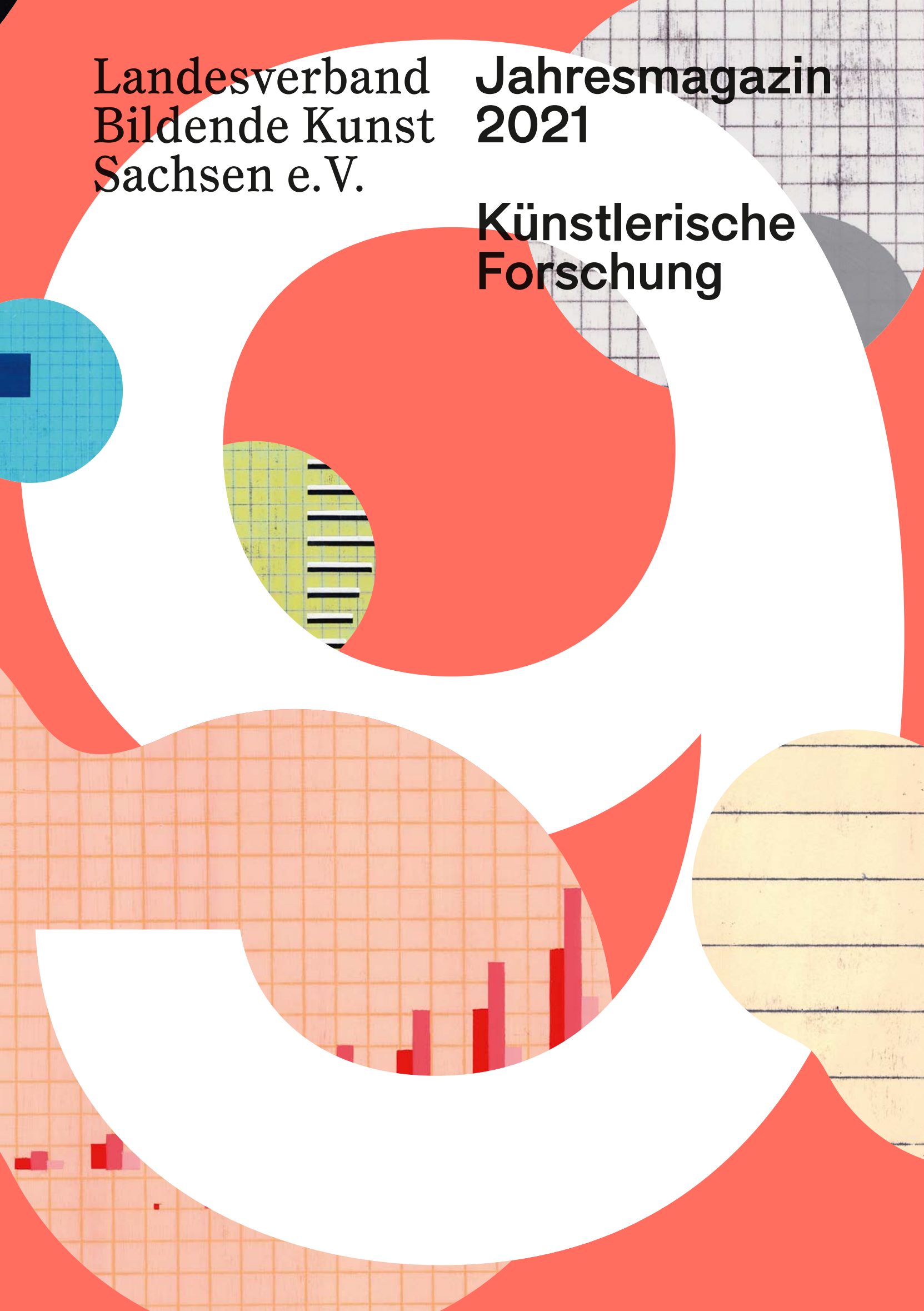
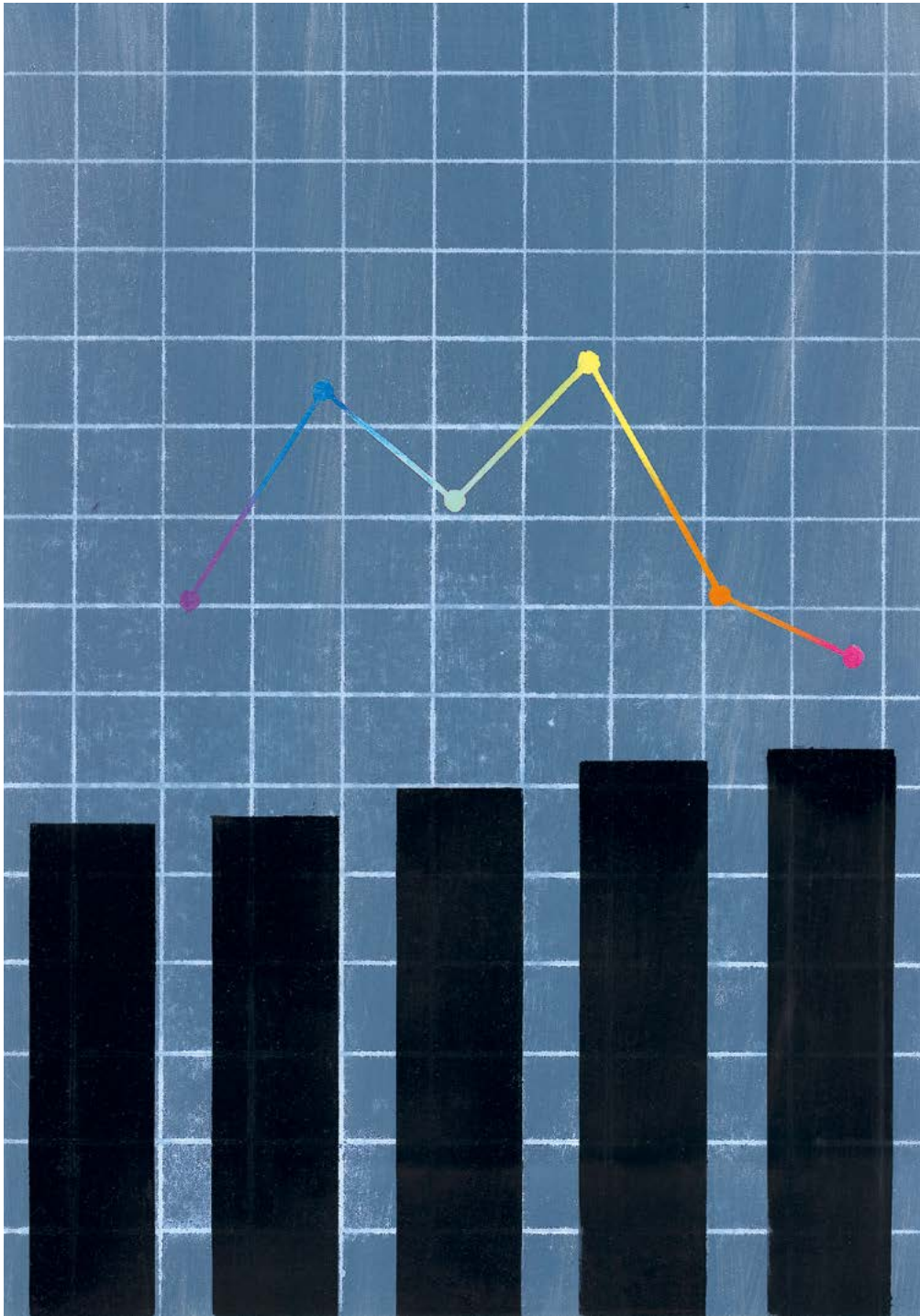


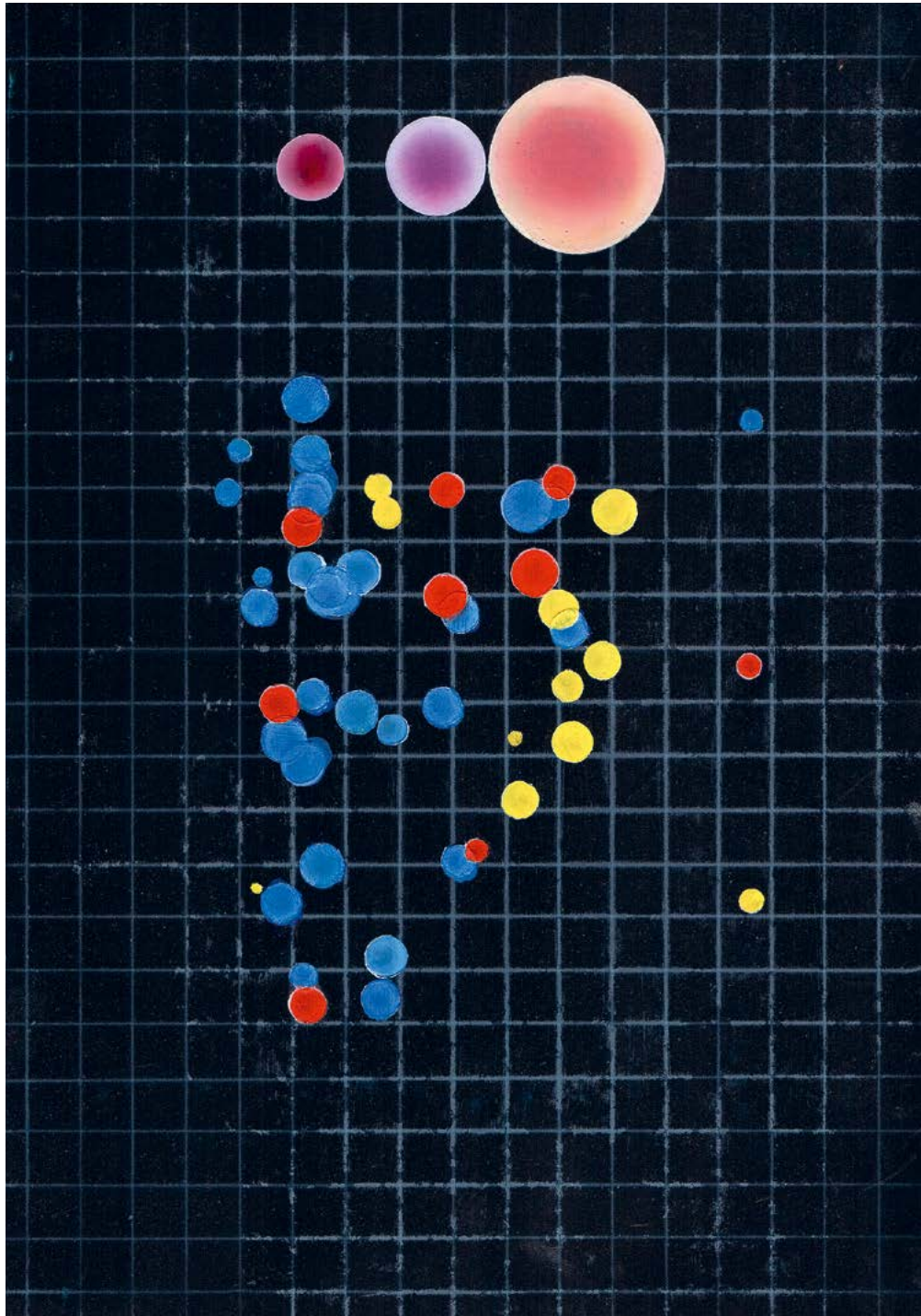
**Landesverband
Bildende Kunst
Sachsen e.V.**

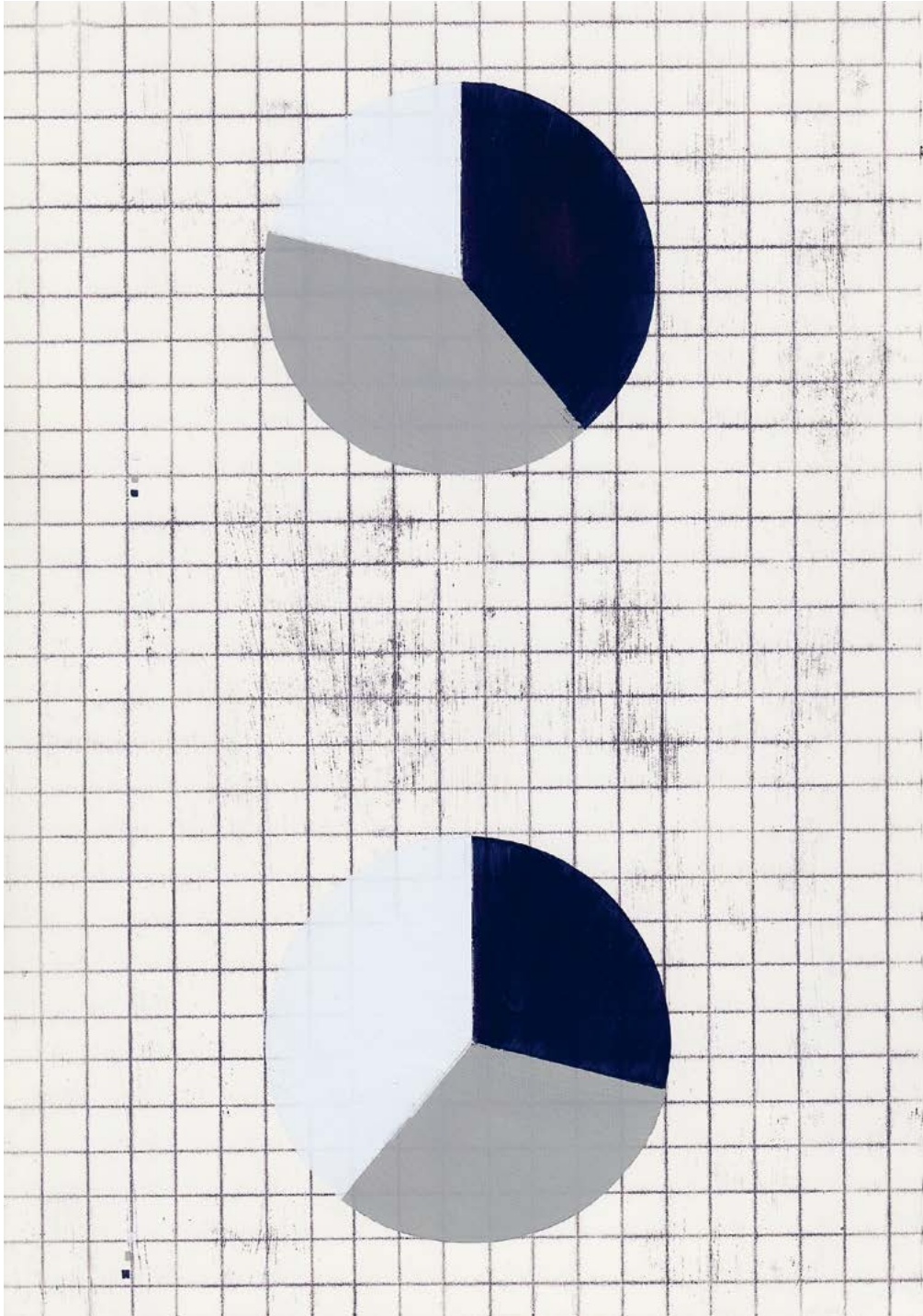
**Jahresmagazin
2021**

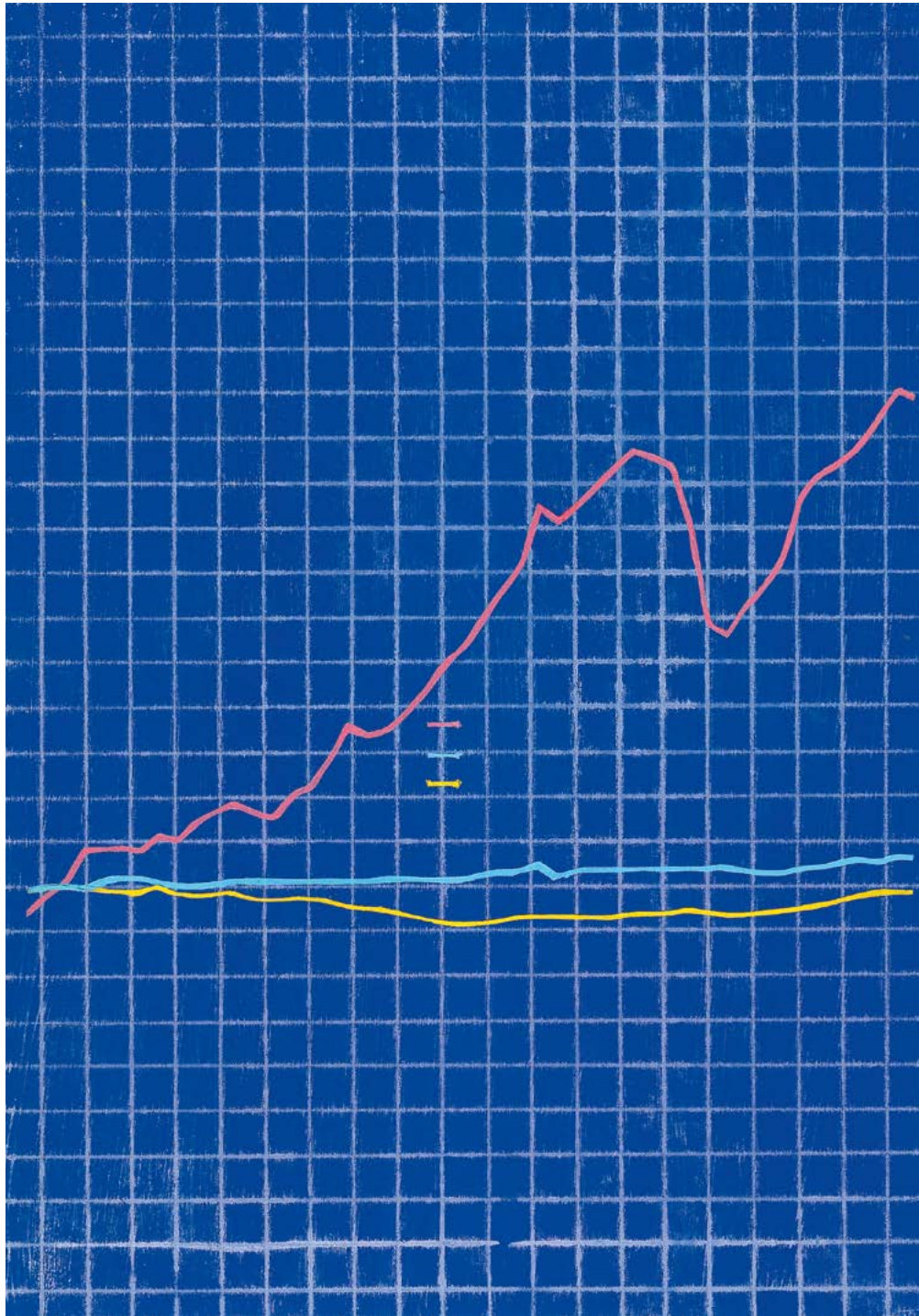
**Künstlerische
Forschung**

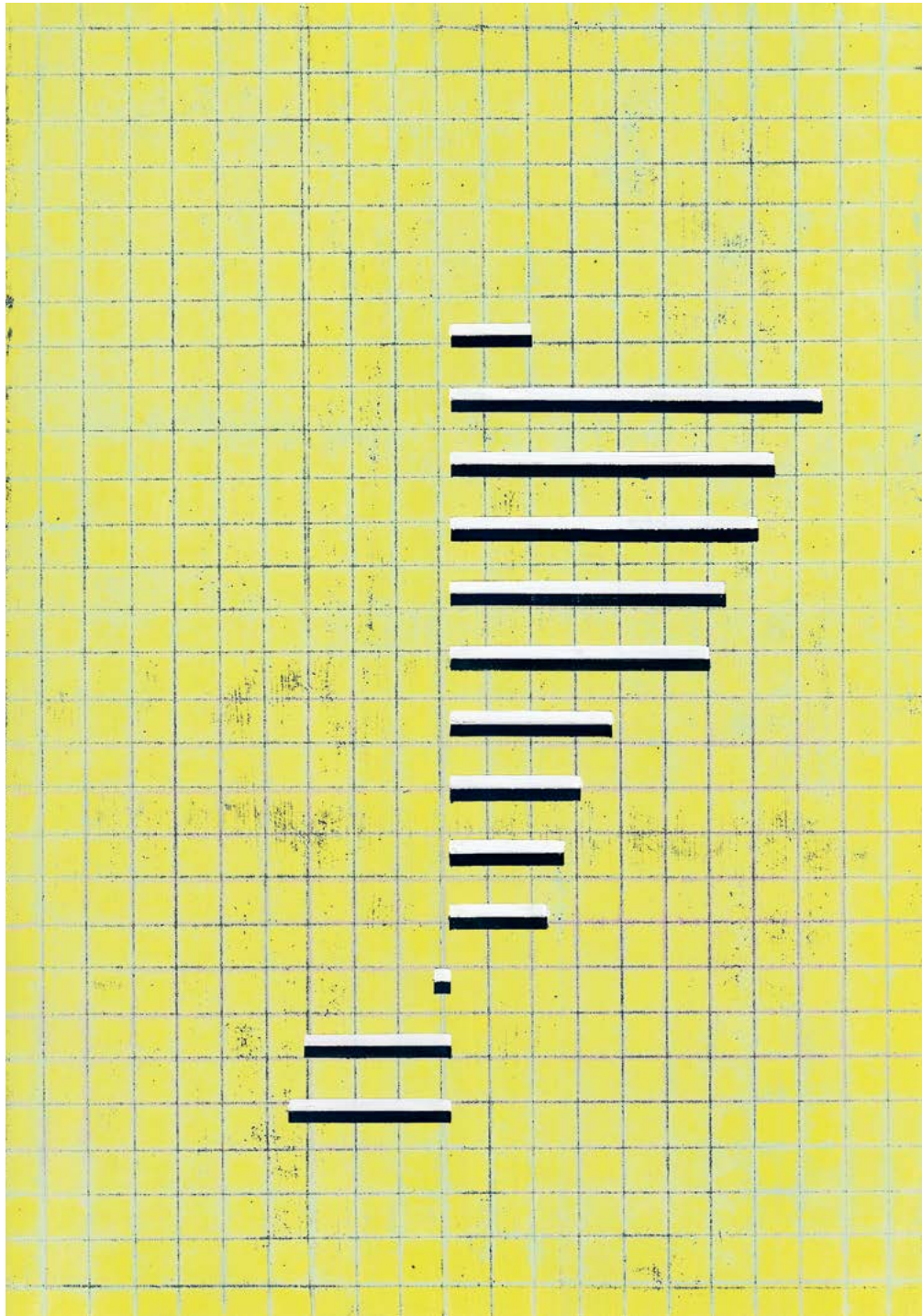


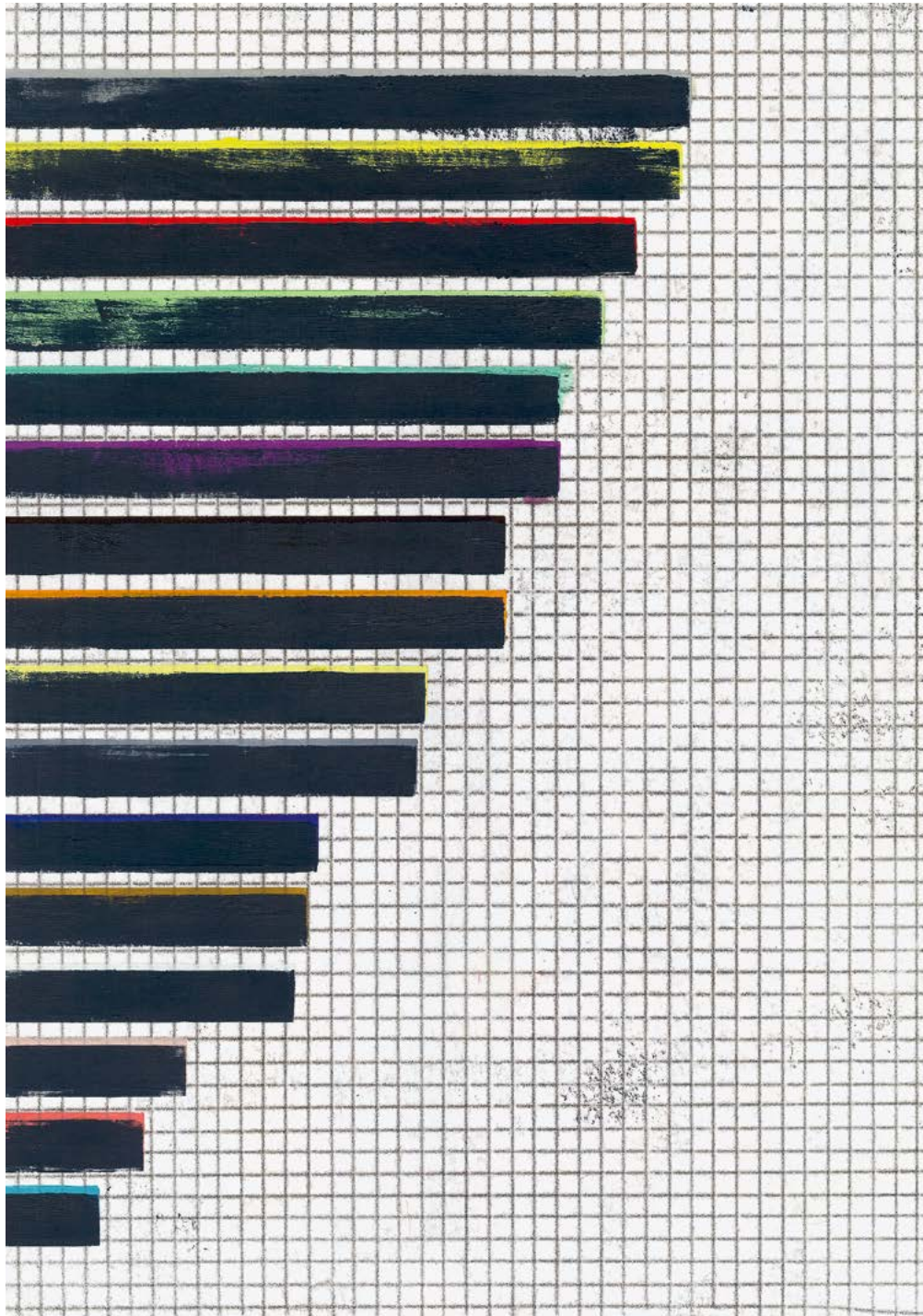


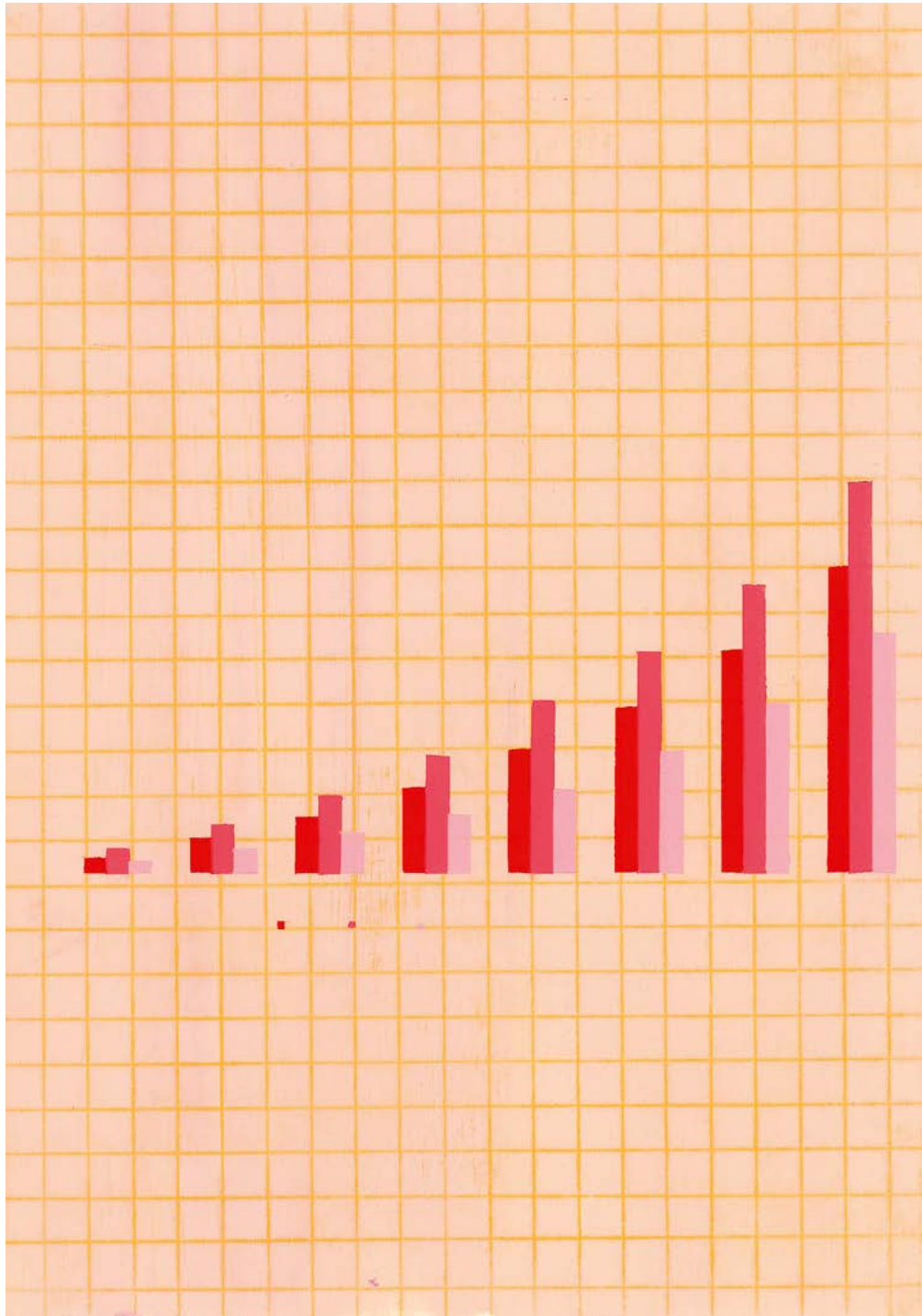


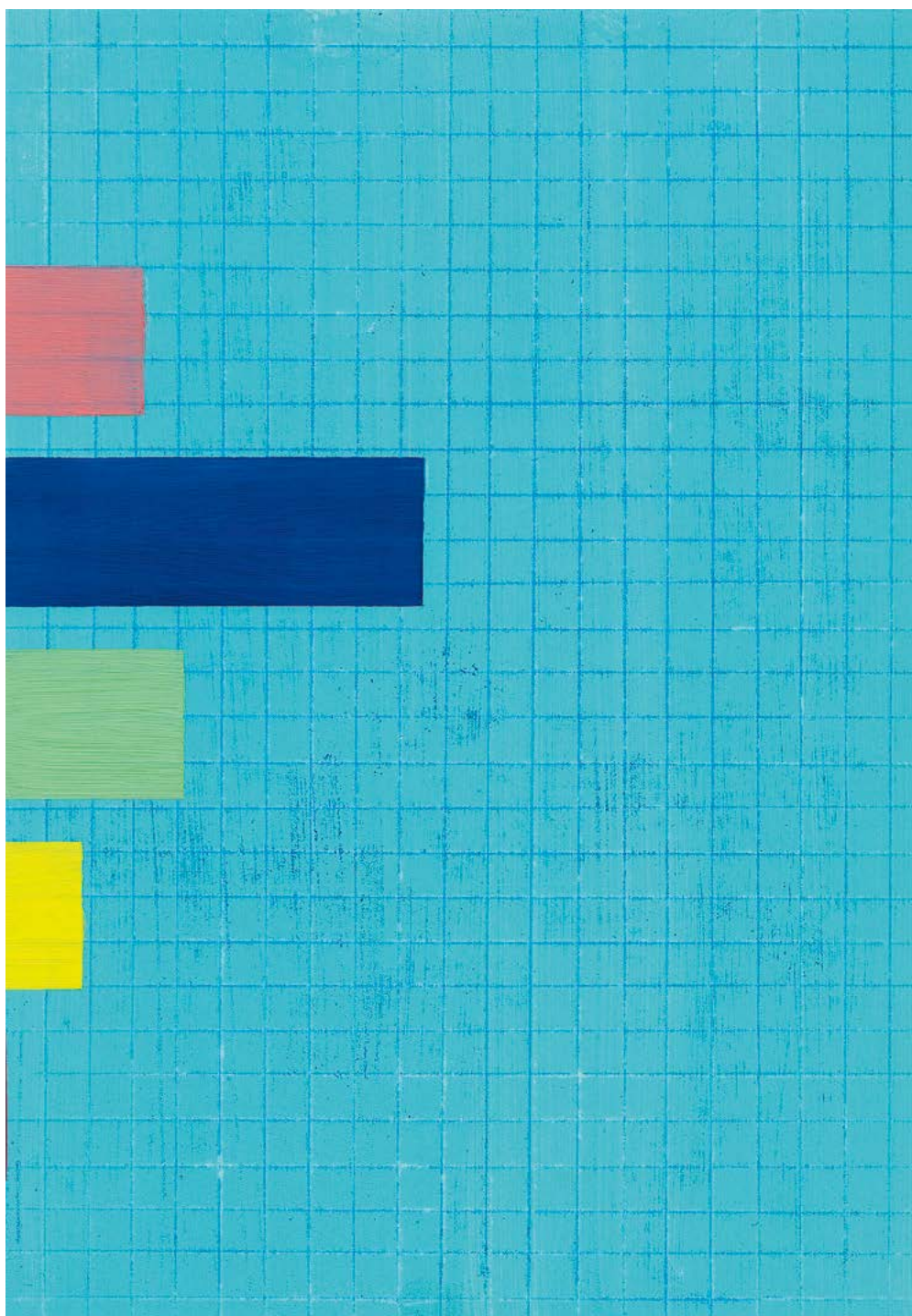












Kunst und Wissenschaft sind analoge Formen der Welterschließung. Gemeinsam ist ihnen das Streben, neue Erkenntnisse über das Universum und Uns-im-Universum zu gewinnen und zu artikulieren wie auch, dass dazu Phantasie und Intuition und die Einsicht in wissenstranszendierende Erkenntnisgegenstände gehören. Sie unterscheiden sich in der Art und Weise: Die Wissenschaften zielen auf maximal differenzierte Forschungsergebnisse über Einzelprobleme in hochspezialisierten Wissensbereichen; sie formulieren ihre Erkenntnisse mit maximaler analytischer Präzision und wollen sie ggf. in zweckdienliche Erfindungen für die Lebenspraxis umsetzen. Den Künsten geht es um ganzheitliche Entwürfe zu den elementaren Konstellationen und die Situierung des Menschen in der Welt; diese Erkenntnisse, die den Menschen in seinem Personsein betreffen, wollen die Künste in sinnlichen Gestalten für das gesamtheitliche ästhetische Erleben erfahrbar machen. Der Dialog von Wissenschaft und Kunst und ihren komplementären Erkenntnissen ist deshalb zentral für unser Selbstverständnis und unser Verhältnis zur Welt.

