulturellen sowie der naturkundlichen Bildung. Als bereits existierende Grenzbereiche zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft sind sie gegenwärtig entscheidende Orte der Transformation: Allmählich wird hier von einseitigen Verfahren des Wissenstransfers aus Kunst und Wissenschaft in die Gesellschaft auf Verfahren des kollektiven Forschens umgestellt, an denen Künstler_innen, Wissenschaftler_innen und Angehörige anderer gesellschaftlicher Systeme gleichberechtigt mitwirken.

Im vorliegenden Band diskutieren zwei Beiträge die ganz unterschiedlichen Herausforderungen, vor denen Projekte der kulturellen und der naturkundlichen Bildung in diesem Transformationsprozess stehen:

Der Beitrag von **Elise von Bernstorff** analysiert Probleme und Paradoxien, die sich bei der Einführung eines solchen Forschungskonzepts in pädagogisch geprägte Systeme ergeben, und zwar anhand eines Projekts im Kontext des Programms *Jump & Run – Schule als System*, das sich zum Ziel gesetzt hat, mit performativen Mitteln das System Schule aus der Sicht von Schüler_innen zu untersuchen.⁹ Jacques Rancière und Walter Benjamin werden dabei zu Gewährsleuten für die theoretische Grundlegung eines solchen Unterfangens.

Der Beitrag »Jenseits des Musters« von **Zoe Laughlin** zeigt im Anschluss, dass auch an der Schnittstelle von Naturwissenschaft, Kunst und

⁹ Vgl. *Kinder testen Schule*, http://www.profund-kindertheater.de/pp_kitest.htm vom 29.11.2012.

Gesellschaft ein radikales Umdenken in Richtung auf neue Forschungskonzepte möglich ist. Geschildert wird das theoretische Programm und die Praxis der *Materials Library*, einer einzigartigen Forschungseinrichtung, in der wissenschaftliche, künstlerische und alltägliche Formen des Erforschens von Materialien ineinander greifen.

Ein weiterer Bereich, der im Konzept von Forschung zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft nicht fehlen darf, ist der des Aktivismus. Im politischen Aktivismus der Gegenwart treffen ständig gesellschaftliche Analysen, politische Praktiken und künstlerische Strategien aufeinander und beeinflussen sich wechselseitig. Entwickeln sich dabei langfristige Arbeits- und Diskussionszusammenhänge, lässt sich dieser Prozess des Abgleichens und des Übertragens zwischen gesellschaftlichen Analysen, künstlerischen Strategien und politischen Praktiken als Forschungsprozess beschreiben. Dies zeigt im vorliegenden Band der Beitrag von **Ole Frahm** anhand der Entwicklung des Performance- und Radiokollektivs LIGNA. Exemplarisch wird dabei deutlich, dass sich der Forschungscharakter von künstlerischem Aktivismus häufig an der Schnittstelle zwischen Universität und Gesellschaft entwickelt, wobei eine – innerhalb der Universitäten vermisste – Forschungsagenda auf gesellschaftliche Kontexte, etwa auf die Praxis des freien Radios, übertragen wird. Über Jahre untersuchte LIGNA im Kontext des *Freien Sender Kombinats Hamburg*, wie bestimmte Figurationen von (Gegen-)Öffentlichkeit mit medialen Setups korrespondieren und wie Veränderungen im Mediengebrauch veränderte Figurationen von Öffentlichkeit hervorbringen können. Aus dieser Versuchsanordnung entwickelte LIGNA schließlich eine einzigartige Praxis radiogestützter partizipatorischer Choreographien. Sie beruhen auf dem Konzept der Versammlung als Zerstreuung und beziehen zugleich medienwissenschaftlich, politisch und künstlerisch Position.

GRADUIERENKOLLEG VERSAMMLUNG UND TEILHABE. URBANE ÖFFENTLICHKEITEN UND PERFORMATIVE KÜNSTE

Nicht nur das Performance- und Radiokollektiv LIGNA entwirft neue Arten von Öffentlichkeiten und erprobt neue Formen von Versammlungen. Zeitgenössische Performances sind häufig als Versuchsanordnungen zu

verstehen, in denen getestet wird, ob und wie eine spezifische Form der öffentlichen Versammlung zustande kommt.