→ Prof. Dr. Constanze Peres
(Professorin für Philosophie und Ästhetik
an der HfBK Dresden)

In dem Bewusstsein, dass sowohl bildende Kunst als auch Wissenschaft die Wahrnehmung und Erforschung unserer Welt zum Thema haben und diese vorantreiben, wird ihre Interdependenz deutlich. Der Austausch zwischen Kunst, Wissenschaft und Technik verdeutlicht die Herausforderungen und Potentiale des interdisziplinären Diskurses, wenn innerhalb der Fachdisziplinen etablierte Vorstellungen aufgebrochen und neue Zusammenhänge erkannt werden.

→ Dr.-Ing. Albert Langkamp
(Institut für Leichtbau und
Kunststofftechnik [ILK],
TU Dresden)

Kunst und Philosophie gründen sich im Empraktischen und haben v.a. eines gemein: über sich selbst hinauszuschaffen und damit werden in Ausdruck und Stil. Das Empraktische ist eine Wissensform, die jeder theoretischen Wissensform zu Grunde liegt. Das heißt, dass die Theorie, die ja immer erst im Nachhinein versuchen kann, die Praxis zu erklären, nie der unmittelbaren Erfahrung und dem unmittelbaren Wissen, das im Erlebensvollzug da ist, gerecht werden kann. Mit dem Begriff des Empraktischen soll etwas thematisiert werden, das v.a. in den Künsten in aller Intensität vorhanden ist, das vorrational und vorsprachlich funktioniert: ein Wissen des Leibes als, wie es Friedrich Nietzsche metaphorisch ausdrückte, »grosse Vernunft«.
(Zum Begriff des Empraktischen siehe: entsprechende Artikel bei Wikipedia: »Empraxis« und »Metatropie«)

→ Dr. Konstanze Caysa
(freie Philosophin; www.empraxis.net)

Landesverband
Bildende Kunst
Sachsen e.V.

**Jahresmagazin
2021
Ausgabe 9**

**Künstlerische
Forschung**

Impressum

Jahresmagazin Ausgabe 9
Künstlerische Forschung
Dresden 2021

Herausgeber
Landesverband Bildende Kunst Sachsen e.V.

Redaktion/Lektorat
Till Ansgar Baumhauer, Lydia Hempel,
Grit Ruhland

Beratendes Gremium
AG Kommunikation des Landesverbandes
Bildende Kunst Sachsen e.V. (LBK)

Interviews
Till Ansgar Baumhauer, Grit Ruhland

Bildstrecke
Heide Nord, Leipzig

Gestaltung
EiseneckerStumpf, Hannover/Berlin

Druck
Elbe Druckerei Wittenberg GmbH,
Auflage von 2.000 Exemplaren

Bereits erschienene Hefte

- 1 Künstlerische Leistungen (2012)
- 2 Künstlerische Bildung (2014)
- 3 Gestaltung von Lebensräumen (2015)
- 4 Künstlerische Nachlässe (2016)
- 5 Kunst und Öffentlichkeit (2017)
- 6 Kopie und Original (2018)
- 7 Zwischen Autonomie und Konsens (2019)
- 8 Künstlerhäuser (2020)

Landesverband Bildende Kunst Sachsen e.V.
Riesaer Str. 32, Zentralwerk, 01127 Dresden
Tel.: 0351 563 57 42, www.lbk-sachsen.de,
kontakt@lbk-sachsen.de

© VG Bild-Kunst, Bonn 2021:
Heide Nord, Wibke Rahn, Bertram Haude,
Maria Linares, Francis Hunger, Sonya
Schönberger



*Diese Maßnahme wird mit-
finanziert durch Steuermittel
auf der Grundlage des
von den Abgeordneten des
Sächsischen Landtages
beschlossenen Haushaltes.*

- 15 Ein Vorwort. Schuster, bleib bei deinen Leisten?**
Till Ansgar Baumhauer
- Autorentexte
- 18 Hey Listen, Triple Instruments!**
Florian Dombois
- 21 Künstlerische Forschungspraxis in der Ausbildung**
Interview mit Alexandra Toland
- 26 Creative Company – Zukunft gestalten in ungewöhnlichen Zeiten**
Dirk Dobiéy und Thomas Köplin
- 31 Eine neue Disziplin ist in aller Munde...**
Anke Haarmann
- 38 Zwischen Philosophie und künstlerischer Praxis**
Britta Schulze im Gespräch mit Katrin Felgenhauer
- 40 Kunsthochschulausbildung in Sachsen: Neue Perspektiven**
Matthias Flügge und Till Ansgar Baumhauer, Thomas Locher und Thomas Pöpper
- 45 Wie man eine künstlerische PhD-Arbeit anfertigt**
Grit Ruhland
- 50 Wahres sehen – Die Sicht eines Historikers auf David Hockneys visuelle Experimente**
Martin Kemp
- 55 Gestalten!**
Yana Milev
- 58 Potentiale des nicht Erwartbaren. Kunst und Grundlagen künstlerischer Forschung. Ein Versuch**
Alexander Damianisch
- 63 Hybrid Arts**
Interview mit Regine Rapp und Christian de Lutz
- 67 Feldforschung in Kunst und Wissenschaft in der finnischen Subarktis**
Anu Pasanen und Erich Berger
- 70 Wer produziert Stadt?**
Grit Ruhland im Gespräch mit Kathrin Wildner
- Ausgewählte Initiativen
künstlerischer Forschung in Sachsen
- 74 a – wie atelier im smac**
- 76 Schaufler Lab**
- 77 lonely hearts**
- 78 (Re)Search & Share**
- 79 life sciences**
- 80 Mehr mit Mineralien**
- 82 RE-ENACTING OFFENCES**
- 83 Die Form der Datenbank**
- 84 The Movement of Clouds around Mount Fuji**
- 86 DZWK. Dresdner Zentrum der Wissenschaft und Kunst**
- Statements
- 10 Constanze Peres**
- 10 Albert Langkamp**
- 10 Konstanze Caysa**
- 36 Ines Beyer**
- 36 Anke Binnewerg**
- 36 Klaus Vogel**
- 62 Marino Zerial**
- 62 Svea Duwe**
- 62 Jahna Dahms**
- 88 Hanne Lange**
- 88 Birgit Schuh**
- 88 Daniel Lordick**



Ein Vorwort. Schuster, bleib bei deinen Leisten?

Die künstlerische Praxis und ihre Weiterentwicklung leben seit jeher – und besonders in den letzten knapp anderthalb Jahrhunderten – von Grenzüberschreitungen und Tabubrüchen. Dieses Selbstbild eines avantgardistisch-kreativen Genius, der sich Kraft seiner Befähigung über Schranken hinwegsetzt, neue Perspektiven aufzeigt und quasi prophetisch kommende Entwicklungen vorwegnimmt, ist als Leitbild ebenso wie als Klischee künstlerischen Schaffens nach wie vor in vielen Köpfen verankert und beeinflusst bis heute die Ausbildung an Kunsthochschulen ebenso wie den Kunstmarkt. Immer lauter werden jedoch auch die Stimmen, die kritisch hinterfragen, ob dieses ‚Höher, Schneller, Weiter‘ an sich schon einen Wert darstellt oder in erster Linie eine narzisstische Selbstbestätigung des arrivierten Systems von Kunstrezeption, -deutung und -vermarktung ist.

Seit geraumer Zeit ist ein neues Konzept künstlerischer Praxis weltweit in die Diskussion getreten. Über vierzig Jahre ist es her, seit das erste Promotionsprojekt, in dem sich wissenschaftliche Forschung und künstlerische Praxis miteinander verbanden, in London abgeschlossen wurde, und in der Zwischenzeit existieren in weiten Bereichen der Welt, schwerpunktmäßig jedoch im englischsprachigen Raum und in Mitteleuropa, künstlerische Promotionsstudiengänge an Kunsthochschulen. Das ist die eine, die

akademische Facette der neuen künstlerischen Arbeitsweise, die von sich inzwischen unter Schlagworten wie

„Künstlerische Forschung“, „artistic research“, „research in the arts“ oder „praxisbasierte Forschung“ reden macht. Ihr diametral entgegengesetzt ist die Facette der Kritik, derzufolge sich Kunst der Wissenschaft unterordnet, wenn sie sich ins Feld der Akademisierung begibt. Zentral zugrunde liegt diesen beiden polarisierten Sichtweisen jedoch *eine* Ausgangsannahme: Dass es Kunst und Künstlern (und zwar jeglicher Kunstform, von der bildenden Kunst über Literatur, Tanz und Musik, um hier nur wenige Beispiele zu nennen, bis hin zu angewandteren Formen des Gestaltens) möglich sei, Erkenntnis hervorzubringen, die sich mit Hilfe von Geistes- und Naturwissenschaften nicht generieren ließe.

„Selbstverständlich!“, mag die oder der eine antworten: künstlerisch-gestaltendes Arbeiten sei von jeher grenzüberschreitend und erkenntnisorientiert gewesen. „Unmöglich!“, könnte die oder der andere kontern: Wie sollte ein Künstler denn werthaltiges, neues Wissen in anderen Bereichen als seiner eigenen künstlerischen Praxis erzeugen? Und die sei ja nun, wie alle wüssten, komplett subjektiv und damit keinesfalls anschlussfähig an objektivistisch-wissenschaftliche Diskurse.

Der *Landesverband Bildende Kunst Sachsen e.V.* verfolgt diese Diskussion seit mehreren Jahren mit großer Aufmerksamkeit. Dies liegt nicht zuletzt daran, dass mehrere Mitglieder des *Landesrates* und des Vorstandes selbst intensive Erfahrungen mit der Verbindung von Kunst und Wissenschaft gemacht haben. Aus diesem Interesse erwuchs im Jahr 2019 der Entschluss, das Jahresmagazin 2021, das Sie jetzt in Händen halten, der künstlerischen Forschung zu widmen. Dazu gehörte es für uns, in der Auswahl der Beiträge eine möglichst große Vielstimmigkeit einzufangen, die die kontroverse Diskussion widerspiegelt. Zugegebenerweise haben wir allerdings auf Fundamentalkritik verzichtet, die wir als kontraproduktiv empfunden hätten, und vielmehr Beiträge zusammengetragen, die es dem Leser erlauben, sich selbst eine Meinung zu den unterschiedlichen Denkmodellen zu machen, die die Diskussion prägen. Dazu gehören epistemologische (also wahrnehmungsbasierte) Herangehensweisen, die sich unmittelbar aus der künstlerischen Praxis selbst ergeben, wie bei Anke Haarmann, Florian Dombois oder Kathrin Wildner mit ihrem Fokus auf Stadterfahrung übers Hören. Auch die Kurzberichte zu künstlerischen Forschungsvorhaben in Sachsen und ein Interview zu performativer Philosophie seien hier genannt.

Ebenso wollen wir allerdings auch ein Schlaglicht auf die enge Verflechtung von künstlerischer Arbeit und wissenschaftlicher Wissensproduktion werfen. Das Interview mit dem *Art Laboratory* Berlin und den Feldforschungsprojekten der *Bioarts Society* in Finnland werden hier vom Blick der Kunstgeschichte auf künstlerische Praxis (im Aufsatz von Martin Kemp zu David Hockney) begleitet.

bildende Kunst hinaus auf andere gestalterische Herangehensweisen, und Dirk Dobiéy setzt künstlerisch-forschende Tätigkeit in einen breiteren gesellschaftlichen und ökonomischen Kontext.

Zu unserer großen Freude enthält das Jahresmagazin zudem vier Texte, die direkt auf die Hochschulpraxis verweisen. An der *Bauhaus-Universität Weimar*, die ab 2008 als erste deutsche Kunsthochschule einen künstlerischen Doktorgrad anbot, lehrt Alexandra Toland künstlerische Forschung. Ihre Gedanken werden durch Statements der beiden sächsischen Kunsthochschulen sowie der Fakultät Angewandte Kunst Schneeberg ergänzt. Der Text von Grit Ruhland (die maßgeblich zur Entstehung dieser Publikation beigetragen hat, wofür ich ihr ausdrücklich danken möchte) zu den komplexen und komplizierten Bedingtheiten eines künstlerischen Promotionsstudiums ergänzt diese Perspektiven der Lehre aus dem Blickwinkel einer ehemaligen Promovendin.

Auch die Bildstrecke mit Arbeiten von Heide Nord nimmt das Fragen nach den Möglichkeiten der Verflechtung von Kunst und Forschung auf einer visuell-pikturalen Ebene auf und ergänzt diese Publikation auf höchst erfreuliche Weise. Zugleich war der Prozess der Auswahl einer gestalterischen Position (aus der beachtlichen Anzahl eingereicher visueller Konzepte zu künstlerischer Forschung) ein faszinierender Einblick darein, wie unterschiedlich selbst innerhalb der Gruppe der an der Herausgabe beteiligten Künstler*innen die Fragestellung von Kunst und Forschung verhandelt wird. Auf die Gefahr hin, mich zu wiederholen: Diese Vielstimmigkeit ist meines Erachtens zugleich die große Stärke der Publikation, die Sie jetzt in Händen halten und die Ihnen hoffentlich ein spannendes Leseerlebnis bietet.

Wir hoffen sehr, mit diesem Jahresmagazin einen produktiven Beitrag zur Diskussion um künstlerische Forschung zu leisten. Zugleich will diese Publikation jedoch auch ein Signal darüber hinaus setzen: Denn Kunst zu machen ist, davon bin ich fest überzeugt, eine relevante Handlung innerhalb eines gesellschaftlichen Gesamtgefüges. Auch der Rückzug ins Atelier (oder Labor) kann eine Reaktion auf die derzeitige Lebensrealität sein. Und die ist für Kreative, die sich nach dem Hochschulabschluss fast zwangsläufig in der Selbständigkeit wiederfinden, in den Zeiten von Corona mehr denn je eine hoch prekäre. Künstlerisches Schaffen in seiner Relevanz und Unterstützungswürdigkeit scheint in Zeiten ökonomischer und gesellschaftlicher Engpässe erneut zur Disposition zu stehen – eine Entwicklung, die uns besorgt. Möge dieses Jahresmagazin sichtbar machen, dass die Potentiale künstlerischen Schaffens weit jenseits dessen, liegen (können), was ihr in der öffentlichen Wahrnehmung zugestanden wird.

Hey Listen, Triple Instruments!

Florian Dombois



Woher der Wind weht

Nimm deinen Drachen und fliege ihn an einer langen Gitarren- oder Klaviersaite draußen auf dem Feld. Lass ihn dir vom Wind aus der Hand heben, hoch und höher, wie du magst. Und dann schlaufe seine Leine in ein Instrument zu deinen Händen. Aber hab Obacht bei der Umlenkung, halte sie durchlässig für Schwingungen in beide Richtungen. >Nun kannst du spielen, und die verlängerte Saite wird dir ein Echo bis hoch in die Wolken senden. >Nun kann der Drache spielen und dir seine Stimme schicken. >Nun kann die Saite selbst spielen und heulen, sausen im Wind. Diese Spielanordnung nenne ich „Triple Instrument“, denn es sind drei Instrumente und drei Akteure im Spiel: ein Mensch, ein Menschengemachtes und ein Nichtmenschliches, die auf immer neue Art und Weise zusammenfinden.

Viele Forschungsbegriffe, auch in den Wissenschaften

Die Vorstellungen davon, was ‚Forschung‘ sei, sind divers unter den Geistes- und Naturwissenschaften und teilweise gar widersprüchlich. Die Theologie, die in der europäischen Kultur als erste Disziplin eine methodische Forschung entwickelte, versteht darunter etwas Anderes als die Physik, die Rechtswissenschaften, die Medizin oder die Philosophie. Und mit jeder neuen Wissenschaftsdisziplin wurde und wird der Forschungsbegriff immer vielfältiger, und so sind die Wissenschaften trotz ihrer ‚Universitäten‘ nicht mehr imstande, sich mit einer Stimme auf einen Forschungsbegriff zu einigen.

Seit einiger Zeit nun hat sich dieser Polyphonie eine ‚künstlerische Forschung‘ zugesellt, die inzwischen auf allen fünf Kontinenten an vor allem zwei Orten verhandelt wird: dort wo Kunsthochschulen in ihrem Angebot Programme für ein ‚Artistic‘, ‚Practice-based‘, ‚Practice-led PhD‘ ins Leben riefen und dort, wo staatliche Forschungsförderorganisationen Projekte an den Kunsthochschulen finanzieren. Die Aktivität ist faszinierend, denn es besteht auch hier kein einheitliches Verständnis, was unter ‚Artistic Research‘ verstanden werden soll.

Eine große Fraktion (vielleicht sogar die Mehrheit) liest in der künstlerischen Forschung einen Versuch, das Grenzgebiet zwischen Kunst und Wissenschaft neu zu vermessen. Dabei haben die Beteiligten sehr unterschiedliche Agenden: so wollen manche die eigene Wissenschaft in Richtung non-verbaler Darstellungsformen öffnen, andere wollen von einer Inspiration durch ‚Kunst‘ profitieren oder Kunstschaaffende dazu bringen, sich endlich ihnen gegenüber verständlich zu machen.

Forschung als Praxis

So sehr mich persönlich der Austausch zwischen Kunst und Wissenschaft interessiert, so halte ich die genannten Ansätze gleichwohl für äußerst fraglich, weil sie seit Jahren zu Ungunsten der Kunst, der Künste aus dem Ruder laufen. Und ich schlage daher einen anderen Ansatz vor:

Erlauben wir uns, die ‚Forschung‘ als ein soziales Phänomen zu betrachten, so konturiert sie sich als eine Praxis, in der sich Fachleute untereinander austauschen und Dinge erarbeiten, die von den eigenen *Peers* aufgegriffen und kritisch diskutiert werden, insbesondere

um die eigene Disziplin weiterzubringen. Die z.B. mathematische Forschung lebt also von einer Praxis der Mathematiker*innen, von ihrem kritischen Diskurs untereinander und ihrer Sorge um die Weiterentwicklung der Mathematik. Wenn wir das nun auf die Künste übertragen, frage ich mich: Können wir uns Künstler*innen vorstellen, die ihre Zeit dazu verwenden, Ideen, Materialien, Verfahren, Werkzeuge etc. zu entwickeln und frei zur Verfügung zu stellen, so dass sie von jeweils anderen Künstler*innen für deren eigene künstlerische Arbeit weiterverwendet werden können? Wäre es vorstellbar, dass künstlerische Forschung insbesondere an den Kunsthochschulen (aber vielleicht ja nicht nur dort) im Interesse einer Unterstützung und Entwicklung der bildenden Kunst, der Musik, des Theaters und ihrer Akteur*innen agierte, ohne sich vorzeitig dem epistemischen Projekt der Wissenschaften andienen zu müssen? Und würden damit die Kunsthochschulen nicht mehr nur als Talentschmieden fungieren, die ständig neue junge Künstler*innen in den Kunstmarkt spielen, sondern sich auch als ein Ort kritischer Reflexion auf das Kunstgeschehen und Nährboden für neue Werke und künstlerische Produktionen profilieren können?

Not-Yet Art

Wenn man das ernst nimmt, wären die Ergebnisse der künstlerischen Forschung nicht mehr den Wissenschaften, sondern der Kunst und den Kunstschaaffenden verpflichtet, und zwar ohne selbst zwingend Kunst sein zu müssen. Und ich sage das mit Absicht und benutze dafür das Wort „not-yet art“, noch-nicht-Kunst, denn es erlaubt uns die Frage „Ist das Kunst?“ zu verschieben, und an Dingen zu arbeiten, die erstmal nur ein hohes Potential besitzen, zu Kunstwerken zu werden oder in künstlerische Praxen zu münden. Mich interessiert die ‚not-yet art‘ auch aus einer Beobachtung unserer täglichen Arbeit, in der wir so ungerne Dinge aus dem Studio publik machen und teilen, weil wir wirtschaftliche Sorgen haben, dass uns damit die Würdigung entgehen könnte; Stichwort: „Betriebsgeheimnis“. Künstlerische Forschung würde so verstanden also eine alternative Möglichkeit der Zusammenarbeit von Kunstschaaffenden bieten. Und müsste so etwas nicht im Interesse der Gesellschaft sein und von der staatlichen Forschungsförderung unterstützt werden?

Cui Bono, oder: Was könnte ein PhD in der Kunst bedeuten?

Schauen wir nochmal auf die Aushandlungsprozesse der letzten Jahre, was nun als Forschung und was als *PhD* im Bereich der Künste gelten möge, so sind die Ansätze sowohl von den Herkunftsdisziplinen der Akteur*innen geprägt, als auch von deren Interessen. Fast immer geht es um eine Anschlussfähigkeit der künstlerischen Forschung an die Wissenschaften. Das

Erlauben wir uns, die ‚Forschung‘ als ein soziales Phänomen zu betrachten, so konturiert sie sich als eine Praxis, in der sich Fachleute untereinander austauschen und Dinge erarbeiten, die von den eigenen Peers aufgegriffen und kritisch diskutiert werden, insbesondere um die eigene Disziplin weiterzubringen.

ist grundsätzlich nicht zu verargen, aber es kann und darf nicht die Forschenden determinieren. Es muss möglich sein, dass Kunstschaffende auch im Interesse ihrer Kunst, im Interesse ihrer Kolleg*innen und ihres künstlerischen Arbeitens arbeiten *aka* forschen. Ein ‚Artistic PhD‘ wäre vor dem Hintergrund der vorgenannten Überlegungen also ein Arbeitsraum von drei oder vier Jahren, in dem sich jene Künstler*innen begegnen, die in einem Netzwerk mit anderen Künstler*innen agieren wollen, die bereit sind, zu teilen und kritisch zu hinterfragen („sharing and challenging“), ein Ort kollektiver Großzügigkeit, der den Künsten und den Kunstschaffenden hilfreich ist. Diese Bewegung wäre einerseits eine solidarische und andererseits aber auch eine der Strenge und Präzisierung. Und ich verstehe hier die Akademie als Chance, als Ort der Aushandlung.

Coda

Die Klänge der ‚Triple Instruments‘ sind vielfältig.¹ Im Zentrum steht die lange Saite, die, in einen kurzen Abschnitt am Boden und einen langen in der Luft geteilt und verbunden, ein komplexes Zusammenspiel erlaubt. Der Drachen und das Bodeninstrument spielen, der Mensch, das Material und Längenverhältnisse der Saiten, und vor allem und immer wieder der Wind.

1 Vgl. z.B. „Sound Kite Orchestra: The Venice Session“. Los Angeles: Dinzu Artefacts, 2020, dinzuartefacts.bandcamp.com/album/the-venice-session oder die beiden Videos auf youtu.be/bxWBD42rqWk und youtu.be/GxnDkVmes7o. Technische Zeichnung unter floriandombois.net/works/triple-instruments.html

Mich interessiert die ‚not-yet art‘ auch aus einer Beobachtung unserer täglichen Arbeit, in der wir so ungerne Dinge aus dem Studio publik machen und teilen, weil wir wirtschaftliche Sorgen haben, dass uns damit die Würdigung entgehen könnte; Stichwort: „Betriebsgeheimnis“. Künstlerische Forschung würde so verstanden also eine alternative Möglichkeit der Zusammenarbeit von Kunstschaffenden bieten.

PROF. DR. FLORIAN DOMBOIS studierte Geophysik und Philosophie in Berlin, Kiel und Hawaii und wurde an der *Humboldt-Universität Berlin* mit der kulturwissenschaftlichen Arbeit „Was ist ein Erdbeben?“ promoviert. Von den 1990er Jahren engagierte er sich zwanzig Jahre lang für eine „Kunst als Forschung“. Von 1999 bis 2005 war er künstlerisch-wissenschaftlicher Mitarbeiter am *Fraunhofer-Institut für Medienkommunikation* in St. Augustin. 2003 erhielt Florian Dombois einen Ruf an die *Hochschule der Künste Bern*, an der er das *Y Institut* aufbaute. Seit Herbst 2011 ist er Professor an der *Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK)* und leitet den Forschungsschwerpunkt Transdisziplinarität.



Alexandra Toland
Interview: Till Ansgar Baumhauer
(Übersetzung: Johanna Thompson)

**Künstlerische
Forschungspraxis
in der
Ausbildung**

ihrem Buch „Objektivität“ haben die Wissenschaftshistoriker*innen Lorraine Daston und Peter Galison Folgendes festgestellt:

“The divided scientific self, actively willing its own passivity, was only one possible self within the field created by the distinction between objectivity and subjectivity. Its polar opposite, equally stereotyped and normalized was the artistic self, as militantly subjective as the scientific self was objective. For an artist to ‘copy nature’ slavishly was to forsake not only imagination but also the individuality that Charles Baudelaire and other anti-realist critics believed was essential to great art... The moment in which the subject and object are no longer quite distinguishable from the other, (is the moment in which) the knower becomes the known”.¹

Das Feld der künstlerischen Forschung bricht diese Dichotomien konsequent auf, immer im Bewusstsein, dass der Erkennende auch der Erkannte ist und dass das trügerische Versprechen aufklärerischer Objektivität und Subjektivität nicht mehr nötig ist. Gute Forschung, sei sie nun wissenschaftlich oder künstlerisch, erforscht bestimmte Phänomene, um neue Erkenntnisse zu gewinnen und teilt diese dann mit anderen.

Bedeutet künstlerische Forschung im Allgemeinen in den Ergebnissen dieses Forschungsprozesses, mit den Natur- und Geisteswissenschaften anschlussfähig zu sein?

AT Ich kann nicht sagen, dass künstlerische Forschung notwendiger Weise bedeutet, mit den Natur- und Geisteswissenschaften anschlussfähig zu sein. Sie kann es aber durchaus sein, und das zeigen die vielen Forschungs- und Lehrkooperationen und interdisziplinären Publikationen, die für das Feld und seine Anhänger charakteristisch sind. Der Bildungshintergrund künstlerischer Forscher*innen ist auch sehr unterschiedlich und viele sind bereits mit anderen Forschungsgemeinschaften verbunden.

Falls ja, muss die künstlerische Forschung verbalisierte Ergebnisse liefern, um wissenschaftlich anschlussfähig zu sein, oder kann sie auf einer visuellen Erfahrungsebene bleiben, wie es einige künstlerische Arbeiten tun?

AT Ich würde sagen, dass die Verbalisierung die visuellen (auch hörbaren, greifbaren oder anderweitig erfahrbaren) Ergebnisse der künstlerischen Forschung, die oft komplex sind und von einer Erklärung gut profitieren können, erheblich verbessern und zugänglich machen kann. Wenn es nicht der/die Künstler*in ist, die die Verbalisierung vornimmt, wird es zwangsläufig jemand anders sein. Timothy Emlin Jones (2014) kritisiert in seinem Essay „The PhD in Studio Arts Revisited“ eine solche Arbeitsteilung. Er stellt fest, dass die Kluft zwischen Theorie und Praxis “seems to imply that you might just switch off your brain in order to make art and then switch it on again in order to reflect on what you have made, as if action is not intelligent and as if reflection is not a kind of doing. In its extreme this distinction may become a division of labor with the artist doing the doing and the critic doing the reflection, each in their own semi-detached worlds, whether as happy or noisy neighbors”.²

Um die Auslagerung der Verbalisierung und damit möglicherweise eine Fehldarstellung zu vermeiden, ist es für Künstlerforscher*innen sinnvoll, ihre Ergebnisse zu verbalisieren. Dies sollte eher als Ergänzung denn als Nachteil für visuelle, hörbare oder greifbare Ergebnisse angesehen werden und kann auch in sich selbst höchst poetisch, persönlich, erzählerisch und reich an Beschreibungen sein. Durch die Verbalisierung findet auch eine Transformation statt. Die Bedeutungsgebung, die durch Materialien, Performances und künstlerische Prozesse erfolgt, erhält durch die Sprache eine weitere Bedeutungsebene, wodurch künstlerische Prozesse für ein anderes Publikum transportierbar werden, das möglicherweise keinen Zugang zum Originalwerk hat.

Wie unterscheidet sich künstlerische Forschung von wissenschaftlicher Forschung, wie vergleichbar sind sie?

ALEXANDRA TOLAND Die einfache Antwort: Die künstlerische Forschung unterscheidet sich von der wissenschaftlichen Forschung dadurch, dass zusätzlich zu den Ergebnissen, die für eine Gemeinschaft von Fachkolleg*innen (in diesem Fall andere Künstlerforscher*innen, Kunsttheoretiker*innen und die Kunstwelt selbst) bestimmt sind, ein direkter ‚Wissenstransfer‘ mit der Öffentlichkeit stattfindet. In den wissenschaftlichen Disziplinen wird Forschung, die Nicht-Akademiker*innen mit einbezieht einschließlich der allgemeinen Öffentlichkeit und spezifischer Zielgruppen, als transdisziplinäre Forschung angesehen. In der künstlerischen Forschung ist Transdisziplinarität von grundlegender Bedeutung. Bei der Schaffung von Werken wird neben der Kunstwelt immer auch die Öffentlichkeit mit im Blick behalten. Eine kompliziertere Antwort wäre, der Versuchung zu widerstehen, einen Vergleich zu ziehen. Natürlich haben sowohl Künstler*innen als auch Wissenschaftler*innen ihre eigenen Methoden zur Beobachtung, zur Reflexion, zum Experimentieren und zur Verbreitung von Ergebnissen oder Erkenntnissen. Diese sind vergleichbar. Aber mit welchem Ziel sollte ein solcher Vergleich stattfinden? Die Kluft zwischen Wissenschaft/Kunst und insbesondere zwischen Theorie/Praxis und Subjekt/Objekt ist ein grundlegendes erkenntnistheoretisches Anliegen der künstlerischen Forschung. In

In der künstlerischen Forschung ist Transdisziplinarität von grundlegender Bedeutung. Bei der Schaffung von Werken wird neben der Kunstwelt immer auch die Öffentlichkeit mit im Blick behalten.

Wie können Künstler*innen befähigt werden, in geistes- und naturwissenschaftlichen Bereichen zu arbeiten, für die sie ursprünglich nicht ausgebildet wurden (Methodik usw.), und inwieweit ist es notwendig, diese Strukturen voll auszuschöpfen?

AT Das ist ganz individuell und hängt von den Beziehungen ab, die die Künstlerforscher*innen mit einer Kollegschaft aus anderen Bereichen eingeht. Es hängt von der individuellen Neugierde und dem Engagement des Einzelnen ab. Einige Künstler*innen lernen und experimentieren zum Beispiel mit Methoden anderer Disziplinen, wodurch sie im Laufe der Zeit Erfahrung und Vertrauen aufbauen können. Künstler*innen sind oft ausgezeichnete Zuhörer, die ethnographische Techniken beherrschen, die ihre Arbeit methodisch verankern. Künstler*innen sind auch ausgezeichnete Beobachter, die Techniken der teilnehmenden Beobachtung oder der kartographischen Standortbestimmung oder andere Datenerfassungsmethoden anwenden können und diese in ihre Arbeit einfließen lassen. Anstatt Methoden aus anderen Disziplinen einfach zu übernehmen, können Künstler*innen diese auch für ihre eigenen Zwecke weiterentwickeln und umgestalten und zu fachübergreifenden oder interdisziplinären methodologischen Debatten beitragen. Ein*e sozial engagierte*r, die ethnographische Methoden in einem aktivistischen Kunstprojekt zur Luftverschmutzung anwendet, ist zum Beispiel vergleichbar mit einer/em sozial engagierten Klimatolog*in, die ähnliche ethnographische Methoden in einem *Citizen Science* Projekt anwendet, um Daten zur Luftqualität zu sammeln und zu problematisieren. Darüber hinaus können Künstler*innen auch die Fertigkeiten des wissenschaftlichen Schreibens erlernen, um ihre Arbeit mit Kolleg*innen aus anderen Disziplinen oder als Koautor*innen für wissenschaftliche Publikationen zu teilen. Auf diese Weise können sie Wissenschaftler*innen zu kreativen Reflexionen anregen. In der Interaktion mit Forschenden aus den Geistes- und Naturwissenschaften können Künstler*innen ihre Kolleg*innen ermächtigen, anders über die eigene Arbeit nachzudenken, aber auch die Bühne, den

*Anstatt Methoden aus anderen Disziplinen einfach zu übernehmen, können Künstler*innen diese auch für ihre eigenen Zwecke weiterentwickeln und umgestalten und zu fachübergreifenden oder interdisziplinären methodologischen Debatten beitragen.*

Ausstellungsraum oder Internetplattformen als gleichberechtigte Partner*innen im öffentlichen Raum teilen.

Gibt es verschiedene ‚Schulen‘ der künstlerischen Forschung, und wie unterscheiden sie sich?

AT James Elkins, bildender Künstler und Professor für Kunsttheorie und -kritik an der *School of the Art Institute of Chicago* war der erste, der philosophisch unterschiedliche Richtungen der künstlerischen Forschung mit verschiedenen akademischen Kulturen auf der ganzen Welt in Verbindung brachte. In seinem Essay „Six Cultures of the PhD“ beschrieb Elkins verschiedene „Schulen“ der künstlerischen Forschung anhand von Modellen auf dem europäischen Festland, in Nordskandinavien, Großbritannien und den meisten englischsprachigen Ländern, Japan, China und Nordamerika und dem Rest der Welt. Henk Borgdorff (2013) hat in seinem Essay „A Brief Survey of the Current Debates on the Concepts and Practices of Research in the Arts“ ebenfalls einen Überblick über verschiedene europäische Modelle gegeben. Borgdorff beschreibt drei Haupttendenzen: eine akademische Perspektive, die in Großbritannien und anderen englischsprachigen Ländern institutionalisiert ist; eine künstlerische Perspektive parallel zur akademischen Perspektive in den skandinavischen Ländern; und eine praxisorientierte kritische Perspektive, die typisch ist für den deutschsprachigen Raum. Ich würde sagen, dass diese verschiedenen Denkschulen von Region zu Region, von Programm zu Programm und sogar innerhalb einzelner Forschungsprojekte variieren und sich überschneiden können. In unserem Programm diskutieren wir oft die „Direktionalität (Ausrichtung)“ der kunstbasierten Forschung gegenüber der forschungsbasierten Kunst. Der Schwerpunkt kann je nach Phase der Forschung gewichtet oder gleichwertig sein, oder manchmal auch sequentiell.

Ich denke auch gerne über die Situiertheit einer Umgebung nach, die ebenso wichtig ist wie der geographische Kontext. In Anspielung auf Donna Haraway und andere feministische Theoretikerinnen ist es wichtig, die Denkschule und den Standpunkt der Forschung, die geschaffen wird, zu bedenken. Wie spiegelt der Kontext eine bestimmte kulturelle Vorbedingung oder einen bestimmten persönlichen Hintergrund oder Bildungsstatus wider? Wie wirkt sich dies auf meine Beziehung zu einem bestimmten Publikum aus, z.B. wenn ich in verschiedenen Teilen der Welt Feldforschung betreibe oder ausstelle?

Aufgrund der Individualität der künstlerischen Arbeitsansätze ist auch der Zugang zur künstlerischen Forschung äußerst vielfältig. Wie schafft es ein Doktoratsprogramm, dieser Vielfalt gerecht zu werden? Welche Form der Spezialisierung ist seitens des Lehrkörpers erforderlich?

AT Verschiedene Studiengänge des 3. Zyklus haben unterschiedliche Ansätze, die von der Betreuung einzelner Arbeiten bis hin zu durchstrukturierten Curricula reichen, wie z.B. das Promotionsstudium in Kunst und Gestaltung an der *Bauhaus-Universität Weimar*. Ziel des Promotionsprogramms hier ist es, Studierenden in die Lage zu versetzen, ein innovatives Forschungsprojekt an der Schnittstelle zwischen Kunst bzw. Gestaltung und Wissenschaft zu entwickeln und zu bearbeiten und dieses durch ein begleitendes, strukturiertes Qualifizierungsprogramm unter kontinuierlicher Betreuung von mindestens zwei Mentor*innen sowohl der Öffentlichkeit als auch Fachkollegen zugänglich zu machen. Das dreijährige Studienprogramm (Curriculum) dient in erster Linie als unterstützender Rahmen für die Doktorand*innen bei der Entwicklung ihrer Forschungsprojekte. Es ist in jedem Semester in zwei einwöchige Intensivsitzen gebündelt,

eine am Anfang und eine am Ende des Semesters. Die „PhD-Woche“ besteht aus Graduiertenseminaren, Graduiertenkolloquien und anderen Schlüsselqualifikationen, die für die Karrierebildung und Vernetzung wichtig sind. Im Rahmen des Programms werden auch Seminare, Konferenzen, Workshops und Ausstellungen sowie ein Abendprogramm organisiert.

Die *Bauhaus Research School* bietet verschiedene Formen der Spezialisierung, so genannte Schlüsselqualifikationen an, die an anderer Stelle erworben werden können, z.B. in der umfassenden Auswertung und Dokumentation einer Ausstellung, der Präsentation eigener Arbeiten auf einer Tagung oder der Organisation von Workshops und anderen Veranstaltungen. Regelmäßige Schreibwerkstätten und Lehrerfortbildungen werden ebenfalls angeboten, um die Studierenden auf eine Karriere in akademischen und kulturellen Institutionen vorzubereiten.

Wie einfach oder schwierig ist der Diskurs und die Interaktion zwischen künstlerischen und wissenschaftlichen Mitarbeitern im akademischen Kontext, wenn künstlerische Forschung zu einem ‚formalen‘ akademischen Prozess wird?

AT Die Herausforderung der Supervision ist nicht zu übersehen. Die Interaktion findet sowohl auf informeller als auch auf formeller Ebene statt, vom kollegialen Gespräch über die Richtungen der künstlerischen Forschung bis hin zur Teilnahme an Prüfungsausschüssen und der Erstellung von Beurteilungen. Die Realität an vielen Universitäten und Akademien ist, dass künstlerisches Personal eine höhere Lehrbelastung als wissenschaftliches Personal und folglich weniger Zeit für die Betreuung hat. Es gibt auch unterschiedliche Erwartungen an die Doktorarbeit, je nachdem, ob eine Mitarbeiter*in selbst einen Dokortitel erworben hat. Die Dichotomie Kunst/Wissenschaft ist also nicht nur etwas, mit dem sich einzelne Forscher*innen auseinandersetzen müssen, sondern stellt eine philosophische, politische und kulturelle Herausforderung für künstlerische Forschungsprogramme dar. In Deutschland und Österreich ist die Arbeitsteilung

klar geteilt: Praktische Mentor*innen betreuen die praktischen Teile eines künstlerischen Forschungsprojekts, theoretische Mentor*innen die theoretische Entwicklung eines Projekts. In Großbritannien ist die Arbeitsteilung nicht so klar, bleibt aber immer noch im Hintergrund. Meine persönliche Vision für die künstlerische Forschung ist ein stärker integrierter Ansatz, der sich auf bestimmte Forschungsfragen konzentriert, die als Grenzsteine verstanden werden können, statt so viel Aufmerksamkeit auf die Unterscheidung zwischen Theorie und Praxis zu richten. Am Ende werden die Studierenden, die unser Programm abschließen, in beiden Bereichen qualifiziert sein und möglicherweise in beiden Bereichen als Mentor*innen für andere Studierende fungieren.

Gibt es Erfahrungen darüber, ob die künstlerische Forschungspraxis eine Künstler*in für das Kunstmarktsystem attraktiver macht oder ob sie ihn eher ‚aus dem System wirft‘? Mit anderen Worten: Ist eine künstlerische Promotion positiv für die Marktfähigkeit, oder lenkt sie die Künstler*in eher in ein anderes Tätigkeitsfeld?

AT James Elkins hat diese Frage einst sehr prominent gestellt: „Führt Forschung zu besserer Kunst?“ Die Antwort auf diese Frage ist sehr individuell und hängt von den Karrierezielen der Künstler*innen im akademischen Bereich, in der Produktion von Kultur und auf dem Kunstmarkt ab. Die *Fakultät für Kunst und Design* der *Bauhaus-Universität Weimar* bietet eine Doppelqualifikation, die sowohl in Lehr- und Forschungspositionen als auch in Führungspositionen in Kultureinrichtungen und bei der Organisation von Kulturveranstaltungen wertvoll ist. Eine Kunstförderung kann sich positiv auf die Marktfähigkeit auswirken und gleichzeitig Künstler*innen den Zugang zu anderen Tätigkeitsfeldern eröffnen. Viele unserer Studierenden sind angesehene Künstler*innen in der Mitte ihrer Karriere mit langjähriger Ausstellungspraxis. Ihre Entscheidung, sich mehrere Jahre der Promotion zu widmen, beantwortet Elkins' Frage positiv: Ja, Forschung kann zu besserer Kunst führen.

- 1 Daston, Lorraine, and Galison, Peter Louis. *Objectivity*. Zone Books, 2015, S. 246)
- 2 Jones, Timothy Emlin: *The PhD in Studio Arts Revisited*, In: James Elkins (Ed), *Artists With PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art*, New Academia, 2014, S. 99

PROF. DR. ALEXANDRA R. TOLAND
Junior Professorin Arts and Research, Studiendekanin der Fakultät Kunst und Gestaltung an der *Bauhaus-Universität Weimar*, wo sie verantwortlich ist für das PhD Programm. Sie studierte am *Dutch Art Institute (DAI)* und promovierte in Landschaftsplanung an der *TU-Berlin*

artoland.wordpress.com/



Dirk Dobiéy und Thomas Köplin

Creative Company

Zukunft gestalten in ungewöhn- lichen Zeiten



Künstlerische Praxis wird zur künstlerischen Haltung, Radierung der Künstlerin Verena Wald

Unsere Arbeits- und Lebensrealitäten sind von Widersprüchen durchzogen, es gibt in ihnen keine Eindeutigkeit, keine Geradlinigkeit, keine unumstößliche Verlässlichkeit. Wir sehen, dass die Veränderungen und Entwicklungen unserer Zeit mehr und mehr nach Fähigkeiten verlangen, die bislang eine weniger große Rolle spielten. Zu ihnen gehören Wahrnehmungsvermögen, Reflexionsfähigkeit, Gestaltungscompetenz, Umgang mit Unplanbarkeit und Ambiguität, allesamt Fähigkeiten, die in besonderem Maß im Künstlerischen zu Hause sind. Künstler*innen sind geübt im Umgang mit Gegensätzlichkeiten, Ungereimtheiten, Diskrepanzen, Mehrdeutigkeit, Ambiguität, kurzum im Umgang mit Ungewissheit, auch Unsicherheit jeder Art. Das hilft ihnen dabei, die Welt nicht nur wahrzunehmen, wie sie ist, sondern sie auch so zu gestalten, wie sie sein soll. So wird der künstlerisch handelnde Mensch zur Metapher, zu einem Leitbild unseres künftigen Daseins, ganz unabhängig davon, ob jemand malt, musiziert, schreibt, forscht, entwirft, baut, verkauft, heilt oder berät. Organisationen, die in Zukunft erfolgreich sein wollen, sind auf künstlerisch handelnde Menschen angewiesen. Um ihre Fähigkeiten voll zur Entfaltung zu bringen, müssen sie jede Art von Einseitigkeit überwinden. Sie müssen ein Umfeld schaffen, das Vielfalt, Sinnhaftigkeit, Freiraum und Beweglichkeit in allen Bereichen und letztendlich auch die Gleichzeitigkeit von Gegensätzen ermöglicht.

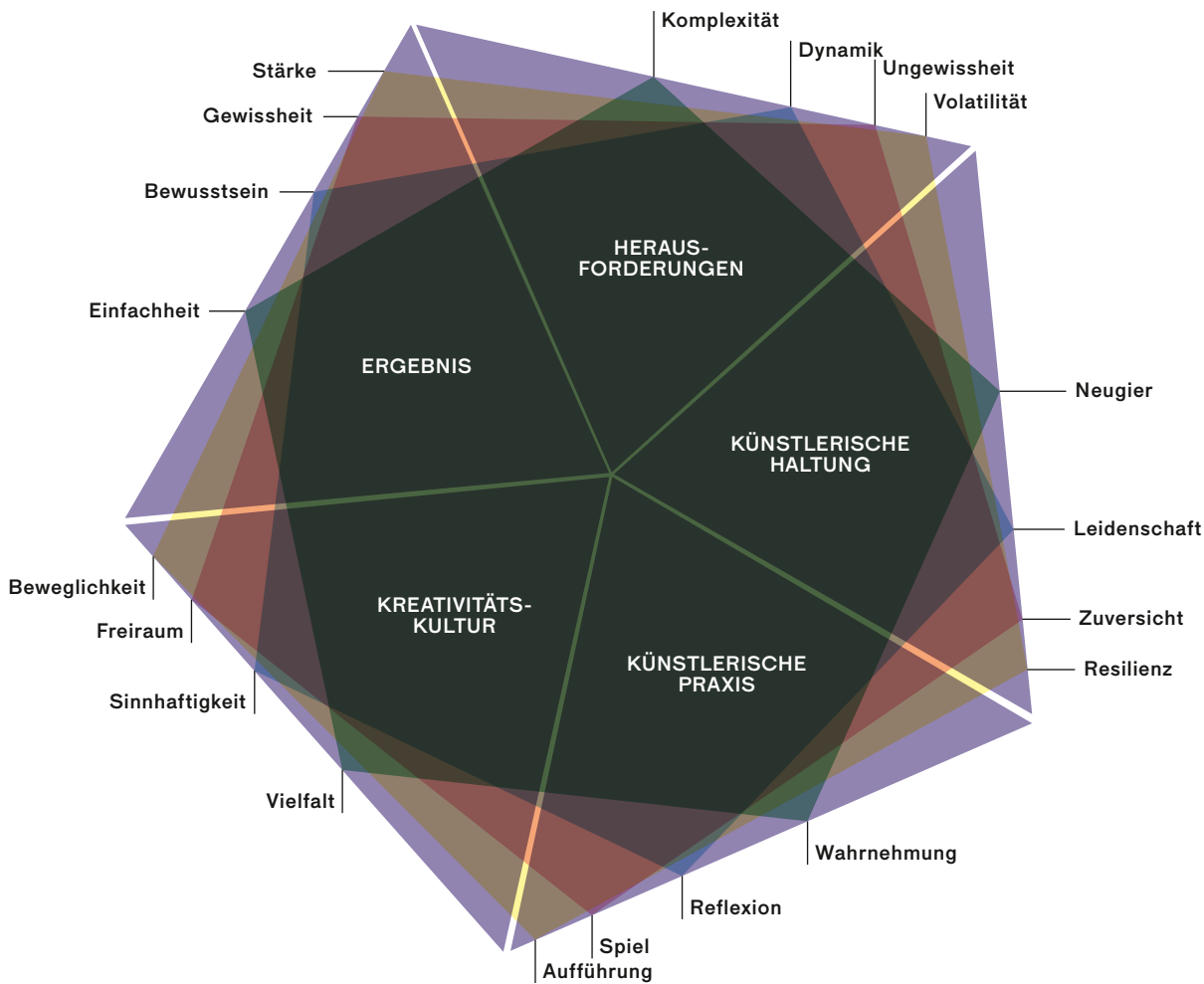
Bald ist es 20 Jahre her, dass wir zum ersten Mal darüber sprachen, wie künstlerisches Denken und Handeln übertragen auf andere Bereiche unsere Gesellschaft und besonders unsere Wirtschaft verändern könnten. Damals wie heute ging jeder Überlegung ein Gefühl voraus, dass man angesichts der herausfordernden Probleme, die Globalisierung, Deregulierung, Digitalisierung und viele andere Entwicklungen mit sich bringen, Dinge anders besser machen müsse, als es bislang der Fall war. Unsere schlichte Hypothese lautete: Wenn man das Künstlerische in uns stärkt, macht uns das kreativer und innovativer. Vor allem aber wird unser Handeln dadurch bedeutsamer, es führt zu mehr Selbstwirksamkeit – und das wiederum wirkt sich positiv auf unsere Organisationen, unsere Gesellschaft und sagen wir es ruhig, auf unser aller Leben aus. Natürlich wurde schnell klar, dass man diesen Überlegungen nicht nur Zustimmung entgegenbringen kann. Es ist nie leicht, Grenzen zu überwinden. Das Verhältnis von Kunst und Wirtschaft jedoch wird in besonderem Maß von Vorurteilen und Berührungängsten geprägt. Auf Künstlerseite will man sich verständlicherweise vor Beanspruchung und Ökonomisierung schützen, mit der man sich bereits tagtäglich in Gestalt eines von massivem Konkurrenzdruck geprägten Kunst- und Kulturmarkts auseinandersetzen muss. Manchmal führt der Wunsch, die Freiheit der Kunst zu verteidigen, auch zu einem Fanatismus, der jeden Kontakt mit Fragen der Wirtschaft ablehnt. Auch die Perspektive der Wirtschaft auf die Kunst war damals (lange vor *Design Thinking*, *Agile*, *New Work*, *Achtsamkeit* und *Corporate Happiness*) ernüchternd. In den meisten Fällen fand man damals Manager*innen, die sich vor Kunstwerken fotografieren ließen, Unternehmen, die

Künstler*innen zu Werbezwecken engagierten und ähnliches. Es gab (und gibt sicher immer noch) Unternehmen, in denen der Titel Künstler unter Ingenieuren alles andere als schmeichelhaft war. Wenn wir Beispiele einer echten Zusammenarbeit finden konnten, dann waren diese immer an das persönliche Engagement einiger Weniger gebunden und hatten über den Zeitraum von deren Wirkens hinaus kaum Bestand. Irgendwann kamen wir nicht weiter und ließen alles auf sich beruhen. Doch wenn unser Scheitern für eines gut war, dann dafür, ein kleiner, aber beständiger Reiz zu sein, unsere Überlegungen in vielen Gesprächen wieder und wieder zu thematisieren. Dieses ‚Reifreden‘ ist wahrscheinlich ein Grund dafür, dass es heute eine Organisation wie *Age of Artists* gibt, die sich als Unternehmen, offene Gemeinschaft und Netzwerk gleichermaßen versteht, das Gleichgesinnte mit ganz unterschiedlichen Lebensläufen verbindet. Der eigentliche Auslöser, das Thema wieder aufzunehmen, war jedoch viel konkreter: Einige der Gründungsmitglieder von *Age of Artists* waren in ein großes Konzernprojekt involviert, das zweimal abgebrochen werden musste, um im dritten Anlauf dann schließlich erfolgreich zu sein. Wir fragten uns, warum es diesmal gelungen war, und fanden heraus, dass wir im Gegensatz zu früher weniger linear, dafür iterativ, manchmal spielerisch, man könnte auch sagen, künstlerisch vorgegangen waren, was das Ganze nicht nur befriedigender, sondern letztendlich auch erfolgreicher gemacht hatte.

Und da war sie wieder: Die Idee, von Künstler*innen zu lernen, wie man Dinge auch außerhalb der Kunst besser machen kann. Mit einem Mal sahen wir überall Menschen, die einen Bezug zur Kunst hatten, sich künstlerisch betätigten und das bewusst oder unbewusst zu einem Vorteil im Umgang mit Komplexität und Dynamik entwickeln konnten. Manche von ihnen waren freier von Vorurteilen, neugieriger oder konnten sich besser in andere einfühlen. Sie waren kreativer als andere oder konnten besser mit Unsicherheit und Fehlern umgehen. So idealisiert das hier klingen mag, man sollte uns keinesfalls so verstehen, dass wir Künstler*innen für bessere Menschen halten. Uns geht es weder um einzelne Kunstwerke noch den einzelnen Künstler*in, weil diese in ihrer Individualität nicht übertragbar sind und nur für sich wirken und stehen können.

Allerdings – und das stellte den eigentlichen Durchbruch dar – sahen wir jetzt, dass sich, wenn man vom Individuellen abstrahiert, Elemente einer künstlerischen Haltung und künstlerischer Arbeitsweisen sehr wohl in andere Bereiche übertragen lassen – und das, ohne damit die Eigenständigkeit der Kunst in Gefahr zu bringen. In dieser ersten Erkenntnis ist bereits der Schlüssel zu einer zweiten enthalten: Das, was man aus individueller Verhaltensweise abstrahiert, lässt sich

Kennzeichnend für die künstlerische Praxis ist, dass sie einem nichtlinearen Prozess folgt. Dieser orientiert sich zwar an einer mehr oder weniger konkreten Vorstellung, gestaltet sich aber aus dem ständigen Dialog des Künstlers mit seinem Kunstwerk heraus immer wieder neu.(...)



Das Rahmenkonzept von Age of Artists. Jede der fünf Seiten deckt einen Themenkomplex ab; Herausforderungen, (künstlerische) Haltung, (künstlerische) Praxis, (Kreativitäts-) Kultur und Ergebnis. Jedes Fünfeck stellt die Beziehungen zwischen den einzelnen Begriffen her, jeweils im Uhrzeigersinn von der Herausforderung bis zum Ergebnis.

auch nur auf den einzelnen Menschen übertragen. Jede Veränderung muss also vom Individuum, von der Änderung seiner Haltung und seiner Arbeitsweise ausgehen. Dabei ist es unerheblich, welchen Gegenstand seine Arbeit hat, ob es singt, dichtet, malt oder ob es Software entwickelt, Patienten behandelt, Menschen ausbildet oder einem Handwerk nachgeht. Wenn aber künstlerisches Gestalten auch abseits der Kunst möglich ist – und das ist die dritte wichtige Einsicht –, dann kann das Ergebnis auch ein Produkt, eine wissenschaftliche Erkenntnis und selbst so etwas Weitgehendes wie eine soziale Reform sein.

Heute konzentriert sich ein Großteil unseres Engagements darauf, das, was wir herausgefunden haben, zur Anwendung zu bringen, künstlerisches Denken und Handeln in andere Bereiche zu übertragen bzw. dort zu mehr Wirksamkeit zu verhelfen. Dabei arbeiten wir selten auf eine Neuordnung der Dinge hin, sondern empfehlen eher die Besinnung auf eine Haltung und Fähigkeiten, wie sie in jedem von uns angelegt und bei Künstler*innen manchmal nur etwas unverstelteter zu finden sind. Dass wir diese in vielen Fällen erst entdecken und freilegen müssen, hat etwas mit der Einseitigkeit unserer wirtschaftlich geprägten, auf Effizienz und Wachstum ausgerichteten Gesellschaft und ihrer Bevorzugung analytisch-rationalen Vorgehens zu tun. Dieser Einseitigkeit, man könnte auch sagen, dieser Spezialisierung haben wir vieles zu verdanken. Sie stellt uns aber auch vor große Herausforderungen, denen

man besser begegnen kann, wenn man ihr das Künstlerische stärker als bisher komplementär zur Seite stellt.

Den Ausgangspunkt unserer Engagements bilden fast immer die globalen Herausforderungen unserer Zeit wie auch Anforderungen, die sich aus unserem Streben nach wirtschaftlichem Wachstum und technologischem Fortschritt und den damit einhergehenden negativen Effekten ergeben, weil sie es sind, die (zumindest in der Wahrnehmung vieler Menschen) eben zu mehr Komplexität, Dynamik, Ungewissheit und Volatilität führen. Im Versuch, mit diesen vier Zuständen umgehen zu können, drängt sich eine naheliegende und deswegen oft zu beobachtende Reaktion förmlich auf: Man macht das gewünschte Ergebnis zum Prinzip des eigenen Handelns. Man versucht, Komplexität mit Vereinfachung, Dynamik mit Entschleunigung, Ungewissheit mit Planung und Kontrolle und Volatilität, die sich muster-gültig in der Gestalt von Krisen wie *Covid-19* zeigt, mit Stärke, beispielsweise in Form eines Lockdowns, zu begegnen. Als uns klar wurde, dass für Künstler*innen diese Herausforderungen nicht etwa zu vermeidende oder zu beseitigende, sondern vielmehr begrüßenswerte Zustände darstellen, lag die Vermutung nahe, dass sich im Künstlerischen möglicherweise bessere Antworten darauf finden lassen, wie man mit diesen Zuständen umgehen sollte.

Wir konnten feststellen, dass künstlerische Menschen über eine ganz besondere Haltung verfügen, deren wesentliche Elemente Neugier, Leidenschaft, Zuversicht und Resilienz sind. Diese Haltung findet man zwar gehäuft bei Künstler*innen, sie ist dieser Gruppe aber keineswegs vorbehalten. Jeder kann sie entwi-

ckeln, sie sind in uns allen angelegt. Sie entwickeln sich mit der Zeit durch Praxis weiter – ganz unabhängig davon, ob jemand malt, musiziert, schreibt, forscht, entwirft, baut, verkauft oder berät. Kennzeichnend für die künstlerische Praxis ist, dass sie einem nichtlinearen Prozess folgt. Dieser orientiert sich zwar an einer mehr oder weniger konkreten Vorstellung, gestaltet sich aber aus dem ständigen Dialog des Künstlers mit seinem Kunstwerk heraus immer wieder neu. Der Prozess verbindet wiederkehrende Muster von Arbeitsweisen, die über viele oder alle Genres hinweg nachweisbar sind und sich als Wahrnehmung, Reflexion, Spiel und Aufführung zusammenfassen lassen.

Organisationen, denen es gelingt, ein Umfeld zu schaffen und aufrecht zu erhalten, das künstlerisches Handeln ermöglicht und fördert, Organisationen, die ihre Mitarbeiter*innen so darin unterstützen und ermutigen, über die Zeit eine künstlerische Haltung zu entwickeln, stärken ihre Kreativitätskultur. Sie entwickeln eine Gestaltungshaltung, werden innovativer und verändern sich auch anderweitig. Sie legen Wert auf Vielfalt, schätzen Vielseitigkeit und Entdeckergeist als Beitrag zum unternehmerischen Erfolg. Sie streben nach Sinnhaftigkeit für ihre Mitarbeiter*innen und entwickeln ein Selbstverständnis, das über rein wirtschaftliche Aspekte hinausgehend von einer tiefen Verbundenheit mit der Gesellschaft zeugt. Sie ermöglichen die Übernahme von Eigenverantwortung durch Gestaltungsspielraum und Freiraum. Sie besitzen Beweglichkeit, können sich kontinuierlich verändern, wendig Dinge entwickeln, unabhängig davon, wie volatil oder unsicher ihr Umfeld ist.

Dieser Beitrag enthält Auszüge aus dem Buch „Creative Company – Wie künstlerisch zu arbeiten Organisationen dabei hilft, über sich hinaus zu wachsen“ von Dirk Dobiéy und Thomas Köplin, erschienen auf Deutsch bei Vahlen. Weitere Informationen zum Buch und den Autoren finden Sie unter creativecompany.ageofartists.de

Wir sehen, dass die Veränderungen und Entwicklungen unserer Zeit mehr und mehr nach Fähigkeiten verlangen, die bislang eine weniger große Rolle spielten. Zu ihnen gehören Wahrnehmungsvermögen, Reflexionsfähigkeit, Gestaltungskompetenz, Umgang mit Unplanbarkeit und Ambiguität, allesamt Fähigkeiten, die in besonderem Maß im Künstlerischen zu Hause sind.



Anke Haarmann

**Eine neue
Disziplin ist
in aller
Munde...**

Eine neue Disziplin ist in aller Munde – die künstlerische Forschung. Aber welche Einsicht über welche Welt stellt sie bereit, was ist an ihr neu und will man sie überhaupt? Auf gewisse Weise haben Künstlerinnen und Künstler doch ‚immer schon‘ geforscht, wie auch umgekehrt künstlerische Praktiken ‚niemals‘ den Forschungsstandards der traditionellen Wissenschaften entsprechen werden. So klingen die Allgemeinplätze, die zurückweisend oder umarmend in den Debatten über die künstlerische Forschung ausgetauscht werden. Die aufgeladene Rede über künstlerische Forschung macht aber vor allem deutlich, dass die Kombination von Kunst, Wissen und Forschung ein umkämpftes Terrain markiert, in dem es um Forschungshoheiten, Sprecherpositionen, die Zukunft der Wissenschaften und ihrer Methoden sowie nicht zuletzt die Rolle der Kunst darin geht. Wenn Wissen, Forschung und Erkenntnis verhandelt werden, geht es immer auch um Grundsätzliches: Es geht um das Verhältnis von Menschen zur Welt. Auch das künstlerische Forschen berührt die Frage, wie und mit welchen Mitteln wir uns die Welt verständlich machen und auf welche Annahmen von Wahrheit wir unser Verstehen und Handeln gründen wollen und was dabei die Kunst leisten kann oder will. Die derzeitigen Debatten darüber, was legitimer Weise Forschung genannt werden dürfe und welche Disziplinen anerkanntes Wissen generieren, sind Geschichtszeichen, die auf das erkenntnistheoretische und nicht zuletzt auch wissenschaftspolitische Problemfeld der Neuformation von Wissenschaft und Kunst verweisen.

Denn wir haben es tatsächlich mit einer kulturgeschichtlichen Situation zu tun, die im Zuge einer Verdichtung verschiedener Kräfte zur Durchsetzung der Kunst als Forschungsdisziplin beitragen wird. Bestimmte Formen künstlerischer Praxis beginnen im 21. Jahrhundert – so die Beobachtung – zum Wissenskanon beizutragen, weil die konzeptuellen Tendenzen der Gegenwartskunst, die Hochschulpolitik des Bologna-Prozesses, aber auch die philosophische Wissenskritik sowie die Allgegenwart der medialen Kultur zusammenspielen und das implizite ‚immer schon‘ künstlerischen Forschens beginnt, eigene Parameter aus der Praxis der Kunst heraus zu setzen. Die künstlerische Forschung, die ‚immer schon‘ stattgefunden hat, beginnt sich ihrer selbst bewusst zu werden und aus der Beiläufigkeit

heraus ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken. Dazu tragen die sich gegenseitig verstärkenden Kräfte aus Hochschulpolitik, Kunstgeschichte, Wissenskritik und medialer Kultur bei. Sie führen zur Geburt einer Kunst als Forscherin. Die künstlerische Forschung ist also dabei, sich zu etablieren, weil die Kunst mit der politischen und der konzeptuellen Kunst schon reflexiv und epistemisch geworden ist, weil die Hochschulpolitik der künstlerischen Forschung einen Platz im Feld der Wissenschaften zuweist, weil die wissenschaftlichen Methoden sich auch in den traditionellen Wissenschaften diversifizieren und schließlich auch, weil die mediale Kultur einer angemessenen Auseinandersetzung bedarf und sich damit als vorzüglicher Gegenstandsbereich für künstlerische Forschung anbietet. Das ist die eine Seite. Sie diagnostiziert ein Dispositiv – ein Kräfteverhältnis –, das die künstlerische Forschung durchsetzen wird.

Die andere Seite aber ist normativ. Hier geht es nicht darum, was wir beobachten können, sondern wie es gedacht werden soll. Wie wollen wir die künstlerische Forschung verstehen und begleiten? Es besteht erkenntnistheoretischer Klärungsbedarf hinsichtlich der künstlerischen Forschung. Welche Methoden will man ihr zugestehen, will man überhaupt Methoden in der künstlerischen Forschungspraxis im Sinne eines Kanons erkennen?

Mangels einer etablierten Tradition der Kunst als Wissensdisziplin wird allzu häufig die künstlerische Forschung an Hochschulinstitutionen in ein methodisches Korsett gezwängt, das ihr nicht entspricht. In manchen Lehrplänen für die postgraduierte Schulung von Künstlerinnen und Künstlern wird festgelegt, dass künstlerische Forschung nicht ohne schriftliche Textreflexion vonstatten gehen dürfe. Diese Festlegung folgt nicht der Logik des künstlerischen Forschens, sondern der Maßgabe anerkannter Methoden in den Geisteswissenschaften. Oder es wird gefordert, dass sich künstlerische Forschung in Teamarbeit organisieren und an Laborbedingungen orientieren solle. Diese Festlegung orientiert sich an den wissenschaftlichen Verfahrensweisen in den Natur- und Sozialwissenschaften. Um diesen methodischen Disziplinierungen in der Folge der Unbedarftigkeit im Umgang mit der künstlerischen Forschung zu begegnen, braucht das künstlerische Forschen eine eigene Methodologie, eine eigene Genealogie und eine Praxologie, die sich auf die Geschichte, Heuristik und Praxis des spezifisch künstlerischen ‚Erkennens und Argumentierens‘ konzentriert. Die Anführungszeichen bei dem gesuchten künstlerischen ‚Erkennen und Argumentieren‘ markieren dabei nur den

Wenn Wissen, Forschung und Erkenntnis verhandelt werden, geht es immer auch um Grundsätzliches: Es geht um das Verhältnis von Menschen zur Welt. Auch das künstlerische Forschen berührt die Frage, wie und mit welchen Mitteln wir uns die Welt verständlich machen und auf welche Annahmen von Wahrheit wir unser Verstehen und Handeln gründen wollen und was dabei die Kunst leisten kann oder will.

derzeitigen Mangel an besseren, den Künsten und ihren Methoden entsprechenden Begriffen.

Es bedarf der historischen Einordnung und Herleitung der künstlerischen Forschung aus der Geschichte der Kunst. Der Begriff der Forschung ist mit dem Begriff der Kunst in Beziehung zu setzen, denn beide – Kunst und Forschung – können von den Praktiken her verstanden werden. Es geht also darum, in der Kunst den Blick vom Werk auf das Tun zu lenken und in den Wissenschaften von den Erkenntnissen auf die Prozesse der Forschung. Anhand des Begriffs der Forschung, der von der Tätigkeit her verstanden werden muss, kann eine ‚Praxologie‘ der Erkenntnis herausgearbeitet werden. Mit Hilfe dieser Praxologie lässt sich künstlerisches Forschen als spezifische Tätigkeit praxis-ästhetisch begreifen. Darüber hinaus sind konkrete künstlerische Beispiele in einer epistemologischen Detailanalyse zu betrachten und für eine ‚Methodologie‘ künstlerischen Forschens fruchtbar zu machen, die deskriptiv und immanent bestimmt wird – also von den konkreten künstlerischen Verfahren her und innerhalb der inneren Schlüssigkeit des jeweiligen künstlerischen Forschungsfalls. Schließlich ist der Blick in die ‚Genealogie‘ der Kunst erforderlich, mit dessen Hilfe kunstgeschichtliche Entwicklungen als Vorläufer der künstlerischen Forschung hergeleitet werden können, wie auch die künstlerische Forschung selber als Symptom der Gegenwart eines ästhetischen Denkens und visuellen Argumentierens kenntlich gemacht wird.