Lange Zeit galt die öffentliche Versammlung – definiert als Kopräsenz von einander zumindest teilweise fremden Menschen – als Grundbedingung von Performances und Aufführungen im weitesten Sinne. Seit dem Aufkommen der ortsspezifischen, der partizipatorischen und der transmedialen Performance werden die Formen und Arten dieser Versammlung jedoch mehr und mehr in Frage gestellt. Sie stehen zur Verhandlung und wandeln sich von einer Voraussetzung zu einem experimentellen Setup: Welche Rollen prägen die Versammlung und wie werden die Beteiligten adressiert? Welche Zeiten, Orte und Medien nutzt die Versammlung und welche Beziehungen werden dadurch hergestellt?

Innerhalb der performativen Künste stellen sich Fragen, die auch in wissenschaftlichen und gesellschaftspolitischen Diskursen zum Thema demokratischer Teilhabe derzeit diskutiert werden. Im Hinblick auf das Wie von Partizipation und die Zukunft öffentlicher Versammlungen verlaufen gesellschaftspolitische, wissenschaftliche und künstlerische Entwicklungen in vieler Hinsicht parallel. Kerstin Evert, Gesa Ziemer, Regula Burri und ich haben dies zum Anlass genommen, das Graduiertenkolleg *Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste* zu gründen, das von zwei künstlerischen und einer wissenschaftlichen Institution, dem *FUNDUS THEATER*, dem *K3-Zentrum für Choreographie* und der *Hafencity Universität*, gleichberechtigt getragen wird.¹⁰ Parallel zum vorliegenden Band ist damit ein institutioneller Rahmen für Forschungsprojekte entstanden, die sich zum Ziel setzen, Akteur_innen aus Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft am Forschungsprozess zu beteiligen und dabei künstlerische, wissenschaftliche und andere Verfahren des Forschens zu kombinieren. Vor diesem Hintergrund dient der vorliegende Band auch dazu, Erkenntnisse und Diskussionen abzubilden, die in die programmatische Ausrichtung des Graduiertenkollegs eingegangen sind. Ergänzt wird dies durch den Versuch, die Erkenntnisse, die die performativen Künste in den vergangenen Jahren zu Fragen von Versammlung und Teilhabe experimentell gewonnen haben, im Sinne eines Forschungsstands zusammenzutragen und zu systematisieren. Dies unternehme ich in meinem Beitrag

10 Weitere Informationen zur Arbeit des Kollegs unter: <http://www.versammlung-und-teilhabe.de> vom 29.11.2012.

»THE ART OF BEING MANY. Zur Entwicklung einer Kunst der Versammlung im Theater der Gegenwart«. Hier schließen die Forschungen von **Daniel Ladnar** und **Esther Pilkington (random people)** an. Ihr Beitrag ist zugleich eine historische Analyse und ein Bericht über eigene Experimente zum Verhältnis von Performance und Dokumentation und zwar im Hinblick darauf, wie dabei verschiedene Öffentlichkeiten adressiert und generiert werden.