Ab hier würde man ins Detail einzelner Arbeiten, detaillierter Untersuchungen und historischer Herleitungen gehen müssen. Die epistemologische Klärungsarbeit analysiert künstlerische Prozesse im Detail oder zieht historische Beispiele in der Nahbetrachtung ihrer Praktiken und Positionen heran.¹ Um aber nicht bestimmte einzelne künstlerische Forschungsarbeiten hier exemplarisch hervorzuheben – und damit den falschen Eindruck einer Vorbildlichkeit zu geben – möchte ich als einen Einblick in die notwendige epistemologische Klärungsaufgabe an die Geschichte der Forschung selber erinnern und damit im Feld der philosophischen Wissenskritik argumentieren. Die Geschichte der Forschung begann nämlich in der Neuzeit bezeichnenderweise als eine wissenschaftlich-ästhetische Tätigkeit. Von dieser Überkreuzung des Ästhetischen und des Naturwissenschaftlichen ausgehend, kann man sowohl die Wissenschaften über sich selber aufklären, wie auch die Künste in ihren forschenden Praktiken konturieren:

Alexander von Humboldt machte sich als einer der ersten Naturforscher mit seinem Forscherkollegen Aimé Bonpland zum Ende des 18. Jahrhunderts auf den Weg, um jenseits des Atlantiks die tropische Natur zu erkennen. Humboldt und Bonpland reisten aber nicht nur, um Daten und Dinge der Natur zu sammeln, sondern auch, um ästhetische Zusammenhänge zu verzeichnen. Es ging ihnen in dieser frühen Phase der neuzeitlichen Naturforschung um das Sammeln – und – das Zeichnen. Es ging um Empirie und Ästhetik. Für Humboldt stand das übersichtliche Allgemeine und das detaillierte Besondere der Natur in einem Verweisungszusammenhang und beide ergaben erst gemeinsam einen Erkenntnisraum.

Humboldts Forschungsanspruch war nicht der eines wissenschaftlichen Buchhalters alleine, der einen umfassenden und sortierten Bestand an Daten anstrebte, sondern auch der eines Ästheten, der einen angemessenen Gesamtzusammenhang der Kräfte der Natur verstehen und vermitteln wollte. Erst im Verbund der (objektiv) numerisch-faktischen und der (subjektiv) ästhetischen Zusammenhänge vermögen wir die Natur und ihre Kraft zu erkennen, so die Grundannahme Humboldts. Die mannigfaltigen Erscheinungen der Natur bedürfen einerseits der Ansammlung von Messdaten und Beweisstücken aller Art. Diese Anhäufung von Dingen und Daten trägt allerdings nur die Details zusammen, nicht aber den Zusammenhang von Natur. „Reichtum der Natur veranlaßt Anhäufung einzelner Bilder. Und Anhäufung stört die Ruhe und den Totalindruck des Gemäldes“², so die wissenschaftstheoretische Position des neuzeitlichen Naturforschers. Zur Sammlung von Daten müssen künstlerische Prozesse hinzukommen, denn „der Totalindruck des Gemäldes“ ist bei Humboldt nicht als Metapher gemeint, sondern wörtlich zu nehmen. Sein „Naturgemälde“ verknüpft den Datensatz der numerischen Forschung mit der Poesie des Reiseberichts und mit der Darstellung im Bild. Neben den Tagebucheintragungen, Notizen, Geschichten, Messungen und Sammlungen haben Humboldt und Bonpland skizzenhafte Zeichnungen angefertigt von Tieren, Pflanzen und Gegenden. Nach ihren Schilderungen und Skizzen wurden im Anschluss an die amerikanische Forschungsferneise in Europa kolorierte Stiche gefertigt, welche Pflanzen, Tiere, Menschen in Trachten sowie ganze Landschaftsszenarien zeigen.

Diese Landschaftsgemälde vermitteln ein Wissen über die tropische Natur hinsichtlich ihrer – von Humboldt und Bonpland so erfahrenen – atmosphärischen Wahrheit. Die ästhetische Einsicht über die tropische Natur ermöglicht ein spezifisches Verstehen: In heller Lichtigkeit steht dann beispielsweise der Chimborazo-Vulkan auf dem Tapia-Plateau im gemalten Bilde der Einsicht. Der Himmel auf diesem Landschaftsgemälde ist von blassem Cyan, leichte Beigetöne prägen die Gegend. Der Boden der Ebene ist braungelb. Auch die wenigen Pflanzen dieser trockenen Gegend sind in lichtem Grün gezeichnet. Das Plateau vor dem Vulkanberg zeigt sich offen. Die wenigen Menschen sind klein und fast zu übersehen angesichts der Mächtigkeit des schneebedeckten Vulkans. Der Totalindruck dieser fernen Gegend ist von diesiger Durchsichtigkeit geprägt. Ein ästhetischer Eindruck, der zugleich ein Wissen über die topografische Höhe bei gleichzeitiger Nähe zum Äquator dieser Landschaft in sich trägt. So duftig licht und gleichzeitig hell und warm sind hoch gelegene tropische Orte. Die Luft ist dünn, die Sicht milchig weit und die Sonne intensiv. Diese Wahrheit der Gegend wird von keiner Numerik errechneter Höhenmeter vermittelt. Gesteinsbrocken können etwas über die Bauart der Berge verraten, zugleich sind Berge und Brocken von fundamental anderer Anmutung, wenn sie in verschiedenen Weltgegenden vorkommen:

„Was der Maler mit den Ausdrücken: schweizer Natur, italienischer Himmel bezeichnet, gründet sich auf das dunkle Gefühl dieses lokalen Naturcharakters. Luftbläue, Beleuchtung, Duft, der auf der Ferne ruht, Gestalt der Tiere, Saftfülle der Kräuter, Glanz des Laubes, Umriß der Berge, alle diese Elemente bestimmen den Totalindruck einer Gegend. Zwar bilden unter allen Zonen dieselben Gebirgsarten: Trachyr, Basalt,

Porphyrschiefer und Dolomit, Felsgruppen von einerlei Physiognomie. Die Grünstein-Klippen in Südamerika und Mexiko gleichen denen des deutschen Fichtelgebirges [...] bei aller dieser Übereinstimmung in den Gestalten, bei dieser Gleichheit der einzelnen Umrisse nimmt die Gruppierung desselben zu einem Ganzen doch den verschiedensten Charakter an.“³

Zwischen messgenauem Wissen und atmosphärischer Ansicht zeigen sich für Humboldt jene Kräfte der Natur, um deren Erkenntnis es ihm mit seiner Feldforschung ging. Anders formuliert und mit Blick auf die Genealogie ästhetischer Forschungspraxis kann man sich also anhand der ästhetischen Forschungspraxis von Humboldts klarmachen, dass auch die Bilder in Korrelation zu den Begriffen und Nummern eine Forschungsfunktion entfalten.

- 1 Vgl. hier auch mein Buch: Anke Haarmann: *Artistic Research: Eine epistemologische Ästhetik*, Bielefeld 2019
- 2 Alexander von Humboldt: *Ansichten der Natur*, (1807), herausgegeben von Adolf Meyer-Abich, Stuttgart, 2015, S. 5.
- 3 von Humboldt: *Ansichten der Natur*, 2015, S. 74/75.

Der Begriff der Forschung ist mit dem Begriff der Kunst in Beziehung zu setzen, denn beide – Kunst und Forschung – können von den Praktiken her verstanden werden. Es geht also darum, in der Kunst den Blick vom Werk auf das Tun zu lenken und in den Wissenschaften von den Erkenntnissen auf die Prozesse der Forschung.

Vor dem Kunststudium in Dresden habe ich in den Neunzigerjahren in Berlin Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft studiert. Der Blick der Wissenschaft auf künstlerische Produktion hat mich geprägt, ihre Methoden und Strategien gebrauche ich – frei verwandelt – in der eigenen künstlerischen Praxis und im Selbstgespräch. Dennoch erinnere ich mich an meine Erfahrung des rein wissenschaftlichen Arbeitens als begrenzend und an mein grundlegendes Gefühl, etwas zu vermissen. Die Entscheidung für die Kunst ist für mich der immer wieder neu zu vollziehende Schritt über Begrenzungen hinaus, jedes Mal überraschend und jedes Mal beglückend.

→ Ines Beyer (Bildende Künstlerin)

Wegen des Interesses für andere Bereiche habe ich schon während des Kunststudiums Lehrveranstaltungen an der Uni besucht. Nach Kontakt mit einem Professor für Stadtforschung wurde die Neugier dann so groß, dass ich ein Masterstudium in Denkmalpflege und Stadtentwicklung anschloss. Die Themen und vor allem auch die Denk- und Arbeitsweisen haben mich stark beeinflusst; teils kam ich mir vor, als würde mein Gehirn neu formatiert. Sie »schlichen« sich in Form von historischen Themen und großräumigen Installationen immer mehr in meine künstlerische Praxis ein. Mittlerweile kann ich zumindest beim Arbeiten gar nicht mehr trennen, was künstlerische und was wissenschaftliche Methode ist, da ich immer aus beidem schöpfe.

→ Anke Binnewerg
(Bildende Künstlerin)

Verwandtschaft:
Kunst und Wissenschaft berühren sich in der kreativen Befragung eines Materials; ihre Auseinandersetzungen können gleichermaßen in Bildern münden, die komplexe Zusammenhänge auf einen Blick erfassbar machen. Inspiration: In den vergangenen Jahre haben viele Kooperationen zwischen Künstler*innen und Forschungsinstituten gezeigt, wie fruchtbar der direkte Austausch zwischen Künstler*innen und Wissenschaftler*innen sein kann: Er brachte z.B. hybride Werke der Bio-Art hervor und lieferte neue Denkanstöße für die beteiligten Forscher*innen. Perspektivwechsel: Gerade Ausstellungen des DHMD zeigen immer wieder, wie Erzeugnisse aus Kunst und Wissenschaft einander ergänzen, etwa indem sie sich der Wirklichkeit über verschiedene Wahrnehmungsebenen nähern oder andere Fragen an ihren Gegenstand richten.

→ Klaus Vogel
(Direktor des Deutschen Hygienmuseums
Dresden [DHMD])



Zwischen Philosophie und künstlerischer Praxis

Britta Schulze im Gespräch
mit Katrin Felgenhauer

BRITTA SCHULZE Wir gehen heute in ein Gespräch mit Fragen, Antworten und Betrachtungen zur Auseinandersetzung zwischen Kunst und Philosophie. Kunst und Philosophie werden bei der Performativen Philosophie in Zusammenhang zum künstlerischen Prozess gebracht und entwickeln damit eine eigenständige Form der Vermittlung von Philosophie. Die Wissenschaft begibt sich auf künstlerische Wege und macht damit Denksätze anders deutlich. Katrin, wir kennen uns über *Soundcheck Philosophie*, das ist ein Festival was regelmäßig zu Kunst und Philosophie stattgefunden hat, und den Verein *Expedition Philosophie* in Leipzig, wo du stellvertretende Vorsitzende bist. Was ist *Expedition Philosophie*?

KATRIN FELGENHAUER Ich möchte auf diese Frage antworten, indem ich zunächst den Untertitel nenne: „angeschlossenen Internationale Gesellschaft für Performative Philosophie“. Wir versammeln Akteure und Interessenten, die an der

Schnittstelle von Philosophie und Kunst oder im Interessenfeld Performativer Philosophie arbeiten. Im Namen des Vereins leiten wir seit 2012 das Festival *Soundcheck Philosophie* im dreijährigen Turnus, mit deutschlandweiten und internationalen Teilnehmer*innen, die mit künstlerischen und performativen Mitteln Denken auf die Bühne bringen.

Unserer Vereinsaktivität liegt die Idee zugrunde, dass Denken kein rein geistiger Prozess ist. Philosophieren und Denken ist auch eine körperliche Praxis. Nicht nur erfahren wir die Welt durch unsere Körper, sondern richten uns auch körperlich an Andere: Die Präsentation von Denken ist selbst ein Prozess, der performativer Mittel bedarf, um in Austausch mit Anderen zu treten. Man muss sich also darüber Gedanken machen, was es heißt, qua Körper gemeinsam zu denken.

BS Der künstlerische Prozess ist eine Möglichkeit, in die Bewegung zu gehen. In die Bewegung der Zwischenräume und in die Bewegung, andere Dinge denkbar zu machen. Mit Performance oder Video- und Schriftinstallation geht es bei *Soundcheck Philosophie* in die bildende

Kunst, in eine bildhafte Umsetzung der Bewegung. Damit entsteht eine andere Sicht. Was hat sich durch die Vielseitigkeit der Aussagen durch die bildende Kunst in der Philosophie für dich als Wissenschaftlerin verändert oder geöffnet?

KF Für mich hat sich eine erkenntnistheoretische Frage geweitet: Wie ist ein Subjekt beschaffen, dass es etwas als wahr wahrnimmt? Es gibt subjektive Qualitäten von Erkenntnis, die also nicht objektiv und dennoch real sind. Das wird deutlich für mich in diesen Philosophieexperimenten: dass ein anderer Blick für die erkenntnistheoretische Frage geöffnet wird. Dass unsere Vorstellung von Realität und Wahrheit nicht darauf beschränkt werden sollte, ob ich eine Theorie bei der Hand habe, nach der sich der Gegenstand richtet. Vielmehr müssen wir erfahrungskritisch mit dem Hinterfragen der eigenen theoretischen Voraussetzungen beginnen.

BS Du bist in dem Denkprozess drin, der dich in andere Ebenen bringt. Du hast für deine Doktorarbeit bewusst eine Schule ausgesucht, wo du den Zusammenhang zu anderen künstlerischen Denkformen hast.

KF Ich habe in Hildesheim eine Schule gefunden, mit dem Fachbereichszweig Kulturphilosophie und ästhetische Praxis. Dort studiert man Philosophie immer im Zusammenhang mit einer bildenden oder darstellenden Kunstrichtung und tritt in den Seminaren in den Diskurs mit den anderen Wissenschaften und den Künsten, sowie mit philosophischen Ideen und Ansätzen, die nicht ausschließlich der europäischen Moderne zuzurechnen sind. Dadurch kriege ich Impulse für meine Arbeit und kann wiederum Vorstellungen meiner Arbeit zurückgeben. Das ist ein sehr produktiver Austausch. Das eröffnet einen anderen Raum des Denkens. Übrigens finden dann auch Seminare an anderen Orten statt, in Theater- und Ausstellungsräumen. Das ergibt noch mal eine andere Weite des Denkens.

BS Über den *BBK Leipzig* hatte ich zwei Tagungen „Des Pudels Kern“ organisiert, wo Philosoph*innen und Künstler*innen in Austausch, auch über den künstlerischen Prozess, miteinander kamen. Ich habe das getan, weil ich glaube, dass fast alle Künstler*innen sich mit philosophischen Ideen, nicht im Sinne einer philosophischen Lehre, beschäftigen, sondern einen Kontext haben, warum sie bildnerisch tätig sind. Du hast einen Prozess, der dich bewegt, bildhaft künstlerisch tätig zu werden. Über diesen Prozess ist jede*r Künstler*in ein*e Philosoph*in, von der Auseinandersetzung seiner Wahrnehmung, von dem, wie er/sie die Welt interpretiert und wie er/sie künstlerische Ausdrucksformen schafft. Als bildende Künstler*in denkt man performativ ganz selbstverständlich sofort an die Umsetzung. Wie bekomme ich zum Beispiel einen Inhalt übersetzt und wie kann ich ihn bildkünstlerisch darstellen. Der Weg und das Ziel sind dabei häufig offen. Man hat zwar eine Intention, z.B. die Anregung über einen philosophischen Text; man hat sich aber prozesshaft in die Arbeit begeben, um etwas Neues zu produzieren. Es ist wie ein Entwicklungs- und Forschungsweg. Das ist das, was mich an der Philosophie interessiert. Nicht Vorhandenes zu illustrieren, sondern das Wechseln zwischen Sprache und bildender Kunst kreativ deutlich zu machen. Konntest du im Bild oder in der Performance für dich neue philosophi-

sche Erkenntnisprozesse entdecken, die du noch nicht so versprachlichen konntest?

KF Ja, ich hatte diese Erlebnisse. Zum Beispiel eine *Audiowalk*-Arbeit, die ich 2016 in München gehört hatte. Es ging um die Frage, ob es eine erste Geste gibt. Im Mitmachen/-gehen ist mir bewusst geworden, was diese Frage für meine eigene sozialphilosophische Arbeit bedeutet – ich habe einen anderen Blick auf diese gewonnen. Ich denke aber auch an die Performance von Richter/Meyer/Marx, in der das Kapital vertanzt wird. Hier wurde mir das Zusammenspiel von Inhalt und Form sehr deutlich vor Augen geführt. Diesbezüglich stellt sich mir die Frage: kann man beides voneinander trennen oder müssen wir das nicht immer zusammen denken? Ist es aber nicht dennoch etwas anderes, wenn ich als Philosophin künstlerische Mittel gebrauche, als wenn ich als Künstlerin die philosophischen Mittel nutze? In der Wissenschaft ist es so, dass man ganz viel Wert auf den Inhalt legt. Und von der Form, der Materialität der Vorträge wird abgesehen. Wir können sehr viel gewinnen, wenn man die Form mitbedenkt. Gibt es darin einen Unterschied zur Künstler*in?

BS Es gibt diese Auseinandersetzung zwischen Philosoph*in und Künstler*in. Philosoph*innen sind in ihrem Prozess in der Universität sehr gewöhnt, sich nur in theoretischen Ausdrucksweisen zu befinden. Das sind oft nur die vorgefertigten philosophische Texte der Geschichte und weniger der eigene schöpferische Prozess. Das schöpferische Denken ist für mich selbstverständlich. Wenn ich arbeite, habe ich eine genaue Form, eine genaue praktische Vorstellung, wie ich was umsetzen möchte. Ich bringe natürlich auch ein Handwerk mit, das der künstlerischen Übersetzung. Für mich ist das die Performance und die Malerei. Zusätzlich ist es mein eigenes philosophisches Thema, mit dem ich mich beschäftige, aber mehr in der offenen Frage des philosophischen Denkens und nicht in der Übersetzung eines gesetzten Themas. Das wäre für mich unspannend. Ich möchte lieber in den offenen Prozess des freien Denkens gehen. Zusammen mit den Philosoph*innen und ihrem Handwerk des Denkens und mit den Künstler*innen und ihrer Art des Umsetzens von Ideen. Das sind verschiedene Herangehensweisen. Ich benutze den Inhalt, den ich gern

noch verändere oder offen lasse, um es dann in einen Prozess der Fragwürdigkeit zu bringen, um etwas Neues zu schaffen. Es ist an der Zeit, interdisziplinäre Bewegungsformen des Denkens zu entwickeln, die Brücken sind für wissenschaftliche und künstlerische Erkenntnisse.

KF Wissenschaft ist ein ständiger offener Prozess. Man hat eine Intention, was man zu begreifen sucht und natürlich arbeiten wir mit anderen Mitteln. Wir haben Methoden und Systeme gelernt, um den Fragen, die einen drängen, näher zu kommen. Die Frage ist aber: helfen künstlerische Mittel in diesem Prozess als zusätzliche Werkzeuge? Ja, das tun sie. Um mich selber anzuregen für neue Denkschritte, in Richtungen zu gehen, die ich vorher noch nicht gedacht habe, wenn ich mich an einer komplexen Fragestellung abarbeite. Philosophie ist auch ein unabgeschlossener Prozess. Ich glaube, sie kommt von einer anderen Seite, sie kommt eher vom Inhalt. Wir wissen noch nicht so viel über die Form, außer wo wir die Form selber zum Inhalt gemacht haben. Es ist ein ständiger Prozess des Einübens in die Form, des Einübens in den Gedanken. Über den Austausch darüber, zum Beispiel bei *Soundcheck Philosophie*, lerne ich viel. Es ist an der Zeit, neue Formen des Denkens zu kultivieren.

BRITTA SCHULZE
Britta Schulze – Studium an der *HGB Leipzig* Malerei/Grafik bei Prof. Arno Rink, Meisterklasse bei Prof. Münzner, seit 2002 freischaffend in Leipzig mit Malerei, Grafik und künstlerische Lehre, seit 2012 Projekte kulturelle Bildung, Mitglied im *BBKL* und Landesrat/Vorstand des *LBK*, Mitglied im Verein *Expedition Philosophie*

KATRIN FELGENHAUER
studierte Philosophie und Soziologie an den Universitäten Leipzig, Sevilla und Halle und promoviert in Hildesheim zu einer Performativen Sozialphilosophie. Seit 2012 ist sie im Verein *Expedition Philosophie e. V. (angeschlossen: Internationale Gesellschaft für Performative Philosophie)* engagiert.

siehe auch:
www.soundcheckphilosophie.de



Matthias Flügge und Till Ansgar Baumhauer (HfBK Dresden),
Thomas Locher (HGB Leipzig) und
Thomas Pöpper (Westfälische Hochschule Zwickau)

Kunsthochschulausbildung in Sachsen: Neue Perspektiven

Die Kunst der Erkenntnis und die Erkenntnis der Kunst. Künstlerische Forschung als reflexive Praxis an der HfBK Dresden Matthias Flügge, Till Ansgar Baumhauer

Die Frage nach den Verbindungen zwischen künstlerischer Praxis und den Erkenntnisstrategien der Geistes-, Sozial- und Naturwissenschaften wird auch an der *Hochschule für Bildende Künste (HfBK)* in Dresden seit langem wahrgenommen und gestellt, freilich war bislang keine hochschulinterne Struktur vorhanden, in deren Kontext man zielgerichtete Untersuchungen zu den Fragestellungen künstlerischer Forschung hätte verfolgen können.

Dies war im Selbstentwurf der *HfBK Dresden* lange auch kein zentrales Thema, da hier der Fokus nach wie vor auf ‚klassischen‘ Prozessen künstlerischen Gestaltens liegt und es der Professorenschaft stets ein wichtiges Anliegen war, aus möglichst unterschiedlichen Blickwinkeln fundiertes gestalterisches Wissen zu vermitteln, um dadurch eine größtmögliche Bandbreite an Lehrperspektiven für die Studenten zur Verfügung zu stellen.

Es steht außer Frage, dass künstlerisches Schaffen Erkenntnismöglichkeiten umfasst, die sich einer reinen Verschriftlichung entziehen; Erkenntnisgewinn entsteht in der Kunst auf andere Weise als im wissenschaftlich-untersuchenden Prozess. Insofern ist die *HfBK* einerseits zurückhaltend gegenüber gewissen Tendenzen in der künstlerischen Forschung, die zu einer Disziplinierung der gestalterischen Praxis nach den Maßgaben wissenschaftlich orientierter Kompatibilitäts-Vorstellungen tendiert. Andererseits ist uns allen bewusst, dass forschendes Denken, wenn es sich auf den künstlerischen Prozess selbst mit all seinen Bezugssystemen richtet, faszinierende Ergebnisse zeitigen kann. Jedoch sollten sich diese auch in andere Disziplinen hinein vermitteln lassen.

Seit Oktober 2019 ist die *HfBK Dresden* Teil einer Hochschulassoziation, gemeinsam mit den Kunstakademien in Budapest, Rom und Riga, die als Pilotprojekt der *EU* die Möglichkeiten eines gemeinsamen Studienganges und der mit ihm verflochtenen Fragestellungen auslotet. Im Frühjahr 2020 war es möglich, einen zusätzlichen gemeinsamen Forschungsantrag für die vier Partnerhochschulen zu stellen. Nach einigem Überlegen entstand aus dieser Möglichkeit der Gedanke, unter der Leitung unserer Hochschule ein Projekt zu entwickeln, das die Möglichkeiten künstlerischer Forschung diskutiert. Besonders bemerkenswert erscheint dabei die Tatsache, dass die vier beteiligten Hochschulen ganz unterschiedliche Blickwinkel auf das Thema haben und entsprechend eine Vielfalt an Ansätzen, Erwartungen und potentiellen Schnittstellen zu Kultur, Gesellschaft, Wirtschaft und politischem Diskurs einbringen werden. Diese Diversität der Perspektiven, die sich aus den regionalen und nationalen Diskursen der Hochschulen im Bereich der künstlerischen Forschung speist, führte zu dem gemeinsamen Arbeitstitel „Differences“. Denn nur die Akzeptanz dieser Vielstimmig-

keit erlaubt es, ein schon an sich komplexes Feld in adäquater Form innerhalb der Hochschulpartnerschaft zu reflektieren. Dabei stellt sich die Frage, wie dieser zusätzliche, neue Arbeitsbereich in das Profil der *HfBK* eingegliedert werden kann. Hier erschien es uns angemessen, die Fragestellungen der künstlerischen Forschung, die bereits ein hohes Maß an künstlerischem und konzeptuellem Reflexionsvermögen voraussetzen, nicht im Grund- oder Hauptstudium anzusiedeln, sondern als Graduiertenschule zu institutionalisieren. Damit erhält die *HfBK* eine organisatorische Struktur, die die Schnittstelle zu den Promotionsstudiengängen von Budapest und Riga herstellt. Der Diskurs über künstlerische Forschung erlaubt als weiterführende Qualifikation eine Spezialisierung der künstlerischen Praxis von interessierten Diplomand*innen und schafft zugleich weitere Dialogmöglichkeiten zwischen dem Kunstfeld und Protagonisten des gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Diskurses.

Bei aller Euphorie über die sich auftuenden Perspektiven bleibt es uns wichtig, auch dieses neue Projekt der *Hochschule für Bildende Künste Dresden* im Zusammenhang mit den von uns in den *EU4ART*-Verbund eingebrachten künstlerisch-praktischen, handwerklich-materiellen Aspekten der künstlerischen Arbeit zu verstehen. So werden wir den forschenden Blick des Künstlers primär auf seine Arbeitsbedingungen, -materialien und -prozesse richten. Im Verbund mit den künstlerischen Werkstätten, ihrem Reichtum an Techniken und Erfahrungen erwarten wir neue Einblicke in die Grundlagen gestalterischer Entscheidungsprozesse, in handwerkliches Wissen, das sich nicht textuell vermitteln lässt, und in die Potentiale eines zeitgenössischen Blickes auf tradierte künstlerische Praktiken und Materialien.

Es liegt in der Natur der Sache, dass diese Herangehensweise nicht ganz risikolos ist. Denn die *HfBK* begibt sich auf einen Grenzgang zwischen klassischen künstlerischen Gestaltungsprozessen und neuen Denkmodellen, die sich in manchen Bereichen der künstlerischen Forschung von den herkömmlichen gestalterischen Prozessen distanzieren. Jedoch ist die künstlerische Forschung selbst noch in einem Prozess der Findung begriffen und dieses Arbeiten am Selbstentwurf ist offen. Ebenso offen, wie die Frage, wie es gelingen wird, die in den vergangenen Jahren vollzogene ‚Wende‘ der künstlerischen Praxis zu Materialität und Handwerklichkeit mit der Methodologie und der Begrifflichkeit der künstlerischen Forschung zu beschreiben und weiter zu betreiben.

Wenngleich wir auch überzeugt sind, dass dies gelingen wird, bleibt der in Dresden gewählte Zugang zum

Jedoch ist die künstlerische Forschung selbst noch in einem Prozess der Findung begriffen und dieses Arbeiten am Selbstentwurf ist offen. Ebenso offen, wie die Frage, wie es gelingen wird, die in den vergangenen Jahren vollzogene ‚Wende‘ der künstlerischen Praxis zu Materialität und Handwerklichkeit mit der Methodologie und der Begrifflichkeit der künstlerischen Forschung zu beschreiben und weiter zu betreiben.

Thema sicher kontrovers. Aber nur so kann er einen wichtigen Beitrag dazu leisten, die komplexe Wechselwirkung zwischen künstlerischer Praxis und kultureller Erkenntnis zu beleuchten und zugleich die Erkenntnisfähigkeit gestalterischer Praxis mit den hochkomplexen Facetten von Wissensgewinn und Erkenntnis als solcher zu verbinden.

Künstlerische Praxis und Künstlerische Forschung? Was tun an Kunsthochschulen? Was tun Kunsthochschulen? Fragen und Beobachtungen Thomas Locher (HGB Leipzig)

Neben all den Argumenten für und wider künstlerische Forschung interessiert mich der Punkt, an dem sich künstlerische Praxis und künstlerische Forschung berühren. Ich möchte daher nur ein zentrales Argument für die Notwendigkeit von künstlerischer Praxis und künstlerischer Forschung vorbringen, die in einer wesentlichen Gemeinsamkeit liegt. Vorausgeschickt werden muss: grundsätzlich sind künstlerische Inhalte an Kunsthochschulen selbstbestimmt. Als Institutionen sind sie eingebettet in eine demokratische Kultur, unterliegen keinem staatlichen ästhetischen Regime, sind relativ autonome Einrichtungen und fällen ihre Entscheidungen in Gremien und Kommissionen.

Kunsthochschulen sind Orte, die etwas liefern wollen; ich würde für die Sicht plädieren, dass sie Orte sind, an die etwas ‚gebracht‘ wird, und zwar von all denen, die sich an diesem Ort zusammenfinden. Das, was junge Künstler*innen mitbringen, indem sie sich an einem Ort einfinden, um ihre künstlerische Sache zu entwickeln, bildet auch das spezielle Milieu an Kunsthochschulen. Und bildet diesen Ort Kunsthochschule immer wieder neu, der real existiert und doch mit der Ortlosigkeit der Kunst, des Imaginären, der Ideen und der Inhalte dieser sehr speziellen Institution Formen von Beweglichkeit verleiht.

Was im künstlerischen wie gestalterischen Prozess geschieht ist eine Übersetzungsleistung einer Idee in eine Form. Dabei werden Fähigkeiten nötig sein, die möglicherweise die wesentlichen zukünftigen Skills sind, die für ein selbständiges Handeln unbedingt notwendig sind. Wir wollen, dass unsere Studierenden diese Fähigkeit mit und in ihrem Projekt entwickeln. Und dazu braucht man Neugierde, ein Interesse an Themen und auch Durchhaltevermögen. Man muss entlang der ästhetischen eine diskursive Praxis entwickeln. Und umgekehrt. Eine der idealen Voraussetzungen dafür ist, dass das Curriculum ähnliche Eigenschaften wie die künftigen Skills aufweist. Für die künstlerische Forschung gilt dasselbe, vielleicht mit Verschiebungen in den Schwerpunkt des diskursiven Überbaus. Künstlerische Forschung ist entstanden, weil diskursive und theorieorientierte künstlerische Praxen mehr und mehr marginal geworden sind. Daher sollte das Spezifische der künstlerischen Forschung an Kunsthochschulen verhandelt werden; als Studiengang muss sie nicht un-

Kunsthochschulen sind nicht die idealen Orte, aber sie sind Orte, an denen Fragen und Widersprüche verhandelt werden. Orte, an denen Imagination erprobt werden kann, an denen unterschiedliche Vorstellungen eben dieser Orte und Nicht-Orte entwickelt werden können. Kunsthochschulen müssen lediglich ihre zweite und vielleicht eigentliche Natur, ihre andere Seite, ihre eigentliche Ortlosigkeit, immer wieder in den Blick nehmen oder zumindest den Widerspruch nicht aus den Augen verlieren.

bedingt, kann aber institutionalisiert werden. In einer Podiumsdiskussion an der *Universität der Künste* Berlin Mitte der 2000er Jahre antwortete Marion von Osten auf den studentischen Aufruf... die Studierenden mögen die Hochschule verlassen, das Leben draußen sei anregender, die Hochschule würde den Studierenden die Idee der Kunst eher austreiben als ermöglichen... der Vorteil einer Institution liegt in der Tatsache, dass sie ein Dach über dem Kopf bietet, ausgestattet mit Heizung und Licht, weder müssen Miete noch Studiengebühren bezahlt werden, es gibt Werkstätten und Atelierplätze, eine Mensa oder ein Café, und im besten Falle findet man unter den Lehrenden und unter den Studierenden solche, die sich für einen und die künstlerische Sache interessieren. Ihren heiteren Pragmatismus fand ich erhellend, sind wir doch nicht abgehoben im Ätherischen der Kunst. Aber hat uns Corona nicht auch eine neue Erkenntnis beschert, was an Kunsthochschulen auch wichtig ist? Ja, sicher, das Gebäude, die Ateliers und die Werkstätten, all das, was eine staatliche Institution zur Verfügung stellt, ist unbedingt wichtig. Aber ist die personelle Infrastruktur nicht ebenso wichtig? Sind nicht alle, die uns umgeben, wichtig? Studierende, Lehrende und auch all diejenigen, die das Funktionieren einer Hochschule jeden Tag unterstützen? Es ist wichtig, beide Infrastrukturen zusammenzudenken und nicht als Gegensätze zu begreifen. Wer also in Kunsthochschulen investiert, wer künstlerische Bildung fördern will, muss sowohl die reale Infrastruktur wie die personelle Ausstattung von Kunsthochschulen vor Augen haben.

Künstlerische Forschung kann überall stattfinden, kann sich überall entwickeln. Auch an Kunsthochschulen. Für künstlerische Forschung gibt es keinen angemessenen Ort, keinen idealen Ort. Was die künstlerische Forschung und das Prinzip Kunsthochschule vereint, ist der Umstand, dass beide in einem gewissen Sinne ortlos sind. Beide brauchen eine reale Infrastruktur, aber ihrem Wesen nach sind sie flüchtig. Sarah Pierce hat das an anderer Stelle im Kontext ihrer künstlerischen Praxis als „Ortsneurose“ bezeichnet und beschreibt mit diesem Begriff die Verweigerung der eigenen Verortung, präziser gesagt, den Aufschub der Entscheidung einer endgültigen Selbst-Verortung.

Da das neurotische Subjekt ein Subjekt des Hinterfragens ist, wird die finale Lokalisierung suspendiert.

Vielleicht beschreibt Pierce eher eine Beziehung zwischen einer Verortung der künstlerischen Praxis (an Hochschulen), die lokalisierbar ist, und dem Drang, sich von diesem Ort weg zu bewegen.

Kunsthochschulen sind nicht die idealen Orte, aber sie sind Orte, an denen Fragen und Widersprüche verhandelt werden. Orte, an denen Imagination erprobt werden kann, an denen unterschiedliche Vorstellungen eben dieser Orte und Nicht-Orte entwickelt werden können. Kunsthochschulen müssen lediglich ihre zweite und vielleicht eigentliche Natur, ihre andere Seite, ihre eigentliche Ortlosigkeit, immer wieder in den Blick nehmen oder zumindest den Widerspruch nicht aus den Augen verlieren.

We do it our way... Künstlerische Forschung ist angewandte Forschung ist Designforschung

Thomas Pöpper (Westfälische Hochschule Zwickau)

Das 100-jährige *Bauhaus*-Jubiläum hat es wieder ins Bewusstsein gehoben: Die Vereinigung der Künste war, ist und bleibt – noch – eine Utopie. Nicht zuletzt macht sich dies in der Forschung, sprich der Wissenschaftsorganisation, bemerkbar. Kunst- und Designwissenschaft bzw. -Geschichte sind Veranstaltungen, die zumeist in unterschiedlichen Räumen, getrennt von breiten Fluren (um nicht zu sagen: Gräben) verhandelt werden. So unterschiedlich die ‚communities‘ sich gebärden, so verschieden werden die jeweiligen Gegenstände benannt – (Kunst-)Werke, (Design-)Objekte oder (Handwerks-)Artefakte – und an spezifischen Institutionsorten hergestellt – Akademien, Fachhochschulen bzw. Ateliers und Werkstätten usw. Dass Vertriebswege und Präsentationskontexte – Kunsthallen, Museen für Angewandte Kunst, für Gewerbe usw. – strikt distinkt sind, scheint ebenfalls kaum hinterfragt. Kurz, das Framing setzt auf Separation.

Doch ist auch wahr: Die Demarkationslinien zwischen ‚high‘ und ‚low‘, zwischen ‚freiem‘ und angewandtem Gestalten, zwischen der ‚autonomen‘ Kunst, dem anwendungsorientierten Design und dem anspruchsvollen Handwerk also, sind zunehmend unscharf geworden.

In dem Maße, in dem Kunst nicht nur geistig an-, sondern aufrührend, also wirksam sein will, in dem Maße, in dem sie nicht mehr (allein) den Augensinn adressieren muss und (irgendwie) schön und/oder kritisch sein soll (das Anti-Schöne eingeschlossen); in dem Maße darf Design längst auch schöpferisch anregend sein und muss nicht nur funktionieren, handhabbar und rechtschaffen unkritisch, kurz: bejahend sein.

Schon William Morris führte um die Mitte des vorletzten Jahrhunderts die Kategorie des ‚Künstler-Handwerkes‘ in die *Arts and Crafts*-Bewegung ein. Wohlgeachtet, mit einem sozialpolitischen Impetus: In einem umfassenden Sinn sollte die Welt durch ‚gute‘ Produkte geheilt werden. Im 20. Jahrhundert feierte die Vision von der gesellschaftlichen Wirksamkeit von – im weitesten Sinn – Gestaltetem immer wieder fröhliche Urstände, etwa in der russischen Avantgarde, im bereits erwähnten *Bauhaus* und im Nationalsozialismus (sowie darüber hinaus). Dass der Anspruch, nicht nur künstlerische Dinge, sondern mit ihnen das Leben und mit hin den Menschen (um-)formen zu wollen, totalitär ist, war dabei mehr als ein Schönheitsfehler. Es ist der entscheidende Systemfehler.

Hinzukommt: Im Westen oszilliert spätestens seit den 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts die Unterscheidung zwischen Kunst und dem, was man damals erst seit Kurzem gewohnt war, ‚Design‘ zu nennen. Dies nicht zuletzt in einer ökonomischen Perspektive. Es ging um das Befeuern eines neu geschaffenen, im Sozialen zwar desillusionierten, aber ungeniert kommerziell beworbenen Bedarfs nach populärkulturellem Konsum – Kunstmarkt eben. Edle, aber zumeist auch harmlose Kunst- beziehungsweise Designprodukte sollten als Waren, wenn nicht die Welt, das Leben oder den Menschen, so doch wenigstens das Zuhause „... so different, so appealing“ machen (um den Titel von Richard Hamiltons berühmter Collage aus dem Jahr 1956 zu zitieren).

Aber auch die bis heute aktuell gebliebene *Do-it-yourself*-Bewegung, damals unter dem Titel „Selbst ist der Mann“ propagiert, hat hier ihre erste Klimax. Teleologisch konsequent scheint das wenig später viel bemühte Beuys'sche Statement „Jeder Mensch ein Künstler“ – was die Kunstpädagogik nur allzu gerne aufgriff. Mit Wirkungen bis heute.

Und tatsächlich, Etiketten wie (Objekt-)Kunst, angewandte Kunst, Kunstgewerbe, dekorative Kunst, Kunsthandwerk, Design usw. scheinen verwirrend, weil kaum noch trennscharf. Die Annahme, dass Materialien (z.B. Marmor vs. Stahlrohr), Modi (z.B. handwerkliche Produktion vs. auratische Ästhetiken) oder Medien (z.B. Rauminstallationen vs. Raumgestaltungen) entweder der Kunst oder dem Design (oder sonst was) vorbehalten wären, also gattungsspezifisch seien, scheint abwegig. Die Kriterien der Benutzbarkeit und der seriellen (Industrie-)Produktion, ehemals Alleinstellungsmerkmale des Designs, sind nicht erst in den Formen der Multiple-, der Fluxus- und der Happening-Kunst sowie mit dem Aufkommen von Luxus-Artefakten in Kleinserien prekär geworden – und zwar unwiderruflich. In dem Maße, in dem Kunst nicht nur geistig an-, sondern aufrührend, also wirksam sein will, in dem Maße, in dem sie nicht mehr (allein) den Augensinn adressieren muss und (irgendwie) schön und/oder kritisch sein soll (das Anti-Schöne eingeschlossen); in dem Maße darf Design längst auch schöpferisch anregend sein und muss nicht nur funktionieren, handhabbar und rechtschaffen unkritisch, kurz: bejahend sein. Zuweilen adelt es sich sogar mit einem bedeutungsvollen Dysfunktionalitäts- oder sozialkritischen Kitsch-Gestus. Wie viele Stühle sind nicht schon als Quasi-Skulpturen designt worden! Auch höchstrichterliche Urteile arbeiten an der Auflösung der Kategorien: Besagte Designer*innen-Stühle sind nicht nur Quasi-, sondern ‚richtige‘ Kunst (was umfanglichere Schutzrechte sichert).

Andererseits wird heute künstlerisches Design, wie vormals die Konzeptkunst (und rezent vielleicht das Kommunikationsdesign) auch in unsichtbaren Währungen gehandelt: als Organisations- und Diskursformen nämlich. Kurz: Die Separation Kunst vs. Design scheint faktisch – eigentlich – obsolet. Proaktive Annäherungen finden von beiden Seiten her statt.

Ich wage drei Thesen: Erstens, ob man in 100 Jahren noch von ‚reiner‘ Kunst (dann echt *old school* und unter *L'art pour l'art*-Verdacht?) sprechen wird, oder nur noch von Denkhilfen- und Problembewältigungs-Design? Wer weiß! Zweitens, das Hybrid – Denkfigur und Beschreibungskategorie zugleich – ist schon heute der *State of the Art*; nennen wir es versuchsweise die „Design Art“. Und, drittens, wenn die Bedingungen, Formen, Inhalte usw. des Gestaltens einander zunehmend ähneln, so müssten es auch jene des Forschens tun. Dass all das noch nicht behauptet ist, weder begrifflich noch disziplinär noch museal, geschweige denn curricular, ist ein Symptom des Übergangs.

Das gilt auch für den Zusammenschluss der Technik- und Ingenieurwissenschaften mit der ‚Design Art‘ – auch dies übrigens schon eine Forderung des *Bauhauses*. Gut, wenn ‚Design Art‘ dabei nicht als Behübschungsstrategie, sondern als integrales Element des Workflows betrachtet wird. Empfehlenswert ist dies schon wegen der Benutzungsfreundlichkeit (ob händischer oder geistiger Art, sei dahingestellt) und dem erstrebenswerten ästhetischen Mehrwert (das heißt: Akzeptanz und, ja, Marktfähigkeit). Aber auch Stichworte wie soziale Relevanz, Barrierefreiheit, Interkulturalität usw. gehören hierher. Das sind, neben anderen, die Fragestellungen der angewandten Designforschung – und zwar seit Langem. Heute, in unübersichtlichen Zeiten mit globalen Herausforderungen (Mobilität und Nachhaltigkeit, Wirtschaft und Klimawandel, ganz zu schweigen von der aktuellen Pandemie) scheint das Technikdesign-/Design-technik-Hybrid nachgerade der Schlüssel zur Problemlösungskompetenz. Entwicklungen, vor allem, aber nicht nur technischer Art, die in der Wahrnehmung nicht überzeugen, haben keine Chance, bleiben wirkungslos. Das braucht niemand.

Insofern ist die *Angewandte Kunst Schneeberg* als Fakultät der *Westfälischen Hochschule Zwickau* am Puls der Zeit. Nicht nur, dass hier die Kunst- und Designgeschichte(n) der Objektkulturen in einer Professur zusammengedacht, reflektiert und erforscht werden – und zwar mit Anwendungsbezug. Vor allem wird hier etwas geschaffen, das die ausgetretenen Pfade verlässt und in die Gesellschaft hineinwirken kann; egal, wie man es nennen will: Handwerk, (Produkt-)Design, Kunst – oder eben ‚Design Art‘.

Gegründet vor rund 140 Jahren, hat die auch liebevoll „Schneeberger Schule“ genannte Fakultät allen Wechseln und Moden zum Trotz überdauert – damit ist sie eine der ältesten Lehreinrichtungen für Gestaltung überhaupt. Dennoch – oder gerade deswegen – gelten die aufs ‚Gute‘ und ‚Zeitlose‘ zielenden Produkte aus den Bereichen Holzgestaltung / Möbeldesign, Textilkunst / Textildesign und Modedesign heute mehr denn je als

‚in‘. Vielleicht wegen ihres synkretistischen Ansatzes? Nicht zufällig jedenfalls sind alles dies traditionelle Kreativitätsfelder der westfälischen Wirtschaftsregion. Und diese ist mitnichten provinziell. Im Gegenteil, die Nähe zu den Betrieben birgt viele Potentiale. Anwendungsbezug ist hier gelebte Praxis – was fürs Design bedeutet: Prototypenentwurf ist hier immer angewandte künstlerisch-gestalterische Forschung – konkret problemsensibel, lösungsorientiert und im besten Sinn bodenständig. Verbindungsmöglichkeiten mit Kernkompetenzen der *Westfälischen Hochschule*, zum Beispiel in Sachen Wirtschafts-, Ingenieurs-, Umwelt- und Gesundheitswissenschaften sowie zur hier gepflegten national und international bedeutsamen Profillinie ‚Mobilität‘, bieten wichtige Voraussetzungen sowohl für die angewandte Designforschung wie für die empirisch basierte Entwurfspraxis.

Typisch erzgebirgisch ist dabei die Aufgeschlossenheit für neue, smarte Materialien und Methoden. Doch einen strengen ökologischen Fußabdrucktest bestehen ‚grüne‘ Materialien bislang selten. Hier ist noch einiges an technischer Material- und Produktionsentwicklung zu leisten. Zwar wird gerne anderes behauptet – doch kritische Designforschung, wie sie in Schneeberg auf dem (Stunden-)Plan steht, macht belastbare Erkenntnisse zum Argument. *Greenwashing* heißt übersetzt: No-Go.

Denn nichts weniger will, soll und kann die Schneeberger ‚Design Art‘: Die Welt etwas schöner UND besser machen. Da nun aber die Welt in allen Dimensionen komplexer geworden ist, ist das Erfordernis nach wissenschaftlicher Fundierung und entsprechender Grundierung dessen, was heute ‚zur Welt gebracht‘ wird, größer – nicht zuletzt Stichworte wie Ethik und Folgenabschätzung gehören hierher. Und dies ist – so halten wir es in Schneeberg – eine Querschnittsaufgabe der praxisbezogenen, berufsqualifizierenden und künstlerischen Lehre vom Gestalten.

MATTHIAS FLÜGGE

seit 1995 Mitglied der Berliner Akademie der Künste in der Sektion „Bildende Kunst“; von 1997 bis 2006 war er deren Vizepräsident. Im Oktober 2012 wurde er zum Rektor der Hochschule für Bildende Künste in Dresden berufen, 2017 wurde er in diesem Amt bestätigt.

DR.

TILL ANSGAR BAUMHAUER
2009–2015 PhD (Promotions-) Studium an der Bauhaus-Universität Weimar, 2017–2018 Postdoc-Stipendium der Bauhaus-Universität Weimar, seit 2020 Mitarbeiter im Projekt EU4ART; seit 2021 inhaltlicher Projektleiter eines Vorhabens zu künstlerischer Forschung an der Hochschule für Bildende Künste Dresden.

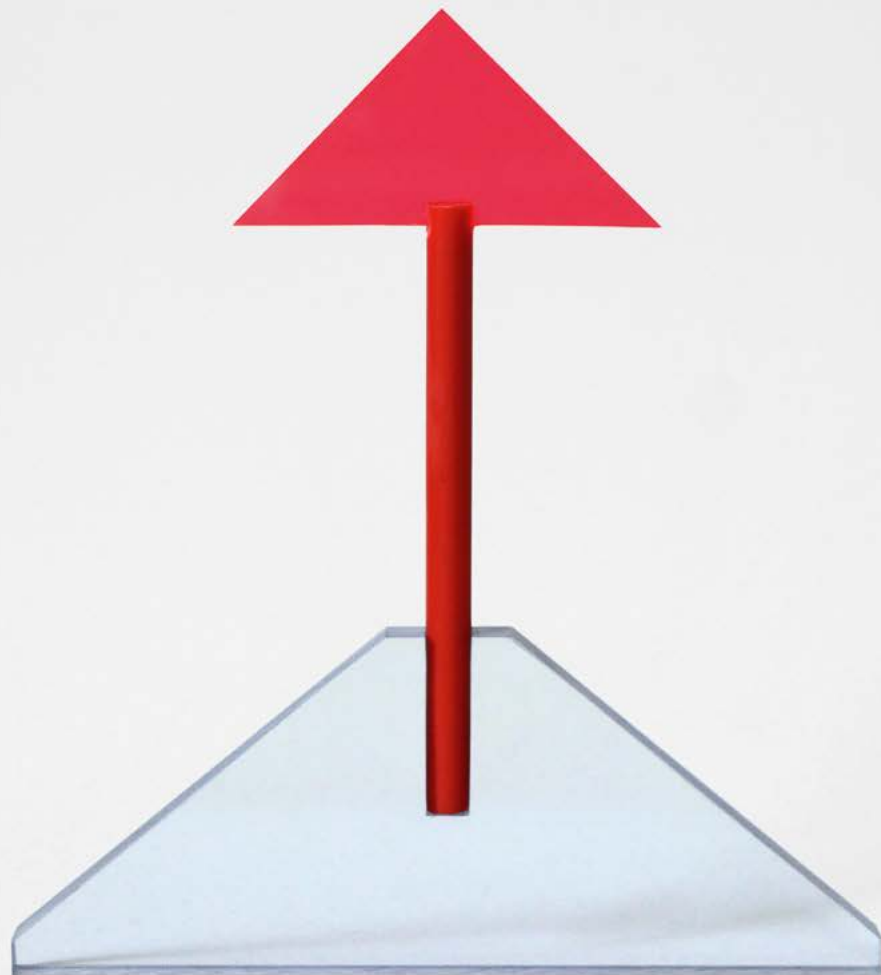
THOMAS LOCHER

seit Februar 2017 Rektor der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, von 1979 bis 1985 studierte er an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, 1981 bis 1985 an der Universität Stuttgart. Von 2008 bis 2016 Professor an der Königlich Dänischen Kunstakademie in Kopenhagen.

PROF. DR. THOMAS PÖPPER lehrt Kunst- und Designgeschichte in den BA- und MA-Studiengängen ‚Gestaltung‘ an der Westfälischen Hochschule Zwickau, Fakultät Angewandte Kunst Schneeberg und hat einschlägige Publikationen zur Kunst und Designtheorie zwischen Mittelalter, Renaissance und Moderne vorgelegt.

Wie man eine künstlerische PhD-Arbeit anfertigt

Grit Ruhland



Es ist ein Oktobertag, an dem die Sonne auf verschiedene Grußkarten und Konfetti mit Doktorhutmotiven ins Zimmer scheint. Eine der Karten beginnt mit einem Zitat von Marie Curie: „Man merkt nie, was schon getan wurde, man sieht immer nur, was noch zu tun bleibt.“ Seit der Verteidigung meiner künstlerischen Promotion über die Folgen des Uranbergbaus für die ostthüringische Landschaft ist noch kein Vierteljahr vergangen. Dieser Text ist eine kurze autoethnografische Aufzeichnung.¹ Er handelt von Widerständen und Erkenntnissen auf dem Weg zu meiner künstlerisch-wissenschaftlichen Promotion. Ich schreibe über meine persönlichen Erfahrungen und extrahiere ein paar offene strukturelle Fragen und Irrtümer, aber auch Möglichkeiten und Perspektiven aus dieser Innensicht. In der vorliegenden Publikation sind sie meines Erachtens gut aufgehoben, denn der *LBK* macht es sich u.a. zur Aufgabe, die Bedingungen künstlerischer Arbeit zu untersuchen und gegebenenfalls zu verbessern. Wie in der qualitativen Forschung üblich, ist mein Fall relevant, aber nicht zwingend repräsentativ.

Was ist ein künstlerischer PhD?

Es gibt keine einheitliche Definition. In Deutschland ist es ein vergleichsweise junges Arbeitsfeld, an kaum einer Handvoll Hochschulen kann man ihn überhaupt erwerben. Die *Bauhaus-Universität Weimar* ist eine davon. Einen Studienplan im engen Sinn gibt es dort nicht, in der letzten Fassung der Prüfungsordnung werden aber die „Inhalte des Promotionsstudiums“ beschrieben. Die Fakultätswebsite fasst als Ziel des Studiums zusammen, dass die Arbeit „gleichgewichtig aus den inhaltlich miteinander verbundenen wissenschaftlichen und künstlerischen oder gestalterischen Anteilen“² bestehen und in einer Regelstudienzeit von sechs Semestern absolviert werden soll. Neben umfangreichen Leistungen, die „Schlüsselqualifikation“ genannt werden und in „Graduiertenseminaren“ erworben werden müssen, gibt es auch die Verpflichtung, an den Graduiertenkolloquia teilzunehmen und in diesem Rahmen einmal im Jahr „über die Arbeitsfortschritte [...] in Form eines Vortrages und einer Werkpräsentation zu berichten“. Eine Lehrverpflichtung „Tutorium“ ist ebenfalls obligatorisch. Betreut wird die Arbeit von jeweils einer Mentor*in im künstlerischen Fachbereich und im wissenschaftlichen Fachbereich, wobei mindestens eine Lehrperson der Fakultät Ge-

staltung der *Bauhaus-Universität Weimar* angehören muss. Voraussetzung dafür, die Promotion erfolgreich abzuschließen, ist „eine Dissertation als wissenschaftlich beachtliche schriftliche Arbeit, eine künstlerische bzw. gestalterische Ausarbeitung, sowie [...] eine Disputation als Vortrag“. Diese Vorgaben mögen rein formal erscheinen, tatsächlich sind sie aber das formulierte Fundament dieses Studienganges und für das Verfahren durchaus relevant.

Kulturen des Lernens

Ich entwarf also ein Promotionsprojekt, suchte Mentor*innen, bewarb mich, wurde angenommen und ging mit der gleichen Zuversicht an das Promotionsstudium wie an mein Bildhauereistudium, um bald nach Beginn die Orientierung zu verlieren. Das Gefühl, zwischen den Fronten zu irren, stellte sich ein und begleitete mich, wie auch viele andere, die von anderen Kunsthochschulen kamen und mit denen ich mich austauschte. Meiner Beobachtung nach unterschieden sich die impliziten Lernerfahrungen eines Kunststudiums wesentlich von denen eines Universitätsstudiums. In meinem Fall waren dies vor allem kollektive, dialogorientierte Lernprozesse mit Betonung auf Praxis und Selbstorganisation gewesen.

Orientierungsschwierigkeiten scheinen mir dennoch kein spezifisch künstlerisches Problem zu sein, da auch etliche ‚normale‘, also rein wissenschaftlich promovierende viele Fragezeichen aussprachen und in informellen Gesprächen Unsicherheit über den Fortgang des Forschungsprozesses äußerten. Im deutschen Unibetrieb fehlt es häufig an Zeit, Kapazität, manchmal auch an pädagogischem Wissen und in einigen Fällen wohl auch an Geduld, diese mühsame Orientierungsarbeit zu begleiten.

Idealisierte wechselseitige Vorstellungen von Kunst- und Wissenschaftsbetrieb

Obwohl ich mich regelmäßig in wissenschaftlichen Institutionen und Kontexten bewegt hatte, hatte ich zu Beginn meines Promotionsvorhabens noch immer ein naives Bild vom wissenschaftlichen Arbeiten – wie umgekehrt auch Beteiligte aus dem klassischen Wissenschaftsbetrieb vom künstlerischen Arbeiten – das ich in der Praxis revidieren musste. Da die Betonung der Gemeinsamkeiten und vor allem das Interesse der beiden Bereiche aneinander so stark herausgestellt wurden, war bei mir der Eindruck entstanden, wissenschaftliches Arbeiten könne als eine Art ‚Erweiterung‘ künstlerischer Arbeit betrieben werden. Ein Irrtum: Kunst und Wissenschaft lassen sich nicht nahtlos aneinander anschließen. Sie widersprechen sich in wichtigen Punkten, etwa in der Frage nach Eindeutigkeit, Analyse vs. Synthese und vor allem im Umgang mit formalen Vorgaben bzw. der Abwesenheit derselben. Eine Verbindung verstehe ich nun eher als eine gegenseitige Ergänzung, in der beide Bereiche ihre blinden Flecken ausleuchten können.

Auch Wissenschaftskulturen unterscheiden sich stark

Obwohl im Deutschen der Ausdruck ‚Wissenschaft‘ nicht zwischen Natur-, Sozial- und Geisteswissenschaften unterscheidet, gibt es ‚die Wissenschaft‘ meiner Beobachtung nach trotzdem nicht. Formale Standards, Ansprüche und vor allem Forschungsparadigmen unterscheiden sich immens – selbst innerhalb einer Disziplin, unter Umständen sogar zwischen Lehrstühlen

des gleichen Fachgebiets. So gibt es beispielsweise eine Skepsis der Geschichtswissenschaften mit ihrem positivistischen Ansatz gegenüber dem ‚subjektiven‘, da konstruktivistischen Forschungsparadigma der Sozialwissenschaften, insbesondere der Ethnologie. Wo in letzterer problemlos z.B. ein Forschungstagebuch als selbst generierte ‚Daten‘ anerkannt wird, ist dies in der Geschichtswissenschaft eine untaugliche Quelle. Dabei sind schärfere Standards nicht *per se* besser bzw. ‚wissenschaftlicher‘. So kann ein Memo ein informelles Gespräch dokumentieren, das als ‚offizielles‘ Interview niemals zustande käme oder völlig anders verlaufen würde. Die Ethnologie eignet sich nach meiner Erfahrung gut als ‚Brückenwissenschaft‘ zur Kunst, da sie ihre eigene Verfasstheit ähnlich intensiv reflektiert und Subjektivität nicht eliminiert, sondern diese als gegeben akzeptiert und reflektiert.

Inter- oder multidisziplinäre Projekte: eine Frage der Umsetzung

Der Wunsch nach Inter- oder Multidisziplinarität ist anhaltend groß und wird als Anforderung formuliert. Wenn es allerdings daran geht, die erwähnten unterschiedlichen formalen Vorgaben anzugleichen, ist zähe Vermittlungsarbeit erforderlich und es gibt vieles auszuhandeln, was aus der abhängigen Position einer Studierenden heraus eher ungünstig ist. Wünschenswert wäre ein dem jeweiligen Projekt angepasster Rahmen, der klärt, welche Vorgaben nötig und sinnvoll sind. Strukturelle Schwierigkeiten bergen sonst die Gefahr, zu individuellem Scheitern zu führen, und es hängt zu viel von zufälligen Konstellationen und dem Geschick und Engagement des Einzelnen ab, Lösungswege zu finden.

Die Künste haben ihre eigenen Sprachen. Da Forschungsarbeit aber wesentlich im Spielfeld der natürlichen Sprache stattfindet, ist ein Übersetzungsprozess oder eine Idee nötig, wie diese Sprachen gleichwertig verbunden werden können. Dies ist schwierig, da es bereits unter den Wissenschaften Hierarchien gibt und die Künste in diesem Gefüge gar keine Position haben. Künstlerische Qualitäten und Methoden dürfen jedenfalls von wissenschaftlicher Seite nicht nur rhetorisch gefragt sein – der Dialog muss auf Augenhöhe stattfinden.

Meine Forschungstätigkeit hat allerdings für die experimentellen und künstlerischen Bereiche von der institutionellen Anbindung und der Reputation der Wissenschaften profitiert, Bereiche erschlossen, die mir als freiberuflicher Künstlerin wohl versagt geblieben wären, und meinen Handlungsspielraum erweitert. In der Disputation waren es explizit die Wissenschaftler, die betonten, dass sie von diesem Ansatz profitieren könnten.

Wer rezipiert eine Doktorarbeit?

Künstlerisches Arbeiten ist frei und richtet sich meist auf die Aufmerksamkeit einer breiten, nicht vorherbestimmten Öffentlichkeit. Eine Dissertationsschrift folgt hingegen vielen formalen Vorgaben, die sich nicht unbedingt positiv auf die Lesbarkeit auswirken. Zudem handelt es sich naturgemäß um ein sehr spezielles Thema, bei dem ein eng gestecktes Themenfeld in der Tiefe bearbeitet wird. Selbst wenn es sich um

ein öffentlich relevantes Thema handelt, stehen diese Faktoren breiter öffentlicher Rezeption einer Dissertationsschrift eher entgegen, sie richtet sich an ein spezialisiertes Fachpublikum. Ein künstlerischer PhD bietet das Potential, einem breiteren Publikum an der Schnittstelle zwischen Kunst und Wissenschaft Inhalte näherzubringen, wenn diesen Inhalten die Chance gegeben wird, auch eine außerakademische Öffentlichkeit zu erreichen.

Prekäre Finanzierung

Wie zumeist in den Geistes- und Gesellschaftswissenschaften gibt es in Deutschland auch hier keine ausreichende Graduiierungsförderung. Die *Bauhaus Research School* bietet vergleichsweise viele Finanzierungsmöglichkeiten an, die dennoch nur einen Bruchteil der Studierenden zu finanzieren in der Lage sind. Ich erhielt über mehrere Jahre u.a. die Thüringer Graduiertenförderung, ohne die meine Forschung tatsächlich nicht umsetzbar gewesen wäre. Viele Kommilitoninnen brachen ihr Vorhaben unter anderem auch aus finanziellen Gründen ab.

In der künstlerischen Forschung kollidieren zwei Finanzierungsmodelle. Künstlerische Praxis ist meist in Einzelunternehmen organisiert, die für die Herstellung ihrer Werke bzw. deren Nutzung vergütet werden, während wissenschaftliche Forschung überwiegend an Institutionen stattfindet, an denen die Forschenden angestellt sind und die die Kosten für Publikationen, Konferenzteilnahmen etc. übernehmen. Leider wird auch im Bereich der künstlerischen Forschung zumeist dieses Modell übernommen, ohne dass jedoch die Forschenden zwangsläufig entsprechende Institutionen im Hintergrund hätten, die die Kosten tragen. Diese Finanzierungslücke zu schließen, beispielsweise ein Förderprogramm für künstlerische Forschung einzurichten, hieße, diese auch jenseits institutioneller Anbindung zu ermöglichen. Für ein solches Bestreben spräche, dass künstlerische Forschung als Erweiterung bzw. Spezialisierung künstlerischer Tätigkeit verstanden werden sollte, die ihre Beweglichkeit und Eigenständigkeit gerade dadurch erhält, dass Einzelakteur*innen in wechselnden Kooperationen, Allianzen und gesellschaftlichen Dialogen tätig sind.

- 1 Chang, Heewon. *Autoethnography as Method*. Bibliovault OAI Repository, the University of Chicago Press, 2008.
- 2 „Bauhaus-Universität Weimar: Studienprogramme“. Zugegriffen 26. Oktober 2020. www.uni-weimar.de/de/kunst-und-gestaltung/studium/promovieren-an-der-fakultaet-kunst-und-gestaltung/studienprogramme/

DR. DES. GRIT RUHLAND
studierte an der *HfBK Dresden*
Skulptur- und Raumkonzepte
und wurde anschließend Meisterschülerin von Prof. Martin Honert.
Ihre künstlerische Arbeit umfasst partizipative Projekte, Kunst im öffentlichen Raum, auditive Installationen, Interviews und Zeichnungen, sowie Interaktion mit wissenschaftlichen Instituten und Themen. Sie lehrte an Universitäten in künstlerischen Bereichen in Dresden und Wuppertal. Seit 2013–2020 promovierte sie an der *Bauhaus-Universität Weimar*.





Wahres sehen

Die Sicht eines Historikers auf David Hockneys visuelle Experimente

Martin Kemp (Übersetzung: Johanna Thompson)

Das Gebiet, das ich im Laufe von mittlerweile mehr als 50 Jahren bearbeitet habe, sind die „visual studies“ – der Name, den ich dieser Forschungsrichtung am *Institut für Kunstgeschichte* in Oxford gegeben habe. Es entspricht in etwa der ‚Bildwissenschaft‘. Innerhalb dieses weiten Feldes habe ich (unter anderem) die Beziehung zwischen dem Akt des Sehens und seiner verschiedenen Darstellungsweisen erforscht, mit einem besonderen Schwerpunkt auf der Wissenschaft der Optik im Zeitraum von fünf Jahrhunderten. Diese Studien stehen in enger Verbindung mit dem *Warburg Institute* in London und insbesondere mit Sir Ernst Gombrich, der für mich ein wichtiger Mentor war. Der vorliegende Aufsatz über David Hockney bezeugt, dass traditionelle Fragen über Sehen und Repräsentation nach wie vor dynamische Felder für künstlerische und historische Recherche sind. Kein Maler seit Pablo Picasso hat einen so innovativen, impulsiven und spannenden ‚Angriff‘ auf die überkommene Beschreibung von Räumlichkeit unternommen wie David Hockney.

Seine großen und viel geliebten Doppelporträts von Gemälden der späten 1970er und frühen 1970er Jahre, wie zum Beispiel „Mr. und Mrs. Clark mit Percy“ (1970–71) leben von einer kühlen frontalen Geometrie und einer Perspektive, die so makellos ist, dass sie eines Piero della Francesca würdig wäre. Da es Hockney jedoch ein zentrales Anliegen war, Mittel und Zweck seiner Kunst immer lebendig zu halten, begann er zu spüren, dass: „etwas an dem, was ich tat, falsch war und ich heraus-

finden musste, was es war“. Er erkannte, dass er von seiner bis dahin praktizierten Art von ‚Naturalismus‘ mit seiner monokularen Sichtweise würde Abstand nehmen müssen, so wie er sagte: „Wenn das Auge sich bewegt, ändert sich die Perspektive je nachdem, wie ich schaue, also ändert sie sich ständig; wenn man fünf Menschen im wirklichen Leben anblickt, gibt es tausend Perspektiven.“

Sein anhaltendes Experimentieren mit fließenden, mobilen Blickwinkeln in landschaftlichen und architektonischen Umgebungen ist gut dokumentiert, nicht zuletzt in Martin Gayfords „A Bigger Message: Gespräche mit David Hockney“. Die lange und komplexe Geschichte von Hockneys gesammelten Experimenten über einen Zeitraum von etwa 50 Jahren zu beschreiben, würde den Rahmen dieses Essays sprengen. Daher werde ich vielmehr auf zwei ihrer aktuellen Episoden eingehen, die in der Ausstellung „David Hockney in Perspective“ in Cambridge (Juni bis Oktober 2021 in der *Heong Gallery* am *Downing College* und im *Fitzwilliam Museum*) eine wichtige Rolle spielen werden.