KRITIK DER KÜNSTLERISCHEN FORSCHUNG

Unter dem Stichwort des »Forschens aller« versammelt der vorliegende Band zwangsläufig Studien zu Projekten, deren Erkenntnisinteressen vergleichsweise weit auseinander liegen, so weit wie die Theorie alternativer Währungen, die chemikalischen Grundlagen des Geschmacks oder die Erscheinungsformen der Fluxusbewegung in Wales. Auch dies ist derzeit kennzeichnend für das Feld der künstlerischen Forschung insgesamt, das durch gemeinsame Verfahren, Probleme und Chancen, nicht jedoch durch einen einheitlichen Gegenstandsbereich definierbar ist. Nichtsdestoweniger entwickeln sich im Zuge des Diskurses um künstlerische Forschung allmählich eine Reihe gemeinsamer Forschungsfragen heraus, die sich in vielen Beiträgen des vorliegenden Bandes diskutiert und jeweils anders pointiert finden: das Verhältnis von Prozess und Produkt, die Medialität und die Generation von Öffentlichkeiten, sowie die Nähe bestimmter Konzepte der Teilhabe zu neoliberalen Formen der Prosumption und der Gouvernmentalität. Um alle drei dieser Fragen geht es in **Heike Roms**’ Text zur Situation der künstlerischen Forschung im Kontext der britischen Universitätsreformen. Roms schildert darin eine paradoxe Entwicklung: Während die britischen *humanities* gegenwärtig von der allgemeinen staatlichen Förderung abgeschnitten und zu ihrer Finanzierung allein auf Studiengebühren und auf Anteile an der zentral gesteuerten Forschungsförderung verwiesen sind, scheint die Position der künstlerischen Forschung in dieser Entwicklung zugleich gestärkt zu werden. Dies hängt Heike Roms zufolge nicht zuletzt mit den Parametern zusammen, die die Vergabe von Forschungsgeldern steuern. Denn hier wird der sogenannte »public impact« von Forschung gegenüber der innerwissenschaftlichen Verbreitung (Zitierindex) neuerdings deutlich höher bewertet. Kritiker_innen sprechen diesbezüglich be-

reits von einem »Phantom der Öffentlichkeit« (vgl. S. 233). Roms macht nun deutlich, dass gerade künstlerische Forschung dazu prädestiniert ist, ein solches Phantom der Öffentlichkeit zu beschwören, da sie sich grundsätzlich in anderer Weise an Öffentlichkeiten adressiert als die wissenschaftliche Forschung selbst.

Der Beitrag zeigt, wie wichtig es gerade in Zeiten beginnender Institutionalisierung ist, genau hinzuschauen und beispielsweise zwischen öffentlicher Wirkung (»public impact«) und öffentlicher Teilhabe zu differenzieren. Zugleich gilt es wahrzunehmen, wie sich Programme künstlerischen Forschens in die Entwicklung postfordistischer Ökonomien im Übergang zum kognitiven Kapitalismus einfügen. Dies gelingt mit der Lektüre des Beitrags von **Tom Holert**, der in kritischer Absicht die Konjunktur und die gesellschaftspolitischen Kontexte des Begriffs der Wissensproduktion analysiert, der – nicht zuletzt im Titel dieses Bandes – in den vergangenen fünfzehn Jahren immer geläufiger mit Kunst in Verbindung gebracht wird.

Ulrike Bergermann geht in ihrem Beitrag noch einen Schritt weiter und verweist darauf, dass das Forschen aller im Kontext postfordistischer Ökonomien nicht mehr in einen programmatischen Gegensatz zum Forschen der Eliten gebracht werden könne. Der Abbau staatlicher Stellvertretungsstrukturen zugunsten partizipatorischer, zugleich aber auch prekärer/unbezahlter Beziehungen sei auch im Falle der Forschung in einem neoliberalen Kontext zu sehen und verlagere zugleich Disziplinierungen potentiell in das teilhabende, forschende Subjekt.

Die Beiträge von Heike Roms, Tom Holert und Ulrike Bergermann zeigen in ihrer jeweiligen Kritik allerdings zugleich, dass die Fragen, die sich in der Debatte um künstlerische Forschung derzeit stellen, nämlich wer wie Wissen produziert, wer zur Forschung autorisiert wird und welchen Anteil verschiedene Öffentlichkeiten daran nehmen können, keineswegs marginal sind. Statt allein die experimentellen Segmente einzelner Kunstgattungen zu betreffen, stehen sie im Fokus der Entwicklung einer Wissensgesellschaft, deren demokratischer Charakter mit der gesellschaftlichen Teilhabe an Prozessen der Wissensproduktion steht und fällt.

LITERATUR

- Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele (Hgg.) (2012): *Dance [and] Theory*. Bielefeld.
- Latour, Bruno (1998): »From the World of Science to the World of Research?«, in: *Science*. Vol. 280 no. 5361, S. 208–209.
- Krohn, Wolfgang (2012): »Künstlerische und wissenschaftliche Forschung in transdisziplinären Projekten«, in: Tröndle, Martin/Warmers, Julia (Hgg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*. Bielefeld.
- Peters, Sibylle (2011): *Der Vortrag als Performance*. Bielefeld.