Die erste ist seine Improvisation über Meindert Hobbema's berühmte „Avenue at Middelharnis“ (1689), die wiederum eine Leihgabe der *National Gallery* in London sein wird. Zum anderen seine jüngsten computergenerierten fotografischen Arbeiten, in denen Gegenstände und Personen frei und weit über ausladende Räume verstreut sind, wie hier am Beispiel von „In the Studio“, das 760 cm breit ist. Wir sehen eine Montage seiner Gemälde an den Wänden seines Studios, darunter zwei Hobbema-Variationen und seine fröhliche Interpretation von Fra Angelicos „Verkündigung“ (ebenefalls in der Ausstellung). Als Historiker habe ich diese



Meindert Hobbema, "The Avenue at Middelhamnis",
1689 © The National Gallery London

David Hockney, "Tall Dutch Trees After Hobbema (Useful Knowledge) 2017",
Acrylic on 6 canvases (2 canvases: 36 x 36" each; 4 joined hexagonal canvases:
24 x 48" each) 64 x 144" overall © David Hockney, Photo Credit: Richard Schmidt

Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen entfernt

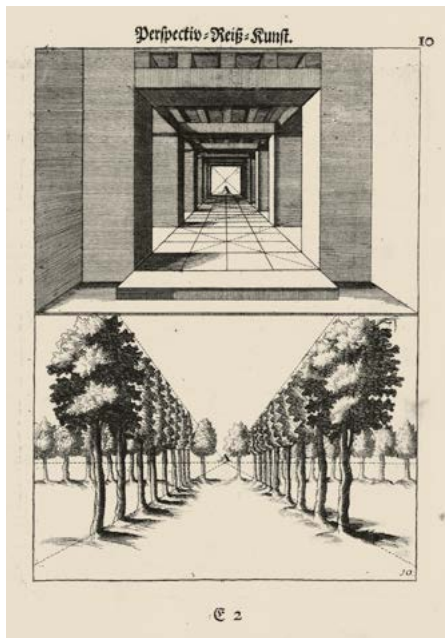
beiden Beispiele ausgewählt, wegen ihrer überraschenden und unterhaltsamen Resonanz mit alten perspektivischen Techniken. Zum Schluss werde ich noch einmal auf den vertrackten Status der ‚umgekehrten Perspektive‘ zurückkommen.

Zwar ist Hobbemas „Avenue“ nicht mehr so ikonisch wie sie einmal war, aber sie ist immer noch ein beliebtes und bekanntes Bild, dominiert von der perspektivisch sich verengenden Allee mit den systematisch beschnittenen Bäumen (mit ziemlicher Sicherheit Eichen), flankiert von ordentlich verpackten Zonen kultivierter Natur, wie sie typisch sind für Holland. Niederländische Topographiekünstler waren Pioniere in der Übertragung der perspektivischen Geometrie sowohl auf Landschaften als auch auf Meereslandschaften. Wir sehen die Anwendung dieser Techniken in perspektivischen Lehrbüchern, unter anderem in Jean Dubreuil's sehr erfolgreichem Werk „La Perspective Pratique“, das 1642

erstmals veröffentlicht wurde und hier Abbildungen aus einer deutschen Fassung zeigt.

Was Hockney hier tat, ist nicht, das obere und untere ‚V‘ der Basis und der Blattwipfel von Hobbemas perspektivischen Bäumen zu leugnen, sondern buchstäblich das einheitliche Bildfeld seines Vorgängers als verstreute Räume mit unterschiedlichen Interessenschwerpunkten umzugestalten. Die speziell geformten Leinwände spielen dabei eine Schlüsselrolle. Die quadratischen Teile des seitlichen Himmels fungieren als die malerischen ‚Fenster‘ der Konvention, während die gemeinsame Rahmung aller Landschaftselemente dazu dient, das Sehen radikal neu zu ordnen. Das Weglassen der Oberfläche der Allee ist entscheidend. Die Seitenflächen des Originals werden neu gestaltet. Sie konvergieren nicht auf dem entfernten Fluchtpunkt, sondern verjüngen sich hin zum Betrachter, wodurch sehr unterschiedliche und dynamische Arten visueller Aufmerksamkeit auf Bereiche gelenkt werden, die in Hobbemas zentralisierter Sichtweise nebensächlich waren. Sie befinden sich in dem, was er als „umgekehrte Perspektive“ bezeichnet.

Wie es der Zufall will, ist Hockneys Beschreibung der lateralen Bereiche eng mit dem verbunden, was zeitgenössische niederländische Beobachter angesichts ihrer Kenntnis von Bäumen aufgenommen hätten. Rechts ist eine Baumschule zu sehen, in der Setzlinge als kindliche Versionen der ausgewachsenen Bäume in der Allee beschnitten werden, während links ordentliche Pflanzungen von Bäumen in reglementierten Reihen im Mittelgrund zu sehen sind. Hobbemas ordentliche Darlegung dessen, wie die Kultivierung von Bäumen im Holland des 17. Jahrhunderts vonstatten ging, wurde von Hockney in eine aufregende Reise verwandelt, in ein Abenteuer des Sehens und Darstellens.



Unser zweites Beispiel, das auf ganz andere Weise generiert wurde, lässt sich ebenfalls erfolgreich mit Dubreuil vergleichen, insbesondere in seinen Tafeln, die zeigen, wie man „ohne Ordnung zufällig hingestellte Möbel zusammenbringt“, in diesem Fall „liegend und auf den Boden geworfen“. Jedes Möbelstück hat seinen eigenen Fluchtpunkt. Perspektive spielte im Frankreich des 17. Jahrhunderts eine wichtige Rolle und war Gegenstand dessen, was ich als „perspektivische Kriege“ in der französischen Akademie bezeichnet habe. Abraham Bosse, Lehrer für Perspektive an der Akademie und ein Verfechter präziser mathematischer Regeln, wurde schließlich ausgeschlossen. Dubreuil vertrat eine pragmatische Auffassung davon, wie ein Maler in der Praxis vorgehen sollte, während Grégoire Huret, Autor der „Optique de portraitation“ von 1670, eine Form der „natürlichen Perspektive“ befürwortete, bei der komplexe Objekte wie menschliche Körper frontal dargestellt werden, unabhängig davon, wie seitlich sie sich im Raum befinden. Wir können Dubreuil's Stühle und Hocker eher als frontal betrachtet

Kein Maler seit Pablo Picasso hat einen so innovativen, impulsiven und spannenden ‚Angriff‘ auf die überkommene Beschreibung von Räumlichkeit unternommen wie David Hockney.

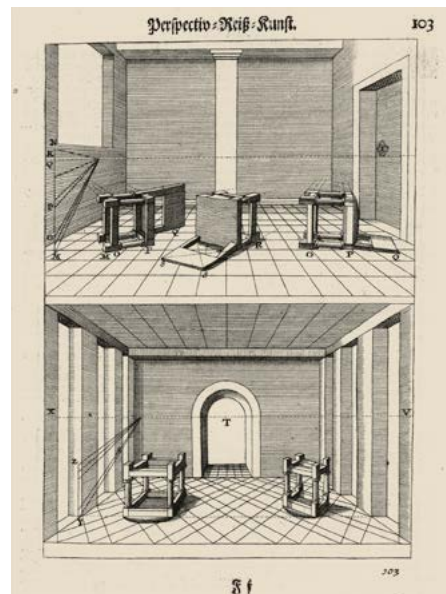
sehen, anstatt sie von schräger Position aus zu betrachten, die ihren Fluchtpunkten entsprächen.

Dies ist im Wesentlichen die von „In the studio“ angewandte Methode. Das Verfahren wird von Laurence Weschler in Hockneys „Etwas Neues in Malerei und Fotografie und im Druck“ sehr schön beschrieben. In Zusammenarbeit mit Jonathan Wilkinson, seinem versierten technischen Assistenten, drehte Hockney sich zur Hinterwand des Studios – mit all den Gemälden an den Wänden entlang aufgereiht... und begann, Fotos aus Hunderten von Blickwinkeln aufzunehmen... Mit 3D-Software begannen sie, 360-Grad-Rundgänge zu verschiedenen Einzelobjekten zu machen – einem Hocker, einer Staffelei, einem Stuhl... (die Hocker-Tour, zum Beispiel, besteht aus 196 Einzelaufnahmen) – und warteten dann, während der Laptop surrte und arbeitete, um irgendwann endlich fiktive digitale Objekte zu erzeugen, die im fiktiven Raum bewegt werden konnten... Hockney selbst stand still, während sein Assistent sich um ihn herum schlängelte und knipste. Und schließlich, wie ein Kind mit einem Puppenhaus, bewegte Hockney die Objekte in der fiktiven Umgebung, schob einige von ihnen nach vorne, andere zurück und zentrierte sich selbst in ihrer Mitte. Als er alles genau richtig positioniert hatte, spielte er mit den Schatten und setzte Glanzlichter.

Die Ergebnisse wurden in einem solchen Maßstab gedruckt, dass die Zusammenstellung die gesamte Stirnwand einnahm.

Tatsächlich entspricht diese computergenerierte optische Sammlung in ihrer Wirkung (wenn auch nicht in den verwendeten Mitteln oder der Theorie) dem, was Maler seit der Renaissance getan haben, wenn sie jeden einzelnen Gegenstand von einem frei gewählten Standpunkt aus studierten, bevor sie ihn in den Gesamt-raum innerhalb des Bildes ‚fallen‘ ließen. Wilkinson hätte es genossen, mit Raffael an der „Schule von Athen“ zu arbeiten, so wie Hockney seine kraftvollen Bluffs mit Begeisterung in die ‚Perspektivkriege‘ des 17. Jahrhunderts eingebracht hätte.

Wo kommt hier die ‚umgekehrte Perspektive‘ ins Spiel, wie am Beispiel der trapezförmigen Zonen in „After Hobbema“? Weschler und Hockney haben das von dem russischen Priester und exzeptionellen Universalgelehrten Pawel Florenski entwickelte Konzept übernom-



men. Florensky, der 1937 unter Stalins Regime hingerichtet wurde, hatte seinen Vortrag über die umgekehrte Perspektive 1920 gehalten, der aber erst 1976 auf Russisch und 2002 auf Englisch veröffentlicht wurde. Er unternahm einen fundierten Angriff auf die lineare Standardperspektive, mit einer Reihe geometrischer und optischer Begründungen, einschließlich nicht-euklidischer Geometrie, moderner Physik und ‚sakkadischer‘ Augenbewegungen. Er wollte beweisen, dass Raum in der traditionellen Ikonenmalerei nicht nur dem tatsächlichen Sehen, sondern auch den modernen Vorstellungen von Raum sowie den neuesten Bildtechniken wie dem Kubismus treu ist. Die Ikonenmaler ‚kehrten‘ die Perspektive dramatisch um. All dies ist energisch und herausfordernd, aber es ist historisch nicht haltbar. Die ‚umgekehrte Perspektive‘ von Ikonen ist keineswegs eine optische Technik. Sie sieht den Betrachter nicht als Augenzeugen einer Art visueller Realität. Es handelt sich nicht um eine ‚Umkehrung‘ des perspektivischen Systems, das in der alt-römischen naturalistischen Malerei vorherrschte, die theologisch, historisch und geographisch weit entfernt war. Frühbyzantinische Ikonen, von denen die östlich-orthodoxe Kunst abstammt, stellen ihre Subjekte, vor allem heilige Figuren, bewusst als außerhalb der irdi-

schen Zeit und des irdischen Raumes dar und vermitteln eine spirituelle Präsenz, die analog ist zur Gegenwart des Blutes und Leibes Christi in der Eucharistie. Dies geschah zum Teil, um Andachtsbilder vor Bilderstürmerei zu bewahren. Je näher die heiligen Gestalten unserer Erscheinung kamen, desto alltäglicher wurden sie visuell. Die Jungfrau war die Königin des Himmels, jenseits der Sterne, keine Frau von nebenan.

Wie wirkt sich dies auf unsere Wertschätzung dessen aus, was Hockney tut? Ich würde argumentieren: überhaupt nicht – was die eigentlichen Bilder betrifft. Weder die orthodoxe noch die ‚umgekehrte Perspektive‘, wie sie auf flachen Oberflächen dargestellt wird, entspricht buchstäblich dem, was wir tatsächlich ‚sehen‘, nämlich einer dynamischen, fließenden und gerichteten Aktivität. Das Beste, was einem jeden System der bildlichen Darstellung gelingen kann, ist, selektive visuelle Spiele mit nur einer oder einigen wenigen Tendenzen unter vielen in unserem Wahrnehmungssystem zu spielen. Die Aufgabe des Malers ist es, das Spiel so zu spielen, dass wir *mit* diesen auf eine frische Weise sehen. Niemand ist in dieser Hinsicht erfolgreicher als David Hockney.

Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen entfernt

“In the Studio, December 2017”
Photographic Drawing © David Hockney
assisted by Jonathan Wilkinson



Gestalten!

Es scheint, als hätte der Designbegriff, der im deutschsprachigen Zusammenhang mit „Gestaltung“ übersetzt wird, in der letzten Dekade eine neue Renaissance erfahren, während man sich gleichzeitig noch nie so uneinig darüber war, was mit Gestaltung, resp. *Design* eigentlich gemeint ist. Hintergrund dieser Uneinigkeit sind verschiedene Funktionen des Designs bzw. unterschiedliche Erwartungen an das Feld der Gestaltung in Gesellschaft, Ökonomie, Wissenschaft, Kunst und ihren Institutionen.

Zwischen den 1950er und 80er Jahren entstanden im deutschsprachigen Raum Hochschulen, Fachbereiche, Fakultäten und Institute (auch in der DDR), die sich im Namen der Gestaltung ausrichteten und Studiengänge der Formgestaltung, Produktgestaltung, Schriftgestaltung, Textilgestaltung und andere mehr etablierten. Die Gestaltung hob sich von der Kunst durch das Prädikat des Entwurfs, der planerischen Fertigung, der Funktionsorientierung, ab.

Parallel dazu begann sich ein ‚anthropologischer Gestaltungs-begriff‘ zu etablieren, wie etwa jener, der von Joseph Beuys vertreten wurde. Der Beuys'sche Gestaltungs-begriff versteht sich als ‚erweiterter Kunstbegriff‘, der die Modelle des White Cube, des Museums und der Beaux Arts verlässt, indem er Aspekte wie Naturstudium, Morphologie, teilnehmende Beobachtung in sozialen Feldern und politische Entscheidungskraft radikal zueinander in Beziehung setzt. Beuys verbindet

hier Anthropologie, Empfindsamkeit und politisches Bewusstsein im Gestaltungs-Konzept der ‚sozialen Plastik‘.

Dieser Gestaltungs-begriff knüpft ideengeschichtlich an Modelle aus der Antike, der Renaissance und der Mystik an, wie der *Margarita Philosophica*, der *Paideia*, oder der *Unio Mystica*. In diesen Zeiten waren Künstler Allrounder: Naturbeobachter, Anatomen, Mediziner, Ingenieure und Konstrukteure, wie auch Philosophen, Mystiker, Ökonomen und Anwälte, die Destillate aus Mikro- und Makrokosmen in ein (symbolisches und funktionales) Werk fassten. So gelten Leonardo da Vinci, Johann Wolfgang von Goethe oder Robert Buckminster Fuller als Universalgelehrte und ‚Universalgestalter‘ zugleich.

Das Wort *Design* selber wird ursprünglich 1930 von Mies van der Rohe in Deutschland eingeführt; dann wieder 1949 von Mart Stam. Beide Designer waren Formgestalter der seriellen und industriellen Produktion und federführend bei der Etablierung eines neuen Denkens zu Gestaltung an den deutschen Kunstakademien.

In Zukunft gilt es mehr, die komplementären Ansätze zu Begriff und Wissenschaft der Gestaltung zu berücksichtigen und in komparativen Zusammenhängen zu denken und zu forschen, wenn eine Transdisziplinarität der Designwissenschaft angestrebt werden soll.

Ein *Designer* war im deutschsprachigen Raum spätestens ab den 1970er Jahren ein *industrial designer* und seit den 1990er Jahren sind Designer definitiv nicht mehr (anthropologische) Gestalter, sondern an der Generierung prosperierender Industriezweige und multipler Labels beteiligt. Die so genannte ‚Design-Revolution‘ kommt mit der Globalisierung, sowie mit den asymmetrischen Cyberwars und technologischen Kriegen auf die Tagesordnung. Als ‚Wirtschaftsdesign‘ boomt eine effiziente Fusion aus Produktkonzept, Vermarktungskonzept und Kundengewinnungskonzept. Das *Design Thinking* hat sich durchgesetzt, um noch größere Komplexe wie *Brand Building* auf den globalen Märkten zu lancieren. Dieser Gestaltungskomplex, in dessen Zentrum die Unternehmensberatung sitzt, heißt *Design Governance*.

Parallel zur Ausbreitung dieses (ökonomisch-regierungstechnischen) Designbegriffs vermehrt sich die ‚Designkritik‘, die bereits in den 1960er Jahren als *Anti-Design*-Bewegung aus den Reihen der Designbüros kommt und vom systemkritischen *Radical Design* in Italien ausging. Darüber hinaus gibt es eine designkritische Tendenz in der politischen Theorie und Soziologie, die zusammengefasst als ‚Kritik des Warenkonsums‘ oder ‚Kritik der Warenästhetik‘ bezeichnet werden kann¹ und seit *Situationismus* und *Cultural Jamming* bis in die heutigen *Occupy-Proteste* hinein eine Kommunikations-Guerillabewegung diskursiv unterstützt². Gegenstand der Kritik sind der Spektakel- und Verschleierungscharakter von Werbung und Produkten, die Ökonomisierung der Kreativität oder die Totalgestaltung der Lebenswelt, etwa der Paukenschlag von Mateo Kries, der mit dem Ausruf: „Wollt ihr das totale Design?“, auf den epidemischen Effekt von Design als Lifestyle, Fashion und Markenfaschismus ein Schlaglicht wirft. Jedoch kann festgestellt werden, dass jede Designkritik von der (Design-) Industrie erfolgreich osmotisiert wurde und sich auf die nächsten Trends affirmativ auswirkte.

Zum Wechselspiel von Designkritik und Kritikaffirmation kommt es seit der letzten Millenniumswende zunehmend zu einem epistemologischen Anspruch der Designer selber, die für eine ‚Designwissenschaft‘ im deutschsprachigen Raum eintreten, im Modus einer Design Science, die in den USA bereits seit den 1950er Jahren ein Begriff ist³. Doch auch hier gestaltet sich der Diskurs kontrovers. Die Beobachtung zeigt, dass eine von Designern beanspruchte Designwissenschaft nicht kohärent ist mit einer von Kultur-, Sozial- und Geisteswissenschaftlern beanspruchten Designwissenschaft. Die Begriffe der Form, der Gestalt und des Ausdrucks sind seit jeher Gegenstand der Phänomenologie, Ästhetik, Philosophie, Soziologie, Semiotik, Linguistik oder Psychologie. Diese Tatsache verweist auf eine komplementäre Hermeneutik und Empirie des Designkonzepts, sowie auf eine eigenständige Begriffsgeschichte, die sich nur schwer mit einem modernen, technologie- und märkteorientiertem Designverstehen synchronisieren lässt.

Für die Lehre und Forschung wäre es progressiv, wenn sich zukünftig ein ‚erweiterter Designbegriff‘ etablieren könnte, der die Verknüpfung kultureller Gestaltungs-

gefüge wie Bildkultur, Wissenskultur, Materialkultur, Handwerkskultur, Erzählkultur, Kultur des Öffentlichen, Sprachkultur, Wohnkultur, Ritualkultur, Schriftkultur und andere mehr, thematisiert, so dass nicht mehr von einer Kultur der Gestaltung ausgegangen wird, sondern von einer infiniten Vielfalt von ‚Design-Kulturen‘⁴. Eine ‚Design-Anthropologie‘ beispielsweise, stellt den komplexen Lebensraum von Kulturen, sowie ‚Anthropotechniken‘ der Sinnkonstruktion und des Überlebens, ins Zentrum der Theorie und Praxis der Gestaltung⁵. In Zukunft gilt es mehr, die komplementären Ansätze zu Begriff und Wissenschaft der Gestaltung zu berücksichtigen und in komparativen Zusammenhängen zu denken und zu forschen, wenn eine Transdisziplinarität der Designwissenschaft angestrebt werden soll.

Vor diesem Hintergrund der Topografisierung des Designbegriffs als Forschungsgegenstand der Wissenschaften sei auf die vielfältigen ‚Ordnungen und Praxen der Gestaltung‘ verwiesen. Es gilt schon längst nicht mehr das Ding, das Objekt, oder das Produkt als Design, sondern die Herstellungen ‚von‘, die Interferenzen ‚zwischen‘, die Interventionen ‚in‘ und die Partizipationen ‚an‘. Als Designs können nunmehr, ganz im Beuys’schen oder Bourdieu’schen Sinne ethnografische (Alltags-)Praxen, politische Praxen, künstlerische Praxen, oder Praxen des Überlebens gezählt werden, tribale Gestaltungsdynamiken *von unten* und *von innen*, so genannte ‚Anthropodesigns‘. In einem solchen Kontext verlieren die so genannten *Maker*, oder *Maker*, ihren Hoheitsanspruch auf den Designbegriff, wie auch die IT-industriellen Fusionen mit anderen Industrie- und Regierungszweigen. Eine komplementär erweiterte und vergleichende Kultur des Gestaltens sollte Leben in seinen kreativen Aspekten – wie sie sich in Morphogenesen, Habitaten, Kulturinszenierungen, wie auch geospatialen Veränderungen (Anthropozän) manifestieren – als komplexe Designprozesse anerkennen. Somit werden in Zukunft die Konzepte Design und Gestaltung nicht nur in den Lebenswissenschaften Anwendung finden, sondern auch umgekehrt die Anthropologisierung komplexer (Über-) Lebensformen möglich sein.

- 1 Vgl exemplarisch: Wolfgang Fritz Haug, *Kritik der Warenästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1971.
- 2 Vgl exemplarisch: Kalle Lasn, *Culture Jamming. Das Manifest der Anti-Werbung*, Orange Press, Freiburg, 2006.
- 3 Vgl exemplarisch: Claudia Mareis, *Design als Wissenskultur. Interferenzen zwischen Design- und Wissensdiskursen seit 1960*, Transcript, Bielefeld, 2011.
- 4 Vgl exemplarisch: Yana Milev (Hg.), *Design Kulturen. Der erweiterte Designbegriff im Entwurfsfeld der Kulturwissenschaft*, Fink, München, 2013.
- 5 Vgl exemplarisch: Yana Milev (ed.), *D.A. – A Transdisciplinary Handbook of Design Anthropology*, Peter Lang Academic Publishers, Bern, Frankfurt am Main, Brussels, Oxford, New York, 2013.

Reprint mit freundlicher Genehmigung. Erstabdruck in: J. Badura, S. Dubach, A. Haarmann (Hg.), *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Diaphanes, 2015.

PD DR. YANA MILEV
Soziologin, Ethnographin und
Kuratorin. Doktoratsstudium für
Philosophie an der *Akademie der
bildenden Künste Wien* und an
der *HfG Karlsruhe*, promovierte
2008 und habilitierte sich 2014
an der *Universität St. Gallen*. Seit
2014 Privatdozentin für Kultur-
soziologie der *School of Humanities
and Social Sciences (SHSS)*
der *Universität St. Gallen (HSG)*



**Potentiale
des nicht
Erwartbaren.
Kunst und
Grundlagen
künstlerischer
Forschung.
Ein Versuch**

58

Alexander Damianisch

Immer wieder wird vorgebracht, dass die bildende Kunst eine gewisse definitorische Anziehungskraft im Feld der künstlerischen Forschung hat. Einerseits liegt darin sicher eine Chance zur Schärfung über einen spezifischen Zugang, und damit der Möglichkeit zur Fokussierung und Konzentration, andererseits kann daraus auch Kritik erwachsen; Kritik insofern, als dass andere Praktiken im Feld der künstlerischen Forschung nach einem Modell gestaltet und durch einen Filter wahrgenommen würden, der eben anderen Forschungsprozessen in den Künsten nicht gerecht wird, weder den darstellenden noch den angewandten Künsten oder dem Feld der Musik oder Literatur, weder was Produktion noch Rezeption betrifft. Es besteht die Gefahr, dass Binnendiskurse der bildenden Kunst zur Praxis und Kritik für das gesamte Feld der künstlerischen Forschung als zentral genommen werden, und so Potentiale der anderen Felder nicht ausreichend einbezogen werden.

Ich möchte hier die Frage stellen, wie bestimmt sich künstlerische Forschung respektive sämtlicher künstlerischer Bereiche; und ich habe immer ein eigenartiges Gefühl, wenn ich anstelle... eben eines alternativen Begriffes hier ‚Bereiche‘, ‚Disziplinen‘ schreibe oder sage, lese oder höre, das ist dann immer recht absolut. Und damit beginnt schon der Problemreigen, denn die Debatte ist mir dann so in Anlehnung an die Wissenschaften geführt, und ich weiß nicht ob dieses Modell hier förderlich oder eher verzögernd ist, im Sinne dass man mehr Probleme übernimmt als man müsste? Aber nun mal zur Frage: wie lässt sich denn – unter der Prämisse, dass eben ein bestimmtes dominantes – sagen wir mal – Kunstharrativ zur Berücksichtigung einseitiger Sensibilitäten führt – künstlerische Forschung innerhalb des Feldes der künstlerischen Welt an sich potential positionieren?

Im Grunde nehme ich mal bescheiden an, dass – ohne das hier weiter ausführen zu können – sich unterschiedliche Methoden an Praktiken zu disziplinären Buketts bündeln. Ein solches Bild wäre der Anfang einer reflektierenden und analysierenden Theorie. Und ich meine, dazu gehört es festzuhalten, dass diesen Methoden oder Praktiken keine Grenzen gesetzt sind, diese Bündel eigentlich keine Grenzen haben. Neue Elemente können jederzeit dem Bukett zuwachsen, oder eben daraus auch entfernt und zur Seite gelegt werden. Begrenzt sollte die Gruppe aber nicht so einfach werden, denn explorative Praxen sollten weder *per se* von innen methodisch be- noch von außen einschränkbar sein. Immer geht es dabei um ein Bemühen, inhaltlichen oder formalen Herausforderungen zu genügen. Wie kann das gelingen, wie erkennt man Herausforderungen und deren Begegnung als würdig an? Was inhaltlich und formal notwendig ist, wissen jene selbst am besten, die es tun. Und das gilt auch für die bildende Kunst, permanente Ergänzungen sind möglich und nötig. Aber auch stimmt im Feld der künstlerischen Forschung, dass, was für die bildende Kunst zentral ist – und als zentral angenommen wird – nicht zwingend und hinlänglich bestimmend für andere Formen der Forschung ist. Und bestimmt ist das konservativ Angenommene nicht das, was ideal unerwartete Eingabe entwickeln ließe. Zum Beispiel haben gerade performative Formate

in der jüngeren Vergangenheit die bildende Kunst stark beeinflusst. Die Integration von Bewegung und damit Zeitlichkeit in vermeintliche Statik und Augenblicke beziehungsweise die Überprüfung der Spannung zwischen diesen Ansätzen ist sicher ein Trend. So werden Koordinaten ergänzt, bestehende Vermessungen neu wahrgenommen und verstanden. Das ist gut, das Bukett wächst.

Die Felder sind in permanenter Mutation. Dabei muss, was erforderlich ist, auch möglich sein. Anderenfalls wäre nie neu Erkennen, nie neues Verstehen möglich gewesen. Niemand wäre je auf Neues gekommen. Wie wird etwas möglich? Durch Neugierde. Sie treibt nicht nur unsere Wahrnehmung, unser Wahrnehmen von etwas, sondern auch unsere Gestaltung des von uns Wahrzunehmenden an. Wir ahnen etwas und dann sehen wir genauer hin, wandeln es im Blick ab. Praktisch geht es dann darum, Formen der Verhandlung und auch der Dokumentation zu entwickeln, die gesamt neu sind. Und es geht darum, wie sehr eine künstlerische Arbeit als Ergebnis oder eben als Etappe wahrgenommen wird. Und gerade ist es auch die grundlegende Natur von Forschung, nie fertig zu sein, sie geht weiter; wieder ein Aspekt, der zeigt, wie spannend es ist, mit Reflektion und Integration auch neuen Methoden zugewandt zu sein. An den Grenzen des Vermögens, des Etablierten zeigt sich mehr als am Ziel. Das Flanieren, der Zufall – es wäre zu schade, würde man den lockeren Blick nicht ernst nehmen: neben Flucht und Kampf gibt es doch noch anderes...

Zieht man also offen Praktiken hinzu und entwickelt integrativ Methoden, überholt man Vertrautes und verschiebt Praxis, weil Annahmen den Möglichkeiten der Wahrnehmung nachkommen können. Dann verändert sich Verstehen und wird Veränderung anders verstanden, und es kommt zu Neuem. Es wäre ein wenig fahrlässig und bescheiden, würde man sich damit abfinden, nur das zu nutzen, was zu Händen ist oder schon verstanden wurde, ob explizit oder implizit. Nur die Überschreitung eines Status bringt etwas, sei es in Form der Evidenz eines Objekts (ob materiell oder immateriell) oder einer Kompetenz, wobei es aber sicher auch wichtig ist, *Hybris* als interessant und nicht größenwahnsinnig zu denken. Vielleicht gerade in Zeiten einer neuen Bescheidenheit und Vorsicht ist das spannend. Immer aber unter dem strengen Vorzeichen, sich mitnichten als absolut zu wähnen sondern stets als fortwährend unterwegs und nicht immer schon angekommen zu begreifen; nicht nur den Rätseln der Welt zu huldigen, sondern auch sich selbst als rätselhaft zu sehen, scheint nicht unbedeutend.

Dies gilt für die Wissenschaften ebenso wie für die Künste: das Neue entwickelt sich unterwegs, an den Übergängen. Ein Fach das sein Wesen von Innen mit

Und gerade ist es auch die grundlegende Natur von Forschung, nie fertig zu sein, sie geht weiter; wieder ein Aspekt, der zeigt, wie spannend es ist, mit Reflektion und Integration auch neuen Methoden zugewandt zu sein. An den Grenzen des Vermögens, des Etablierten zeigt sich mehr als am Ziel.

Hilfe einer Distanz zum Möglichen durch Eingrenzung und von außen durch Abgrenzung bestimmen lässt, wird nur das schaffen, was zu erwarten ist. Künstlerische Forschung ist ein offenes Bündel an Forschungspraktiken, das sich permanent verändert, weil sich seine Grundlage permanent verändert, das sind die künstlerischen Methoden, die forschend eingebracht werden. Das Boot wird auf offenem Gewässer in Fahrt umgebaut. Gleiches gilt doch auch für die wissenschaftliche Forschung, aber darum geht es hier ja eben nicht; obwohl ich doch auch glaube, dass man letztlich auch diskutieren könnte, wie sehr eine Zuteilung von Forschung in künstlerisch, wissenschaftlich oder anderes überhaupt Sinn macht. Vielleicht sollte man einfach nur „Forschung“ sagen. Ähnlich könnte man auch bildende, darstellende, angewandte... Künste einfach nur zusammenfassen in „Kunst“; und eine Spartenunterteilung im Feld, zumindest der künstlerischen Forschung verabschieden, weil damit ein falsches Narrativ zur Verständnisentwicklung angestrengt wird. Das ‚Gegenüber‘ von jenem, dem etwas dargestellt, etwas angewandt, etwas gebildet wird – könnte man es verabschieden? Sollte man nicht vielleicht eher diese Differenzierungen nach innen zur Praxis öffnen? Ich glaube, das würde Sinn machen, mehr Spiel lassen – mehr Spiel dafür, nicht nur das eigene Boot in Fahrt umzubauen, sondern auch die Boote zueinander mit getauschten Teilen zu verändern.

Ich plädiere also gerade bei der künstlerischen Forschung für einen – kokett formuliert – eklektisch offenen Zugang, für den künstlerische Forschung einzig definitiv ist. Sie wird durch künstlerische Praxis bestimmt, mittels dieser wird dem Verständnis der Bedingungen, der Bedingtheit des Verstehens Unbekanntes abgewonnen. Das gelingt einerseits durch den praktischen Einsatz und die Entwicklung künstlerischer Methoden in neuen Zusammenhängen, andererseits durch die Wahrnehmung und Schaffung neu kuratierter und moderierter Foren der Rezeption, klar angeregt auch hier von den Formen der Darstellung aus dem Kunstfeld. Wir haben hier also in der Produktion und Rezeption künstlerische Aspekte in die Forschung aufgenommen, damit geht es um eine Änderung der Bedeutung von Kunst, eine Erweiterung für die Wirkkraft von Kunst und eine Erweiterung dessen, was man bisher als Forschung verstanden hat, in herausfordernder Komplexität.

Nichts sollte isoliert in Silos der historisch etablierten Felder gesehen werden. Ein Trend zu *cross*, *trans*, *inter* ist natürlich kritisch wahrzunehmen und nicht *ad hoc* abzulehnen. Im Gegenteil ist es besser, ihn praktisch zu prüfen. Es geht darum, das zu nutzen – welchen Methodenfeldes auch immer entnommen – was zur Entwicklung dienen kann. Ja, es geht darum, über den Tellerrand zu sehen, pluralistisch das aufzugreifen, was jenseits allein einem Methodenfeld zugeschrieben liegt. Bildende Kunst als der prominente Sammelbegriff der gestaltenden Künste, darf nicht ein Silo sein, ebenso wenig wie auch alle anderen etablierten Formen des Gesamtverständnisses einer Gruppe, nicht darstellende Kunst, nicht angewandte Kunst etc. Diese Hilfsformen der Einordnung, welcher Provenienz auch immer – akademischer, ökonomischer oder sonst einer nicht der

Praxis immanenten Logik – sollte man praktisch herausfordern und verändern.

Ich plädiere also dafür, zur Entwicklung unserer Aufmerksamkeit für die Veränderung von Verstehen die Möglichkeiten offen zu halten. Wir wollen nicht dem genügen, was man erwarten kann, sondern dem, was man erwarten könnte.

DR. PHIL. ALEXANDER DAMIANISCH
 leitet das *Zentrum Fokus Forschung* und den Bereich Support Kunst und Forschung an der *Universität für angewandte Kunst Wien*. Er publiziert und lehrt zu Forschungs- und Entwicklungsthemen im Wissenschafts- und Kunstfeld sowie dessen Förderung, mit einem speziellen Fokus auf Bedeutung und Kritik von Narrativen und der Relevanz von Literatur und ihrer Theorie für Moderations- und Gestaltungsaspekte der Felder. Er ist Executive Board Mitglied des *Angewandte Innovation Laboratory (AIL)* und war dies über viele Jahr auch für die internationale *Society for Artistic Research (SAR)*.

Wie
Künstler, erkunden
wir Biologen das Unbekannte
und sind begeistert, wenn wir etwas
Unerwartetes entdecken. Daher fand ich es
schon immer wichtig, die Synergien zwischen
Wissenschaft und Kunst zu fördern, diese immer wieder
neu zu entdecken und kreativ zusammenzuarbeiten. Was
mich an der Zusammenarbeit zwischen Wissenschaftlern
und Künstlern reizt, ist die Untersuchung des Prozesses der
Kreativität. Kreativität bedeutet, neue Gebiete und neue Ideen
zu erforschen, die Realität aus verschiedenen Perspektiven zu
beobachten und erworbene Konzepte in Frage zu stellen, um unsere
Denkweise zu verändern. Die beiden Gemeinschaften können mehr
voneinander profitieren, als man denkt.

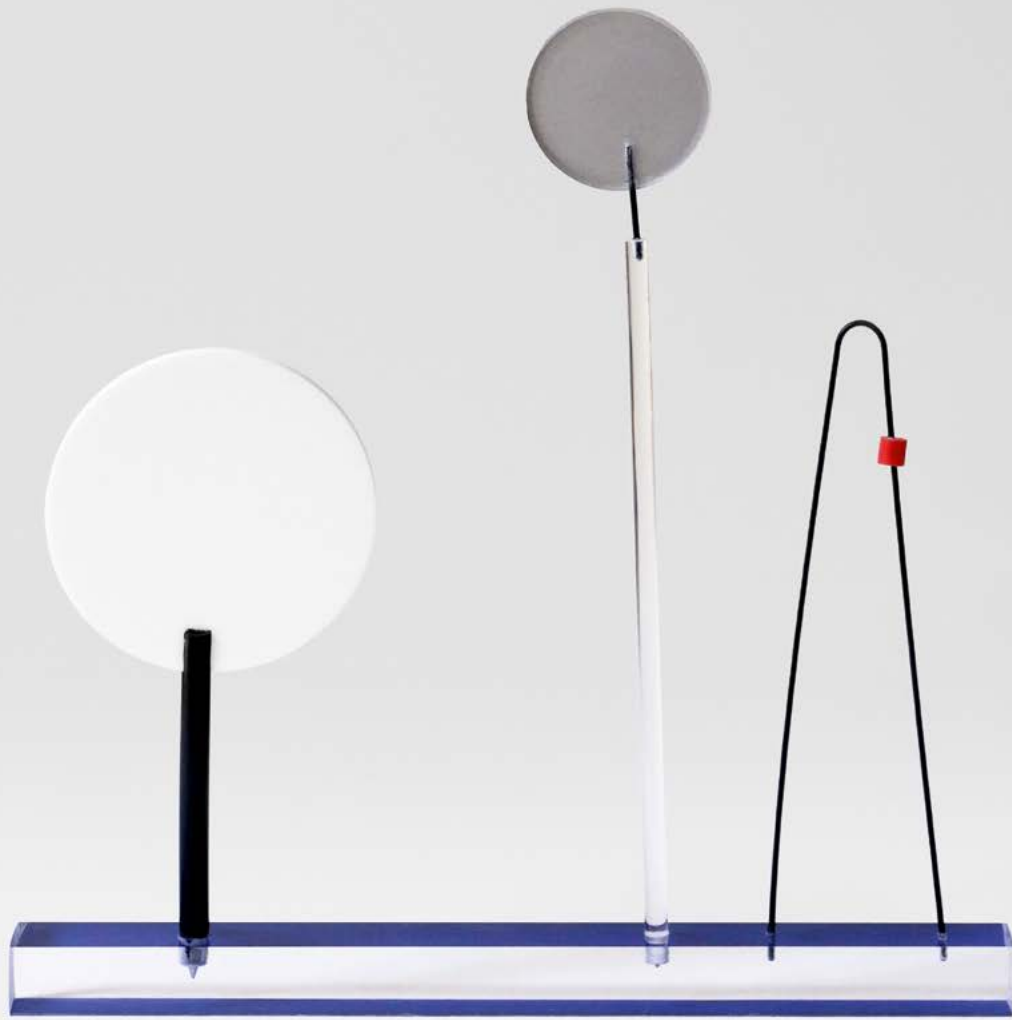
→ Prof. Dr. Marino Zerial
(Geschäftsführender Direktor des Max-Planck-Instituts
für molekulare Zellbiologie und Genetik, Dresden)

Kunst ist eine
Wissenschaft.
Künstler erforschen
neue Verbindungen
zwischen Materialien, Formen,
Mensch und Raum. Dieser
Forschung liegt eine intensive
Auseinandersetzung mit
Empathie zugrunde.

→ Svea Duwe (Bildende
Künstlerin)

Als Konzeptkünstlerin arbeite ich im Spannungsverhältnis
zwischen Theorie und dem Denken im Material. Mich interessiert
ein Pendeln zwischen Kunst und Geisteswissenschaft, der
Archäologie, Kulturwissenschaft und Kunstgeschichte. Ich gehe
zu Beginn wissenschaftlich vor, vertiefe mich in Theorien,
recherchiere, entwickle Hypothesen. Dann jedoch lote ich
genau jene Freiheiten aus, welche den Bedingungen
und Deutung entgegenstehen. Interpretation
exakter Wissenschaft aber das Entwickeln von
Metaphern sowie die Verwendung künstlerischer
Techniken legen einen anderen, künstlerischen
Blickwinkel frei. Jahna Dahms.

→ Jahna Dahms (Bildende
Künstlerin)



Hybrid Arts

Regine Rapp und Christian de Lutz
(Art Laboratory Berlin)
Interview: Grit Ruhland

turwissenschaftler*innen arbeiten, in Laboren arbeiten, die eben an der Schnittstelle dieser aktuellen Themen forschen.

Welche Rolle spielt denn das Publizieren?

CHRISTIAN DE LUTZ Eine Art, die Forschung zu unterstützen, ist, die Ergebnisse auszustellen, zu präsentieren, zu dokumentieren, zu archivieren – so dass sie nicht verloren gehen. Wir haben verschiedene Formate publiziert: Bücher, online-Publikationen oder auch Aufnahmen. Es ist wichtig, dass ein Projekt nicht nur als vorübergehende Ausstellung, Performance oder Veranstaltungsreihe wahrgenommen wird, sondern einen nachhaltigen Prozess darstellt. [...]

Du hast künstlerische Forschung erwähnt, aber auch *Hybrid Arts*. Verortet ihr euch in dem Feld und wenn ja wie?

RR Künstlerische Forschung ist ja, wenn ich das mal so runterbrechen darf, ein Phänomen, bei dem sich Künstler*innen nachhaltig, eingehend, länger forschend mit Themenfeldern auseinandersetzen. In unserem Fall – Kunst und Lebenswissenschaften – heißt das, dass Künstler*innen in Laboren gehen, genauer gesagt biochemische Labore, biotechnologische Labore. Wir haben bereits Künstlerinnen mit unseren Kolleg*innen der Biotechnologie der *TU Berlin* (Prof. Vera Meyer vom Fachbereich der Angewandten und Molekularen Mikrobiologie) oder der Biologie an der *FU Berlin* (Prof. Matthias Rillig, Pflanzenökologie) zusammen gebracht. Da bestand und besteht eine große Offenheit, Künstler*innen aufzunehmen und in ihren Laboren forschen zu lassen. Allerdings ist es zu Coronazeiten wieder eine große Herausforderung, denn nun werden Gastforscher*innen wieder Riegel vorgeschoben. Wir hoffen, dass es bald wieder gelockert werden könnte.

Wir haben gerade über die Themenschwerpunkte gesprochen, aber wie finanziert ihr euch denn, wie finanziert ihr eure Projekte?

CDL Meistens gibt es eine Finanzierung pro Projekt. Zum Glück kann das auch eine ganze Reihe von Veranstaltungen betreffen. Wir bekommen Förderungen vom *Berliner Senat*. Diese Ausstellung zum Beispiel ist über den *Hauptstadtkultur-*

fonds finanziert. Die nächste wird von einer privaten Stiftung gefördert. Es ist immer eine Mischung. Seit diesem Jahr erhalten wir eine Basisfinanzierung durch den *Berliner Senat*, dass wir uns nicht ständig um Fördergelder bemühen müssen und mehr auf die Projektarbeit konzentrieren können und dass vor allem die laufenden Kosten gedeckt sind. Jedes Projekt hat aber meistens einen eigenen Förderantrag. Meistens beantragen wir mehrere Förderungen pro Projekt. Bei Absagen bedeutet das dann auch, dass wir dann ein Projekt nicht realisieren können. Manchmal gibt es auch Ausstellungen, bei denen die Kosten niedrig sind und wir haben auch einen Kreis von Spendern, da kann man schon noch etwas realisieren. Die aktuelle Ausstellung wäre allerdings ohne Förderung nicht denkbar gewesen.

Beantragt ihr Förderungen auch bei der DFG? Oder Fonds, auf die sonst naturwissenschaftliche Projekte zugreifen?

CDL Wir haben uns beworben in Zusammenhang mit Universitätsprojekten. Das „Mind the Fungi“-Projekt wurde zum Beispiel von der *TU Berlin* finanziert, es war ein *Citizen Science*-Projekt. Wir sind eine eigenständige Institution, die mittels Partnerschaften durchaus mit Universitäten zusammen arbeiten kann.

RR Was naturwissenschaftliche Förderungen betrifft, war es eher so, dass uns Institutionen eingeladen haben, als Ko-Partner mitzuarbeiten. Eigentlich sind wir hinsichtlich Fördergeldanfragen eher mit kunst- und kulturbezogenen Einrichtungen im Austausch – wobei wir uns da auch mit *Hybrid Arts* eher als Randgebiet verstehen.

Kann man auch andere Förderöpfe nutzen, zumal sich ja im künstlerischen Bereich relativ viele Akteure um vergleichsweise wenig Geld bewerben?

RR Kann man machen, wobei es ja bei interdisziplinären Projekten immer so ist, dass einen dann die klassischen Disziplinen in das jeweils andere Fach schicken. *Art Science* – da kommt dann im Kontext von Science: „Macht das doch bei der Kunst“ – und im kulturellen Bereich wird gesagt: „Geht doch zu den Unis“.

Dann macht ihr sicherlich häufig die Erfahrung, dass Interdiszipli-

Auf eurer Website steht, ihr beschäftigt euch mit dem Ausstellen, dem Forschen, dem Publizieren und dem Vermitteln. Könnt ihr ein bisschen etwas dazu sagen, was ihr macht und wie es zu dieser Formulierung kommt?

REGINE RAPP *Art Laboratory Berlin* ist, in Kürze gesagt, eine Kunst- und Forschungsplattform. Da steckt der Begriff des Forschens schon drin. Welche Kunst wir zeigen, kann man auch mit dem Begriff „Hybrid Arts“ beantworten – das impliziert künstlerische Forschung an der Schnittstelle von Naturwissenschaft und Technologie. Wir haben uns 2006 als Verein gegründet und 2007 haben wir die Räume bezogen und immer interdisziplinär gearbeitet. Schon 2008 hatten wir den Schwerpunkt „Art and Science“. Ich versuche es mal anders herum zu formulieren: was machen wir bei *Art Laboratory Berlin*? Wir versuchen, das komplexe 21. Jh. hinsichtlich der Umweltkatastrophen, hinsichtlich des Artensterbens, hinsichtlich eines Begriffs, den wir auch als „Anthropozän“ kennen (ein durchaus schwieriger Begriff!), über die Kunst zu erklären. In den 2010er Jahren nach Serien wie „Kunst & Synästhesie“, „Time & Technology“ kamen wir 2014/15 auf den Bereich Makro- und Mikrobiologie und Kunst, haben uns von Biosphäre zu Organismen zu Bakterien und Molekülen vorkuratiert und sind eigentlich dann im Bereich der *Life Sciences*, meistens auch der Mikrobiologie, geblieben. Wir arbeiten mit Künstler*innen, hauptsächlich Künstlerinnen – wir gehen nach Qualität – die nicht nur über Naturwissenschaften Bescheid wissen, sondern mit Na-

narität auch heißen kann, zwischen den Stühlen zu sitzen?

RR Wir sitzen ständig zwischen den Stühlen. Das ist, glaube ich, auch der Sport, der uns antreibt weiterzumachen. [...] Ich bin der Meinung, dass Interdisziplinarität immer eine starke Herausforderung bedeutet. Man muss alle Bereiche kennen, was mehr Arbeit ist, und für die anderen in der anderen Disziplin Überzeugungsarbeit leisten, wieso wir zusammen kommen wollen. Sei es entweder Renaissance und Manierismus, oder Literatur und Kunst oder in unserem Fall Kunst und Biologie; es ist immer sehr viel aufreibender, als monodisziplinär zu arbeiten. Meine steile These aber lautet daher: Hinsichtlich unserer Themen (also dem menschengemachten Desaster beim Klimawandel beispielsweise) kann man nur dann konstruktiv arbeiten und Antworten finden, wenn wir multidisziplinär herangehen.

Das sehe ich genauso, und trotzdem sind die klassischen Disziplinen im Vorteil, wie du sagst. Obwohl klar ist, dass die komplexen Probleme nur multidisziplinär zu lösen sind, gibt es diese großen Schwierigkeiten – das ist doch eigentlich verrückt. Meine abschließende Frage ist daher: Was wünscht ihr euch für die Zukunft für das Feld „Künstlerische Forschung“ oder „Hybrid Arts“?

RR Ich merke, dass wir bei unseren Projekten mit anderen Partner*innen, z.B. mit Naturwissenschaftler*innen, stets die Künstler*innen vertreten und deren Stärken und Positionen herausstellen, da sie ja interdisziplinär arbeiten – das sind große Multiplikatoren! Das hat nicht nur mit Wissen zu tun, sondern auch mit Methoden, mit Ästhetiken, mit Plattformen – das ist so faszinierend. Wir würden uns wünschen, dass wenn verschiedene Projektpartner*innen zusammen kommen, die Künstler*innen mehr wahrgenommen werden; dass ihnen aufgrund ihres Könnens genauso viel zugetraut wird wie den Natur- und Geisteswissenschaftler*innen. Und wenn es dann zu den *hard facts* kommt, dass die Künstler*innen genauso gut honoriert werden – was derzeit leider noch gar nicht der Fall ist. Jetzt aber nochmal inhalt-

lich: Wir wünschen uns mehr Offenheit und Förderwilligkeit für *Hybrid Arts* und mehr Offenheit in Deutschland für künstlerische Forschung – und in unserem Fall für *Bio Art*.

CDL Ich beobachte in Nordamerika, Großbritannien und den Niederlanden ein wachsendes Interesse von Seiten der Wissenschaftler*innen, mit Künstler*innen zusammen zu arbeiten. Ich wünsche mir, dass das in Deutschland auch noch weitergeht. Ich sehe, dass die Themen, die wir bearbeiten, so z.B. die Folgen des Klimawandels, immer wichtiger werden. Gleichzeitig gibt es in einem kleinen Teil der Bevölkerung eine wachsende Angst vor der Wissenschaft. Besonders in den letzten Jahrzehnten beschäftigt sich die Wissenschaft mit der Komplexität der Welt, die vielleicht außerhalb der Alltagswelt schwer zu verstehen ist, denn unsere Kultur mag eher einfache Antworten. Vielleicht kann die Kunst eine Rolle dabei spielen, diese Komplexität neu zu besetzen, eine Annäherung zu ermöglichen. In der Wissenschaft wird oftmals eine Vereinfachung als Lösung gesehen, die Kunst stellt sich allerdings meistens der Komplexität – was wir faszinierend finden.

ART LABORATORY BERLIN (ALB) mitbegründet und geleitet von Regine Rapp (Kunsthistorikerin, Kuratorin) und Christian de Lutz (Künstler, Kurator), versteht sich als Kunst- und Forschungsplattform für interdisziplinäre Ausstellungsprojekte über das 21. Jahrhundert. In Ausstellungen, Seminaren, Workshops und Konferenzen reflektiert *ALB* künstlerische Forschung an der Schnittstelle von Natur, Wissenschaft und Technologie.
www.artlaboratory-berlin.org

Kommende Publikation (Herbst 2020): Vera Meyer, Regine Rapp (Hrsg.): *Mind the Fungi*, Berlin 2020 (Universitätsverlag der TU Berlin)

*Künstlerische Forschung ist ja, wenn ich das mal so runterbrechen darf, ein Phänomen, bei dem sich Künstler*innen nachhaltig, eingehend, länger forschend mit Themenfeldern auseinandersetzen. In unserem Fall – Kunst und Lebenswissenschaften – heißt das, dass Künstler*innen in Labore gehen, genauer gesagt biochemische Labore, biotechnologische Labore.*



Feld- forschung in Kunst und Wissenschaft in der finnischen Subarktis

Anu Pasanen und Erich Berger
(Übersetzung; Johanna Thompson)

Field_Notes ist ein Feldlabor, das alle zwei Jahre von der Finnischen *Bioart Society* organisiert wird. Ziel ist, künstlerische Feldforschung zu unterstützen ohne sie dem Druck auszusetzen, fertige Kunstwerke oder Forschungsdaten produzieren zu müssen. Die Biologische Station Kilpisjärvi und die subarktische Umwelt Nordwestlapplands bieten 40 Personen mit Interesse an der Interaktion von Kunst und Wissenschaft sowohl ein Zuhause als auch ein einzigartiges Forschungsgebiet.

Das Konzept der *Bioart* wurde geboren, um die Wechselwirkung zwischen Kunst und Naturwissenschaft abzubilden, wobei organische Substanz als Material und biotechnologische Methoden untrennbar miteinander verbunden sind. Die Erweiterung dieses transdisziplinären Feldes ermöglicht eine Situation, in der „die Bioart Praxis von kritischen Interventionen zeitgenössischer biotechnologischer Praktiken bis hin zu Vorschlägen für techno-utopische Lösungen reicht“.¹ Eine der Schlüsselfiguren auf diesem Gebiet in Finnland ist die finnische *Bioart Society*, die ihren Schwerpunkt auf Biologie, Ökologie und Biowissenschaften setzt. Die etwa 1320 Mitglieder dieser Künstlervereinigung üben eine Vielzahl von Praktiken im Bereich Kunst und Wissenschaft aus, die sich insbesondere mit politischen und ethischen Fragen im Zusammenhang mit Technologie und mit menschlicher Einflussnahme auf die Natur befassen.

Der vielseitig eingesetzte SOLU-Space der *Bioart Society* in Katajanokka, Helsinki, fungiert als Heimatbasis

für Ausstellungen, Diskussionen und Workshops. Die Gesellschaft wurde an der Biologischen Station Kilpisjärvi der *Universität Helsinki* gegründet. Dank der langjährigen Zusammenarbeit entstand ein vielseitiges Programm in einer einzigartigen Umgebung. Sowohl das Residenzprogramm von *Ars Bioarctica* als auch das Feldlabor *Field_Notes* finden in Kilpisjärvi statt, beide mit dem Ziel, künstlerische Forschungsarbeiten zu unterstützen und zu entwickeln.

Die wissenschaftliche Feldforschung, die an der Station durchgeführt wird, war der Ausgangspunkt für die Fragen der *Bioart Society* zur künstlerischen Feldforschung: Welche Art von Daten, Informationen und Erfahrungen befinden sich außerhalb des Rahmens der wissenschaftlichen Forschung und wie können diese durch künstlerische Methoden in Wissen und Erfahrung verwandelt werden? Wie kann die wissenschaftliche, kulturelle und natürliche Umgebung und Umwelt des Ortes ein Katalysator für Fragen sein, die sich einer transdisziplinären Gruppe an der Station auftun? Wie könnten künstlerische Praktiken auf diese spezifischen Situationen angewandt werden und wie kann man auf Praktiken und Ansätze aufmerksam werden, die sich in solchen Feldsituationen herausbilden?

Finnland hat eine starke Tradition von Kunstpraxen im Bereich der Landart und Environmental art (Umweltkunst) sowie Kunst mit Naturbezug. Auch viele Mitglieder und Programmteilnehmer der *Bioart Society* zeigen Interesse an diesen Bereichen. Ein Ziel des Feldlabors *Field_Notes* ist es herauszufinden, was zeitgenössische Umweltkunst sein kann. Anstatt mit einer idealisierten Vorstellung von Natur zu arbeiten, sind

die Aktivitäten in Kilpisjärvi darauf ausgerichtet, mit der tatsächlichen Umwelt zu arbeiten, die sowohl absichtlich als auch unabsichtlich stark von menschlichen Aktivitäten geprägt wird. Diese neuen Akteure werden kontinuierlich in Form von gebauter Infrastruktur, Algorithmen, neuen Lebensformen, Abfällen, Nebenprodukten usw. eingeführt.

Künstlerische Feldforschung

In dem Buch „Field_Notes – From Landscape to Laboratory“ definiert der Direktor der *Bioart Society* Erich Berger zusammen mit Laura Beloff und Terike Haapoja die Gemeinsamkeiten zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Feldforschung:

„Feldforschung wird typischerweise in Verbindung mit wissenschaftlichen Praktiken gesehen, aber eine sehr ähnliche Art von Praxis wohnt auch den Künsten inne. Dies zeigt sich besonders bei Kunstformen, die darauf abzielen, Bewusstsein zu schaffen, die Öffentlichkeit zu mobilisieren und lokal mit den Menschen in ihrer Umgebung und ihren Umständen zu arbeiten. Bei dieser Art von Praxis findet die künstlerische Forschung, Produktion und Umsetzung vor Ort statt, nah an den Themen und dem Publikum, das der Künstler erreichen möchte.“²

Der Zweck der *Field_Notes* ist es, herauszufinden, wie künstlerische Feldforschung aussehen könnte und wie eine für Künstler geeignete Forschungs- und Lernumgebung geschaffen werden kann. Bei der Feldforschung geht es nicht nur um das Sammeln von Material und Rohdaten, und es geht auch nicht nur um Laborarbeit, obwohl die Station Kilpisjärvi Einrichtungen für wissenschaftliche Forschung bietet. Die ortsspezifische Feldforschung verbindet den Forscher auf körperlicher Ebene mit dem Ort und der Thematik. Die Bedeutung des Programms liegt nicht in der künstlerischen Produktion, sondern im Prozess des Lernens und Teilens: die Möglichkeit, inmitten einer einzigartigen Szenerie kritisch zu denken und neue und unerwartete Verbindungen herzustellen.³

Kilpisjärvi als Forschungsgebiet

Die Biologische Station befindet sich am Fuße des Saana-Fjells und am Ufer des Kilpisjärvi-Sees, und das Gebiet eignet sich in vielerlei Hinsicht besonders gut für ein *Bioart* Feldlabor. Kilpisjärvi liegt im Nordwesten Lapplands im Land der Sápmi, über 400 Meter über dem Meeresspiegel. In der subarktischen Region treffen

Die ortsspezifische Feldforschung verbindet den Forscher auf körperlicher Ebene mit dem Ort und der Thematik. Die Bedeutung des Programms liegt nicht in der künstlerischen Produktion, sondern im Prozess des Lernens und Teilens: die Möglichkeit, inmitten einer einzigartigen Szenerie kritisch zu denken und neue und unerwartete Verbindungen herzustellen.

kontinentales Klima und der Einfluss des arktischen Ozeans aufeinander, und die Ökologie reagiert empfindlich auf Veränderungen. Die Vegetation ist reichhaltig, wobei Flaum- und Zwergbirken in den niederen Regionen dominieren, während Moos und Flechten die Hügel oberhalb der Baumgrenze prägen. Das 2,8 Milliarden Jahre alte Grundgestein, das auf jüngere Gesteinsarten trifft, ist in diesem Gebiet ebenfalls von geologischem Interesse.

Die Region Kilpisjärvi ist auch ein Beispiel dafür, dass Grenzziehung und die Begegnung von Kulturen unterschiedlich definiert werden können. Die Samen lebten in diesem Gebiet lange bevor Norwegen, Schweden und Finnland Grenzlinien schufen, und sie betreiben dort noch immer traditionelle Rentierzucht. Obwohl das Dorf nur etwa hundert ständige Einwohner hat, macht die unmittelbare Nähe zu Norwegen Kilpisjärvi, das zur Gemeinde Enontekiö gehört, zu einem geschäftigen Handelsplatz. Das Gebiet ist somit Schnittpunkt einer empfindlichen Umwelt, der Rentierwirtschaft und einer Gemeinschaft, deren Lebensunterhalt auf dem Tourismus beruht. Lokales Wissen anzuerkennen und zu würdigen ist ein wichtiger Teil der Feldforschung, und die *Bioart Society* arbeitet langfristig mit Oula A. Valkeapää und Leena Valkeapää zusammen, die in Kilpisjärvi leben. Dank deren Engagement haben die Teilnehmer der *Field_Notes* entscheidende Erkenntnisse über die örtliche Geschichte, die natürlichen Gegebenheiten und die moderne Rentierzucht gewonnen.⁴

Vorschläge zum Verlernen und Präsentsein

Ergebnis der künstlerischen Feldforschung sind eine Vielzahl von Experimenten, Prototypen, Daten und deren Dokumentationen in Form von Materialproben, Texten, Fotografien, Videos, Skizzen und Tonaufnahmen und Bildern. Und natürlich werden auch neue Fähigkeiten erlernt, Erfahrungen gemacht und Anekdoten festgehalten. Im Laufe einer Woche können sich aus zwischenmenschlichen Interaktionen Freundschaften und Partnerschaften entwickeln, und aus Ideen neue Handlungen und Arbeitsweisen entstehen. Eine der Schlussfolgerungen aus dieser Woche bezog sich auf die Bedeutung der Komplexität bestehender Narrative. Als Gegenmaßnahme zum Fortschritts-glauben und zur ständigen Forderung nach Innovation befassten sich mehrere Aktionen mit der Bedeutung von Reparatur und Pflege. Als Lernmethode kann man sich bemühen, „gegen das Schauen vorzugehen“. Hier kommen die Sinne und das körperliche Wissen ins Spiel.

Die künstlerische Feldforschung in Kilpisjärvi ist eine sehr körperliche Erfahrung. Der Wechsel der Jahreszeiten und des Wetters sowie der Aufenthalt im Freien insgesamt schärfen die Bedeutung der menschlichen Sinne – sei es beim Wandern in den Bergen oder bei Schlafentzug und Grippe-symptomen, bei Schläfrigkeit nach der Sauna oder beim Erspüren von Meteoriten-körnern im Mund und in der Verdauung. Für den Teilnehmer kann die Auseinandersetzung mit diesen körperlichen Erfahrungen auch Gelegenheit bieten, die eigenen Grenzen des Handelns zu untersuchen. Verschiedene Arten, einen Ort zu erspüren, verstärken die Beziehung zum Studienobjekt, wodurch man neue Sichtweisen auf die eigene Praxis finden kann.

Field_Notes kann eine intensive Erfahrung des Zusammenlebens mit anderen Teilnehmer*innen und der

Umwelt bieten. Die Erfahrung der Isolation vom Rest der Welt hilft dabei, sich ganz auf die Feldforschung und die temporäre Gemeinschaft einzulassen. Das kann zu vorübergehenden Zuständen von Manie, Grandeur und Euphorie führen. Wie Rosanne van Klaveren, eine Teilnehmerin der ersten *Field_Notes*, sagt: „Um die Grenzen des geistigen Rahmens zu überschreiten, kann Feldforschung Rationalität umgehen und so zum Unerwarteten, Unanständigen, Ungewöhnlichen, Aufregenden oder Transzendenten gelangen.“⁵ In einem Zustand feinen Wahnsinns besteht eine zarte Balance zwischen dem Verständnis der Realität und dem Verwischen ihrer Grenzen.

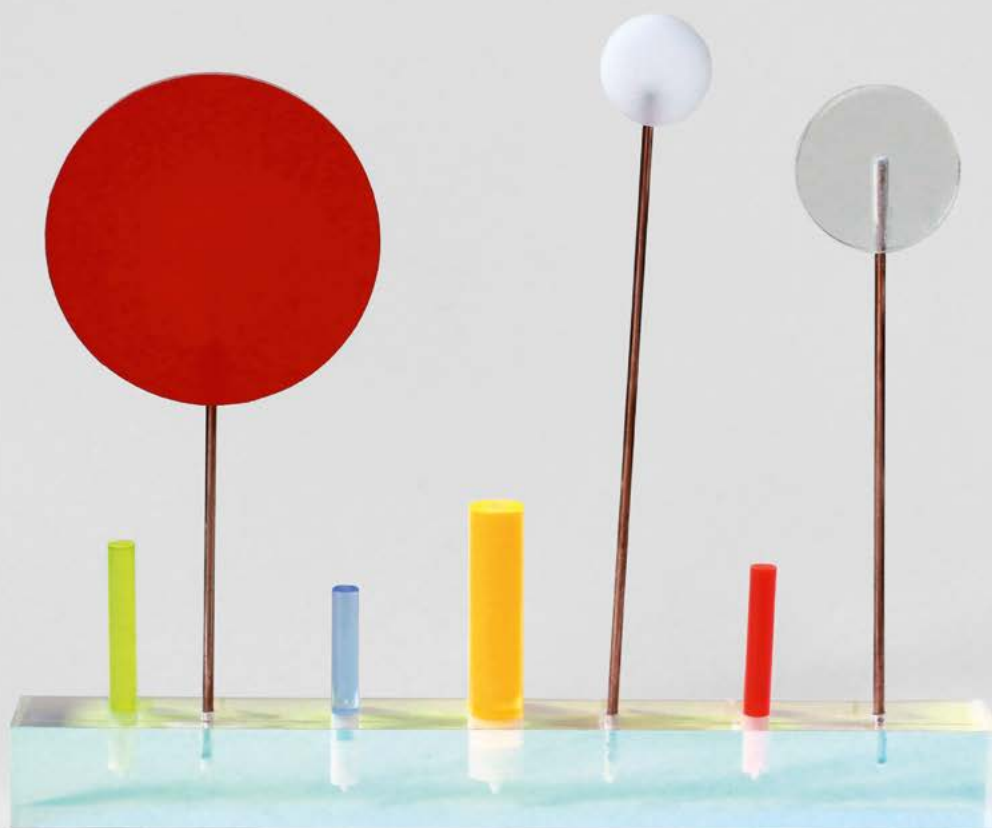
- 1 Bello, Mónica, "Foreword." In *Art As We Don't Know It*. Toim. Erich Berger, Kasper Mäki-Reinikka, Kira O'Reilly & Helena Sederholm. Aalto ARTS Books 2020, 8–9.
- 2 Beloff, Laura, Berger, Erich, Haapoja, Terike, "Introduction. Between Landscape and Laboratory." In *Field_Notes. From Landscape to Laboratory*. Eds. Laura Beloff, Erich Berger & Terike Haapoja. The Finnish Society of Bioart 2013, 8.
- 3 *ibid.*, 8.
- 4 *ibid.*, 10–11.
- 5 van Klaveren, Rosanne, "Probing for Fine Madness. The Importance of Fieldwork for Border Crossing Frames of Mind." In *Field_Notes. From Landscape to Laboratory*. Eds. Laura Beloff, Erich Berger & Terike Haapoja. The Finnish Society of Bioart 2013, 220.

ERICH BERGER
ist Künstler, Kurator und Kultur-
arbeiter sowie Direktor der *Bio-
art Society* in Helsinki.

ANU PASANEN
ist freiberufliche Schriftstellerin
und Kunstkritikerin, wohnhaft
in Turku, Finnland. Sie bildet ein
Fünftel des *Kollektivs EDIT*, einer
Online-Publikation mit Schwer-
punkt auf zeitgenössischer Kunst.

Grit Ruhland im Gespräch
mit Kathrin Wildner

Wer produziert Stadt ?



GRIT RUHLAND Mein Name ist Grit Ruhland. Wir schauen hier aus einer Wohnung am Halleschen Tor über die Dächer von Berlin und sprechen über künstlerische Forschung.

KATHRIN WILDNER Ich bin Kathrin Wildner. Ich bin Stadtforscherin, Stadtethnologin. Ich habe sehr viel zu öffentlichem Raum und Stadt gearbeitet und vor allem zu qualitativen Methoden der Stadtforschung. Die Frage in meinen Forschungen ist zunächst immer: Wie wird Stadt produziert und wer produziert Stadt? Und zwar auf der materiellen Ebene, aber auch im Sinne der symbolischen und diskursiven Produktion. Um das herauszufinden, dafür Methoden zu entwickeln, bediene ich mich oft der Künste. Ich benutze Sound als eine Methode, um mehr über Stadt zu erfahren.

GR Was interessiert Dich denn am Hören?

KW Wenn wir unsere Wahrnehmung überprüfen, stellen wir fest, dass wir vor allem sprachlich und visuell konditioniert sind und dass das Hören eher vernachlässigt ist. Mit einem sehr guten Freund, Jens Röhm, Komponist und Tontechniker, der leider gestorben ist, habe ich viel über das Hören und Wahrnehmung von Räumen gesprochen. Wir haben in der Erkundung von Städten zusammengearbeitet, er hat mich eingeführt in die Sound-Forschung und wie man über das Hören sehr viel über Räume erfahren kann: etwa das Abtasten von Räumen durch Echolot. Einerseits ist das Ohr ein sensibles Organ, welches auch das Gleichgewichtsorgan ist, über das man sich als Körper im Raum – wenn auch unbewusst – lokalisiert [...]. Außerdem ist die Umwelt zu hören, die Materialität von Raum beispielsweise über Vibrationen und Reflektionen. Asphalt hört sich zum Beispiel anders an als Kopfsteinpflaster. Und gleichzeitig gibt es auch so etwas wie

Momente, in denen wir gemeinsam Sound produzieren. Über den Sound eine *Communitas* herstellen, so habe ich das mal in einem Aufsatz genannt, in dem es um „Urban Soundscapes“ und Religion ging. Das gemeinsame Sound-Herstellen kennt man aus dem Fußballstadion, von Demonstrationen [...]. Sound verbindet unsere Körper mit dem uns umgebenden Raum und produziert zugleich einen Raum. Der Sound-Künstler Brandon LaBelle sagt, Sound sei ein Verbindungselement zwischen dem Individuum, der Umwelt und der Community, dem Sozialen. Als Stadtforscherin interessiert mich aber auch, wie du als Künstlerin mit Sound arbeitest, ich finde es ein sehr gutes Beispiel, wie ihr mit dem U-Bahngeräuschchor vorgegangen seid.

GR Wir sind ja hier am Halleschen Tor, und hier habe ich vor zehn Jahren mit Ulrike Sowodniok den U-Bahngeräuschchor durchgeführt, das Konzept hatte ich mir ausgedacht. Wir haben viele Hörspaziergänge durchgeführt – überirdisch und unterirdisch. Wir sind mit verbundenen Augen gelaufen und haben in erster Linie die Klänge wahrgenommen und später auch reproduziert. Wir haben nicht mit technischen Apparaten gehört, sondern nur unmittelbar mit unseren Ohren. Wir haben durch das Hören unsere Umgebung wahrgenommen und durch unseren Körper, unseren Geist wieder in den Raum zurückgegeben. Was daran interessant ist: dass man tatsächlich zusammen so eine U-Bahn bildet, ohne dass es jemand choreographieren muss, wenn man zusammen übt, und es eine gemeinsame Praxis gibt und man sich aufeinander einschwingt, dass sich, wie du sagst, eine Gemeinschaft über einen Klang richtig gut herstellen lässt. Man muss eigentlich ausgebildete/r Sänger*in sein, um dissonant zu sein – wir haben auch relativ viel ‚Schwarmklänge‘ ausprobiert und man gerät

relativ schnell in eine Konsonanz, zumindest unwillentlich.

KW Darin sehe ich eben sehr viele Anknüpfungspunkte mit meinen Forschungen. Wenn ich das übersetzen würde in meine Forschung, wären da zunächst die Hörspaziergänge und Wahrnehmung als Datensammlung. Bei dem was du „reproduzieren“ genannt hast, kommen bestimmte Kategorien ins Spiel, um die verschiedenen Geräusche zu ordnen, z.B. ein bestimmter Rhythmus, eine Materialität von Sound. Dieses Ordnen und Entwickeln von Kategorien ist ein wissenschaftlicher Vorgang. Die Elemente werden im Folgenden dann wieder in einen Zusammenhang gebracht, also das Neuordnen oder Übersetzen in eine Erkenntnis. Das entspräche eurer U-Bahn, die ihr schließlich aus den Geräuschen zusammengesetzt und gesungen habt. Was außerdem auffällig ist, wie durch die gemeinsame Praxis ein ‚Schwarmwissen‘ hergestellt wird, das dazu tendiert, konsonant zu sein, also einen Konsens zu bilden. Das finde ich sehr interessant, darüber nochmal nachzudenken. Aber natürlich kann jemand auch schief singen...

GR ...aber darauf würden die anderen ja wieder reagieren...

KW Genau, und das ist ja das Schwarmhafte – dass sich Dissonanz nicht von selbst herstellt, sondern eine Haltung oder eine Position bedeutet, die man wirklich einnehmen will.[...]

GR Du hast auch etwas über deine Methoden erzählt, es ging um Kartierungen, um Mental Maps, Hörspaziergänge...

KW Genau, wenn man mit Sound arbeitet und forscht, stellt sich die Frage: Wie macht man das? Ich nehme eigentlich selten Sound auf, sondern es geht meistens zunächst um das unmittelbare Hören. Ein erster Aspekt sind Soundwalks, die ich allein mache. Ich konzentriere mich auf das Hören: meinen eigenen Körper im Raum, das Material, die Architektur, aber auch semantische Ebenen von Gesprochenem und verschiedenen Sprachen. Ich versuche, das Gehörte zu protokollieren, es in eine Karte zu übersetzen, also zu kartieren.[...] Oder es wieder in Sprache zu übersetzen. Ein zentraler Aspekt in der Arbeit mit Sound ist für mich das Sprechen über Sound. In meinem Forschungs-

Die Frage in meinen Forschungen ist zunächst immer: Wie wird Stadt produziert und wer produziert Stadt? Und zwar auf der materiellen Ebene, aber auch im Sinne der symbolischen und diskursiven Produktion.

projekt in Marseille zu der Umstrukturierung eines ehemaligen Arbeiter- und Hafenviertels in ein Büro-, Luxuswohn- und Konsumviertel hab ich über den Sound versucht, etwas über die Transformation herauszufinden. Ich habe Interviews mit Stadtplaner*innen, Architekt*innen und Künstler*innen gemacht und habe sie zu dem Sound des Stadtteils befragt, an welche Geräusche sie sich erinnern und wie sich die Klanglandschaft verändert hat. Über das Sprechen kamen auf einmal viele Erinnerungen hervor, zum Beispiel: die lauten Betonhämmer, als das Viertel abgerissen wurde, und wie anders es jetzt wäre: ganz leise – nur dieses leise französische Murmeln von Leuten, die während ihrer Mittagspause draußen rauchen. Diese Beschreibungen der Sounds produzieren Bilder oder Vorstellungen. Je nach dem, in welchem Kontext die Forschung steht, entsteht aus den Materialien ein wissenschaftlicher Text oder ein Hörstück, wie in Marseille. Da habe ich mit der Sound-Künstlerin Katharina Pelosi zusammengearbeitet und wir haben näher an der künstlerischen Praxis ein Stück fürs Radio produziert.[...]

GR Du hattest darüber gesprochen, dass es bei Murray Schaefer Bewertungsebenen für Klang gibt, dass du das aber nicht machen wolltest...

KW Das Vancouver-Soundscape-Project um Murray Schaefer und seinem großen Team – deren Mitglieder wie z.B. Hildegard Westerkamp leider viel weniger bekannt sind – haben Anfang der Siebziger Jahre die Geräusche der Stadt Vancouver untersucht. Im Sinne einer Klangökologie stellten sie fest, dass die Städte immer lauter werden und immer undifferenzierter der Klang. Sie sagten, die Städte zeichnen sich durch eine Lo-Fi-Soundscape aus, im Gegensatz zur Natur, die Merkmale einer Hi-Fi-Soundscape habe, in der einzelne Klänge auszumachen und zuzuordnen sind, nicht so ein matschiges Rauschen – eine zu diskutierende, moralische oder gar normative Bewertung der urbanen Klanglandschaft. Allerdings finde ich die Arbeiten von Hildegard Westerkamp interessanter. Sie arbeitet mit Soundwalks, in denen Sie die Umgebung aufnimmt aber auch beschreibt, sich selbst dabei in Soundscape einschreibt und

nicht vorgibt, eine objektive, neutrale, nicht anwesende Zuhörerin zu sein.[...]

GR Darauf waren wir ja gekommen, als ich dich gefragt hatte, welche künstlerischen Ansätze du interessant fändest. Es klang ja nun schon an – vielleicht können wir über das ‚Ich‘ in der Wissenschaft nochmal sprechen.

KW Ich weiß nicht, ob man das an dem Vancouver-Sound-Project festmachen kann... aber doch gibt es in der Soundscape-Forschung etwas, als könnte sich die Forscher*in oder Hörer*in rausnehmen. Bei den Soundrecordings ist das ja noch schwieriger, als beim Fotografieren, bei dem die Fotograf*in hinter der Kamera vermeintlich nicht Teil des Bildes ist.

In der kulturwissenschaftlichen Forschung geht es nicht darum, aus einer möglichst objektiven oder gar neutralen Position die Welt zu beschreiben. Ich glaube, dass das auch gar nicht möglich ist. Das ‚Ich‘ der Forscherin, mein ‚Ich‘ als Frau, als weiße Frau, mein Alter etc sind Teil der Untersuchung und des Feldes. Nicht nur während ich höre, sondern auch, während ich Interviews führe. Es geht nicht darum, das ‚Ich‘ möglichst verschwinden zu lassen, sondern vielmehr die eigene Position bzw. die Subjektivität und damit die Rolle der Forscherin zu reflektieren und transparent zu machen. Zum Beispiel, indem man sagt: Wir sitzen hier am Halleschen Tor, dir fällt dein Projekt mit dem U-Bahn-Geräuschchor ein, das du hier vor Jahren gemacht hast. Wir sprechen über Sound. So machen wir die Dynamik des Gespräches, unsere eigenen Verknüpfungen nachvollziehbar. Nachvollziehbarkeit bedeutet, dass sich das ‚Ich‘ beschreibt, vielleicht auch lokalisiert. Donna Haraway spricht von einem „situated knowledge“, Wissen ist situiert in bestimmten Erfahrungen, Zuschreibungen, in Kategorien und Kontexten.

Zur Frage des ‚Ichs‘ im wissenschaftlichen Text: Darf ‚es‘ vorkommen? ‚Ich‘ darf vorkommen, muss aber nicht. Was aber meiner Meinung nach nicht geht, ist das ‚Ich‘ rauszuschreiben, mit Passiv-Formulierung wie: „es wurde gemacht“. Wer denn jetzt? Wer spricht da? Wer handelt?[...]

Ich glaube nicht an die Behauptung der Wissenschaft, dass es eine Objektivität gibt.[...] mein Interesse liegt in der qualitativen Forschung,

auf den subjektiven Vorstellungen, die allerdings gar nicht so individuell sind, wie wir immer denken, sondern die vor allem auch kulturell geprägt und produziert sind. Mich interessieren die Räume, Handlungen, Prozesse in denen diese kulturellen Vorstellungen ausgehandelt und ‚aufgeführt‘ werden.

DR. KATHRIN WILDNER
forschte als Stadtethnologin in New York, Mexiko-Stadt, Istanbul und anderen urbanen Konglomerationen. Ihre Forschungsschwerpunkte sind öffentlicher Raum, transnationaler Urbanismus, künstlerische Praktiken und ethnographische Methoden der Raumanalyse. Zwischen 2014–2016 Gastprofessur im Masterstudengang Raumstrategien der *KHB Weisensee*, 2012–2018 Vertretungsprofessur Kulturtheorie und Kulturelle Praxis, zur Zeit Professur für Stadtanthropologie bei der *HCU Hamburg*. www.kwildner.net

DR. DES. GRIT RUHLAND
studierte an der *HfBK Dresden* Skulptur- und Raumkonzepte und wurde anschließend Masterstudentin von Prof. Martin Honert. Ihre künstlerische Arbeit umfasst partizipative Projekte, Kunst im öffentlichen Raum, auditive Installationen, Interviews und Zeichnungen sowie Interaktion mit wissenschaftlichen Instituten und Themen. Sie lehrte an Universitäten in künstlerischen Bereichen in Dresden und Wuppertal. Von 2013–2020 promovierte sie an der *Bauhaus-Universität Weimar*.

Ausge-
wählte
Initiativen
künstlerischer
Forschung
73 in Sachsen

a – wie atelier im smac Staatliches Museum für Archäologie Chemnitz

Projekthalte und -techniken:

Mit aktuellen Arbeiten, die als Reflexion auf ausgewählte Schwerpunkte der im Museum erlebbar gemachten 300.000 Jahre Menschheitsgeschichte entstanden sind, intervenieren Künstler*innen in die ständige Sammlung des *smac*.

Archäologische Artefakte und zeitgenössische Kunst repräsentieren die Begegnung von Geschichte und Gegenwart in ihrer kulturellen Vielfalt und zeitlichen Tiefe.

Künstlerische und wissenschaftliche Forschungen aus verschiedenen Gebieten sollen in diesen Projekten auf vielen Ebenen korrespondieren und neue Denkansätze sichtbar machen.

Die zu jeder Ausstellung erscheinenden kleinen Bücher begleiten diesen Prozess. Als Reminiszenz an die Geschichte des Mendelsohn-Gebäudes und seiner ehemaligen Besitzer stellen die Publikationen einen Bezug zur Bücherei des Schocken-Verlages her. Der Künstler, Silberschmied und Autor Peter Bauhuis konnte 2019 mit seinem Beitrag „Venus von Z – Der Krumhermersdorfer Doppelbecher“ die Reihe beginnen. Er hat sich den Narrativen und Fakes im frühen historischen Wissenschaftsbetrieb gewidmet und ein Verwirrspiel zwischen Fiktion und Realität präsentiert. Über die Geschichten seiner aus verschiedenen Metalllegierungen gegossenen Objektformen gelang es, einen überraschenden regionalen Bezug herzustellen.

Beate Eismann richtete in „BRAINSTORMING. Zu Gehirn und Bewusstsein“ den Fokus auf das Denken in Modellen und stellte die Rolle von materiellen Objekten in der Wissenskommunikation zur Diskussion. Ihre plastischen Objekte, zum Teil auf der Basis von 3D-Druck realisiert, interpretieren Vorstellungen von Gehirn und Bewusstsein. In Blickachse zu Schädeln der frühen Menschen

und der Neandertaler wurden ihre Fragestellungen zur Wahrnehmung der Welt erlebbar.

Projektdauer und -perspektiven:

In jährlicher Folge wird ein/e Künstler*in zur Weiterführung der Reihe eingeladen. Die Reihe soll 2021 mit vorrangig virtuellen Arbeiten von Therese Keogh fortgesetzt werden. Dieses Projekt wird in direktem Kontext zu einem bedeutenden Brunnenfund stehen, an dessen Ausgrabung die Künstlerin teilnehmen konnte.

Organisation:

Prof. Ines Bruhn (Kuratorin der Reihe),
Dr. Sabine Wolfram (Direktorin des *smac*)

Kooperation:

Landesamt für Archäologie Sachsen

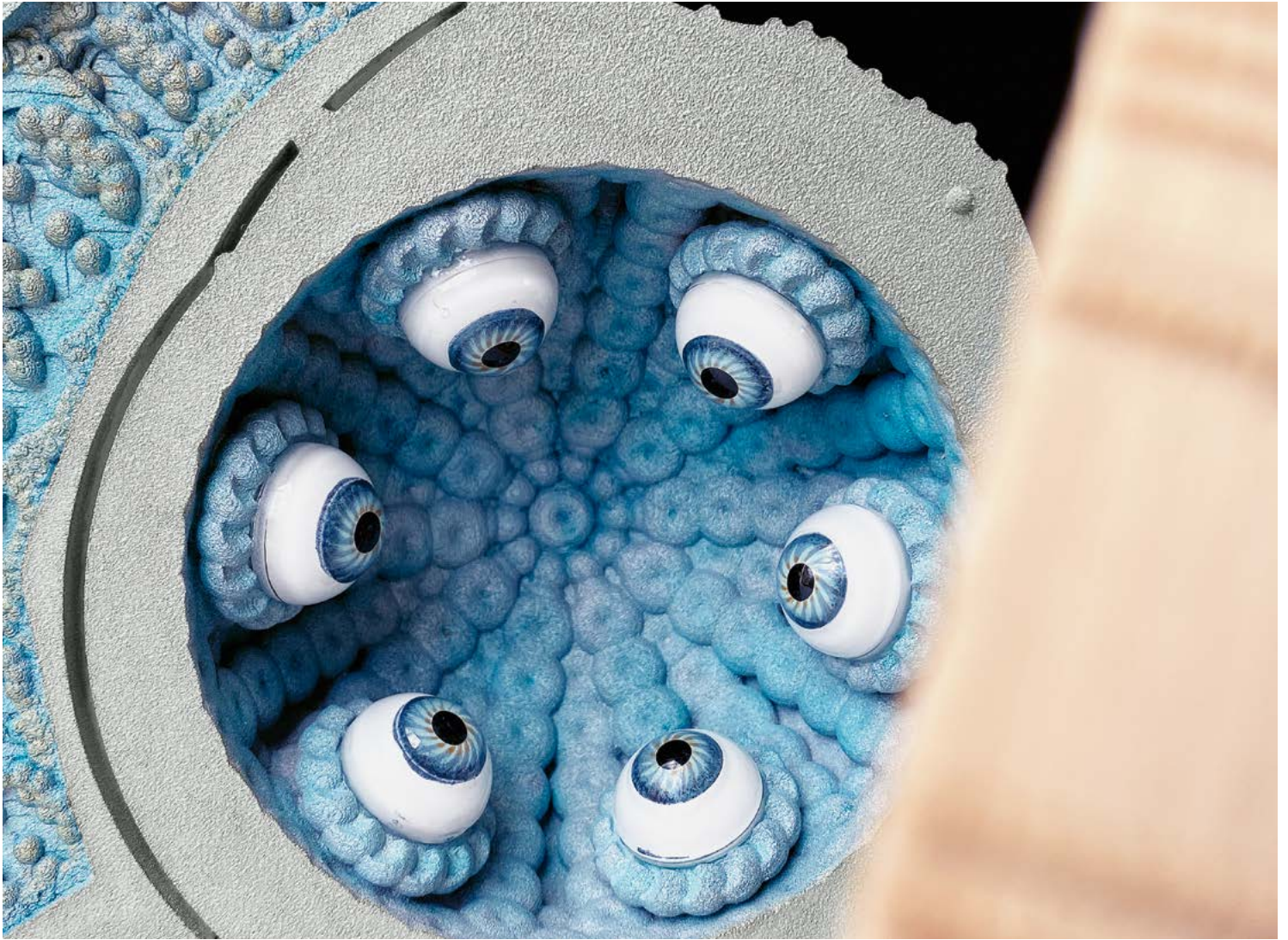
Abbildungen:

Unten: Peter Bauhuis, „Venus von Z“, 2019.
Amorphe Figurinen Bronze, Foto: Philipp Mansmann

Rechts oben: Beate Eismann, „Projektionsraum“, Innenansicht, 2020. Kunststoff, Holz, Glas, Silber, Farbe, Foto: B. Eismann

Rechts unten: Beate Eismann, „um den 38. Tag“, plastische Skizze, 2020.
Kunststoff, Farbe, Silber, Edelstahl, Abb: B. Eismann







Schaufler Lab mit Kolleg und Residency Technische Universität Dresden

Projekthalte und -techniken:

An der *TU Dresden* tragen viele Forschungseinheiten und Wissenschaftler*innen aus Mathematik, Natur- und Ingenieurwissenschaften sowie Geisteswissenschaften führend zur Entwicklung von Zukunftstechnologien bei. Dabei hat auch die Verbindung von Kunst und Wissenschaft eine lange Tradition, die sich nicht zuletzt in den universitären „Lehr- und Objektsammlungen und im umfangreichen Kunstbesitz“ der Kustodie der *TU Dresden* widerspiegelt.

In dem Bewusstsein, dass Kunst die Wahrnehmung unserer Welt bedingt, Prozesse und Transformationen sichtbar machen kann, wird die Verschränkung von Kunst und Wissenschaft kontinuierlich ausgebaut. In den *Art Science Labs* der Kustodie arbeiten Künstler*innen und Wissenschaftler*innen an spezifischen Forschungsfragen zu Themenkomplexen wie neuen Materialien (*smart materials*), Künstliche Intelligenz und vielen weiteren Zukunftsfragen.

Mit der „*Schaufler Residency@TU Dresden*“, verortet im „*Schaufler Lab@TU Dresden*“, konnte 2020 ein eigenständiges, international ausgerichtetes Format für die künstlerische Forschung etabliert werden. Das „*Schaufler Lab@TU Dresden*“ ist ein Gemeinschaftsprojekt von *Technischer Universität Dresden* und der Sindelfinger Stiftung *The Schaufler Foundation*. Das Lab versteht sich als lebendiges Forum sowie als innovatives Experimentierfeld für den zukunftsweisenden Dialog zwischen Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft. Junge Forschende und internationale Kunstschaffende hinterfragen hier über Fachgrenzen hinweg und gemeinsam mit Wissenschaftler*innen verschiedener Universitätsinstitute aktuelle Technologien, deren Ursprünge und Auswirkungen in der modernen Lebenswelt.

Die „*Schaufler Residency@TU Dresden*“ ist ein *Artist in Residence*- Programm zur Förderung künstlerischer Forschung, das internationalen Kunstschaffenden die Möglichkeit gibt, für sechs Monate Teil der Wissenschafts-Community an der *TU Dresden* zu werden. Das Programm richtet sich an bildende Künstler*innen aus den Bereichen Performance, Installation, Medienkunst (Video, Sound, usw.), die ihre künstlerische Praxis auch im Sinne von zeitbasierter Kunst verstehen. Die Projekte der „*Schaufler Residency@TU Dresden*“ mit den jährlich wechselnden *Artists in Residence* stehen in enger Verbindung zu den Themen des „*Schaufler Kolleg@TU*



Dresden“ und befördern sich gegenseitig. 2020 war der Wiener Künstler Christian Kosmas Mayer Gast im *Schaufler Lab*, 2021 hat Anton Ginzburg aus New York das Residenzstipendium inne.

Verortet wird die Residency in einem Open Studio auf dem Campus der *TU Dresden*, in unmittelbarer Nachbarschaft zum *Kolleg*. Das Open Studio dient zugleich als räumliche Schnittstelle zwischen *Kolleg* und künstlerisch-wissenschaftlicher Forschung. Ebenso fungiert das Studio als Forum für die Begegnung von Universität und Öffentlichkeit. Hier finden unter anderem Workshops, Lectures und Präsentationen statt.

Projektdauer und -perspektiven:
2020 initiiert, 3 Förderphasen à 3 Jahre.
Laufzeit: 9 Jahre
www.tu-dresden.de/gsw/schauflerlab

Organisation:
Kustodie und Philosophische Fakultät,
TU Dresden

Kooperation:
TU Dresden / The Schaufler Foundation

Abbildungen:
Oben: „*Silene*“, 2019. Primeval plants of the genus *Silene* in vitro, laboratory glasses, culture medium, plant light, glasshouse made from mouth-blown glass. Foto: Simon Vogel

Unten: Christian Kosmas Mayer im Open Studio@*Schaufler Lab*, 16.9.2020.
Foto: A. Wirsig, Kustodie der *TU Dresden*

lonely hearts Irène Mélix

Projekthalte und -techniken:

Seit 2015 beschäftige ich mich mit lesbisch-queerer* herstory. Mittlerweile ist ein Archiv von über 500 Kontaktanzeigen aus Polen, Frankreich, Deutschland, Australien und weiteren Ländern entstanden. Sie erzählen etwas über queere Geschichte, über Begehren, Hoffnungen sowie ökonomische und politische Umstände lesbischer und queerer Liebe.

Weitere Perspektive:

Ausstellung zum 30jährigen Jubiläum des Gerede e.V. Dresden (Dezember 2020), Ausstellung im Schwulen Museum Berlin (Mai 2021), eine Publikation ist geplant.

Kooperation:

Irène Mélix in Kooperation mit Vincent Schier und dem Gerede e.V. Dresden. Recherchen im Spinnboden Archiv Berlin, Archiv des Schwulen Museum Berlin, Fond Chomarat Lyon, Archives Lesbiennes Paris, Lambda Archiv Warszawa, Australian Lesbian and Gay Archives.


www.irenemelix.de

Breslau
Wo findet ein Freundinnen-
paar geselligen Anschlußs bei
Gleichgesinnten in gediegenem
vornehmen Club? - Mitteilun-
gen unter 1288 an den Verlag.
- Frauenliebe, 1928

New to Canberra-where are
you all I'm honest, fun, medi-
cal professional, bright, clean
and ready to live life fully. Why
not meet at Tilly's? LOTL
115/60
- Lesbians on the Loose, 1999

Dresden
Künstlerin, auf der Suche nach
anderen linksradikalen Lesben
und queers. Am liebsten gleich-
zusammen eine Kneipe eröff-
nen, aber auch erstmal an den
Späti wäre okay. Meldet euch!
- okcupid, 2020

JF ch. associée avec quelque
argent-100 000 F à Cat VER-
DIER 10, rue de la H. 75005
PARIS
- Lesbia, 1983

A LONELY
HEART




(Re)Search & Share Kunsthhaus Dresden

Projekthalte und -techniken:

„(Re)Search & Share“ ist ein digitaler Projekttraum, des Kunsthhauses Dresden, der Besucher*innen dazu einlädt, künstlerische Feldforschung und damit Prozesse der Beobachtung und Materialsammlung exemplarisch mitzuerleben. Recherchebasiert arbeitende Künstler*innen werden durch das Team eingeladen, Ausschnitte der prozessbasierten künstlerischen Forschungsarbeit entlang selbstgewählter Themenstränge zugänglich zu machen und künstlerisches Material und Rechercheergebnisse in einem digitalen Solo-Beitrag zu teilen. Die „(Re)Search & Share“-Beiträge können vor oder nach, begleitend zu Ausstellungen oder ganz unabhängig davon entstehen und werden als Overlay-Intervention auf der Website des *Kunsthhauses* präsentiert. Je nach Projektverlauf können sie zeitlich unbegrenzt bearbeitet und verändert werden und es entsteht langfristig ein online-Archiv künstlerischer Forschung. Prozessorientierte künstlerische Arbeit und ihre Experimentierfelder gelangen auf diese Weise (nahezu) unverpackt und ohne Spritverbrauch zum Publikum. Zwei Künstler*innen entwickelten erste Beiträge: Sonya Schönbergers Beitrag „Pflaumenbaum (work in progress)“ ist ein langfristiges künstlerisches Forschungsprojekt, dessen Ausgangspunkt ein Pflaumenbaum auf einer Parzelle in einer Berliner Kleingartenanlage im Stadtteil Britz bildet. Botanisches Erfahrungswissen im Wechsel der Jahreszeiten, die historische Berliner Kleingartenbewegung und die Vor- und Frühgeschichte der Region werden über Fotografien, Audiofiles und historisches Kartenmaterial erfahrbar. Gabriela Oberkoflers „WIESEN RAUMEN“ mit Zeichnungen, einer fotografischen Bestandsaufnahme und Videoaufzeichnungen der lodernen Feuer entstand während des Lockdowns in Südtirol. Das ‚Raumen‘, bei dem die Wiesen in den Bergen für den Auftrieb beräumt werden ist Teil der uralten Landschaftspflege

auf den Almen. Das ‚Raumen‘ gehörte zu den wenigen existentiellen landwirtschaftlichen Tätigkeiten, für die die Menschen ihre Häuser verlassen durften. Während des ersten Lockdowns im Frühjahr 2020 entwickelt soll „(Re)Search & Share“ die internationale und regionale Zusammenarbeit mit Künstler*innen wie auch erweiterte Perspektiven von Vermittlung auf nachhaltige Weise ermöglichen.

Organisation:

Kuratorisches Team *Kunsthhaus Dresden*:
Christiane Mennicke-Schwarz,
Vincent Schier, *Kunsthhaus Dresden*,
Mediengestalter: Fuchs Borst

Kooperation:

Kunsthhaus Dresden/
Museen der Stadt Dresden

Abbildungen:

Oben: Oberschenkelfragment eines Mammuts.
Gefunden in einer Körnerschen Kiesgrube
in Neukölln, Exponat im Museum Neukölln,
Foto: Sonya Schönberger, © VG Bildkunst
Unten: Luftbild, Berlin Britz, 1928, Screenshot





life sciences Wibke Rahn

Projekthalte und -techniken:
Die Rauminstallation „life sciences“ entstand als künstlerisches Forschungsprojekt im Rahmen einer Diplomarbeit im Fach Bildende Kunst an der *Burg Giebichenstein*. „Life sciences“ bezeichnet Forschungsrichtungen, die sich mit Prozessen oder Strukturen von Lebewesen beschäftigen oder an denen Lebewesen beteiligt sind. Mit dem Auftauchen des Begriffes der Lebenswissenschaften verschiebt sich der wissenschaftliche Anspruch des Benennens, Ordnen und Erklärens von den Einzeldisziplinen auf das Leben an sich. Beunruhigend ist die Frage, was diese Verschiebung für unseren Umgang mit Leben und Körper, für die Organisation unseres Lebensraumes bedeutet. Die Installation „life sciences“ ist Labor,

Museum, Wunderkammer einer fiktiven Wissenschaft. Die Arbeit untersucht in Versuchsanordnungen und Objektaufreihungen das Ordnungssystem der Life Sciences und die Auswirkungen einer solchen Ordnung auf die geordneten Dinge.

Sie bleibt mit einem Depot und ‚Leerstellen‘, in denen der Betrachter die Versuche weiterdenken kann, ein offenes System. Die Sammlung ist dabei als künstlerische Ausdrucksform naheliegend. Sie sichert das Überleben von Gegenständen, bewahrt die individuelle Sicht auf Gefundenes und erweitert diese um plastische Tatsachen, fiktive Sammlungsobjekte, die in diesen Kontext passen könnten. Dabei verschwimmen die Grenzen zwischen Fundstück und Artefakt.

Ich stelle in der Arbeit „life sciences“ mein subjektives Ordnungssystem von Leben und Körper vor. Damit stelle ich gleichzeitig aber auch mein Scheitern aus, eine allgemeingültige und vollständige Ordnung zu finden. Aber ist nicht dieses Scheitern selbst vielleicht ein gültiges Bild?

Projektdauer und -perspektiven:
Diplomarbeit über ein Jahr, aktuell abgeschlossen

Kooperation:
Diplom *Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle*, Ausstellung *Kunstraum D21*, Leipzig

Abbildungen:
Oben: Aus der Reihe „life sciences“, work in progress, 2009. Foto: Wibke Rahn, © VG Bildkunst
Unten: Aus der Reihe „life sciences“, C-Print, 60 × 90 cm, 2009, Foto: Wibke Rahn, © VG Bildkunst





Mohr mit Mineralien Bertram Haude

Projekthalte und -techniken:

Der sogenannte ‚Mohr mit Smaragdstufe‘ ist eines der bekanntesten Ausstellungsstücke im *Historischen Grünen Gewölbe Dresden*. Eine mit Schmucksteinen verzierte Figur präsentiert eine der wertvollsten Gesteinstufen ihrer Zeit. Während der Intervention *„Mohr mit Mineralien“* wurde das Smaragdgestein durch 10 anthropogene Substanzen ersetzt. Anthropogen bedeutet, dass die Genese dieser neuen *Mineralien* direkt mit menschlichem Wirken verflochten ist. Es handelt sich um Nebenprodukte, unkontrollierte Ergebnisse der Montanindustrie, aber auch um Synthetika.

Durch die im Begleitbuch publizierten Geschichten der 10 Substanzen wurden die Besucher*innen für die menschliche Beeinflussung des Geosystems sensibilisiert. Darüber hinaus wurden sie mit einem wissenschaftlichen Konflikt konfrontiert, der ebenfalls menschengemacht ist: der Trennung von Natur und Kultur. Die anthropogenen Substanzen jedoch entziehen sich einer binären Einordnung. Sie sind weder nur natürlich noch künstlich – es sind zeitgenössische Kuriositäten.

Aus postkolonialer Perspektive ist die Provenienz der Smaragde aus Kolumbien nach den Eroberungskriegen in Südamerika bedenklich. Demgegenüber zeugen die neuen *Mineralien* nun von einem aktuellen globalen Eroberungszug des Menschen – einem geologischen. Im Epochenbegriff „Anthropozän“ schlägt sich die Frage nieder, ob der Mensch heute zum wichtigsten geologischen Faktor geworden ist.

Projektdauer und -perspektiven:

Mit Bertram Haudes Eingriff in die historische Sammlung und einem interdisziplinären Symposium mit Redner*innen aus Mineralogie, Ethnologie und Kunstgeschichte wurde dazu eingeladen, das komplexe Verhältnis zwischen der Trägerfigur, den historischen Smaragden und den temporär eingeschleusten neuen *Mineralien* zu verhandeln. Erstmals in der Ausstellungsgeschichte des Exponats wurden postkoloniale Fragestellungen nicht allein über ethnologische Zugänge – mit Blick auf die Figur – anvisiert, sondern über geopolitische – mit Blick auf das mineralische und mineralische ‚Rohmaterial‘. Projektzeitraum: 10. April bis 22. Juli 2019, Symposium: 21. Juni 2019, Dresdner Residenzschloss

Kooperation:

Entstanden im Rahmen des Verbund-Kunstprojektes *„REMEMBERING THE FUTURE – Materialien für eine postmoderne Gesellschaft“*. Initiiert von der *TU Dresden* und der *Galerie Ursula Walter, Dresden*. Bertram Haude (Idee, Konzeption, Texte, Symposium, Organisation), Kerstin Flasche (kuratorische Begleitung, Texte, Symposium, Organisation), Wiss. Mitarbeit: Prof. Dr. Klaus Thalheim, *Senckenberg Institut Dresden*, Ort: *Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Historisches Grünes Gewölbe*, Förderer: *Andrea von Braun Stiftung München, Sächsisches Staatsministerium des Innern, Kulturstiftung des Freistaates Sachsen, Europäisches Kulturerbejahr 2018/2019*

Weitere Informationen:

www.bertramhaude.de/Intervention-im-Historischen-Grünen-Gewölbe-234.0.html, Bestellung des Begleitbuches und Kontakt: mail@bertramhaude.de

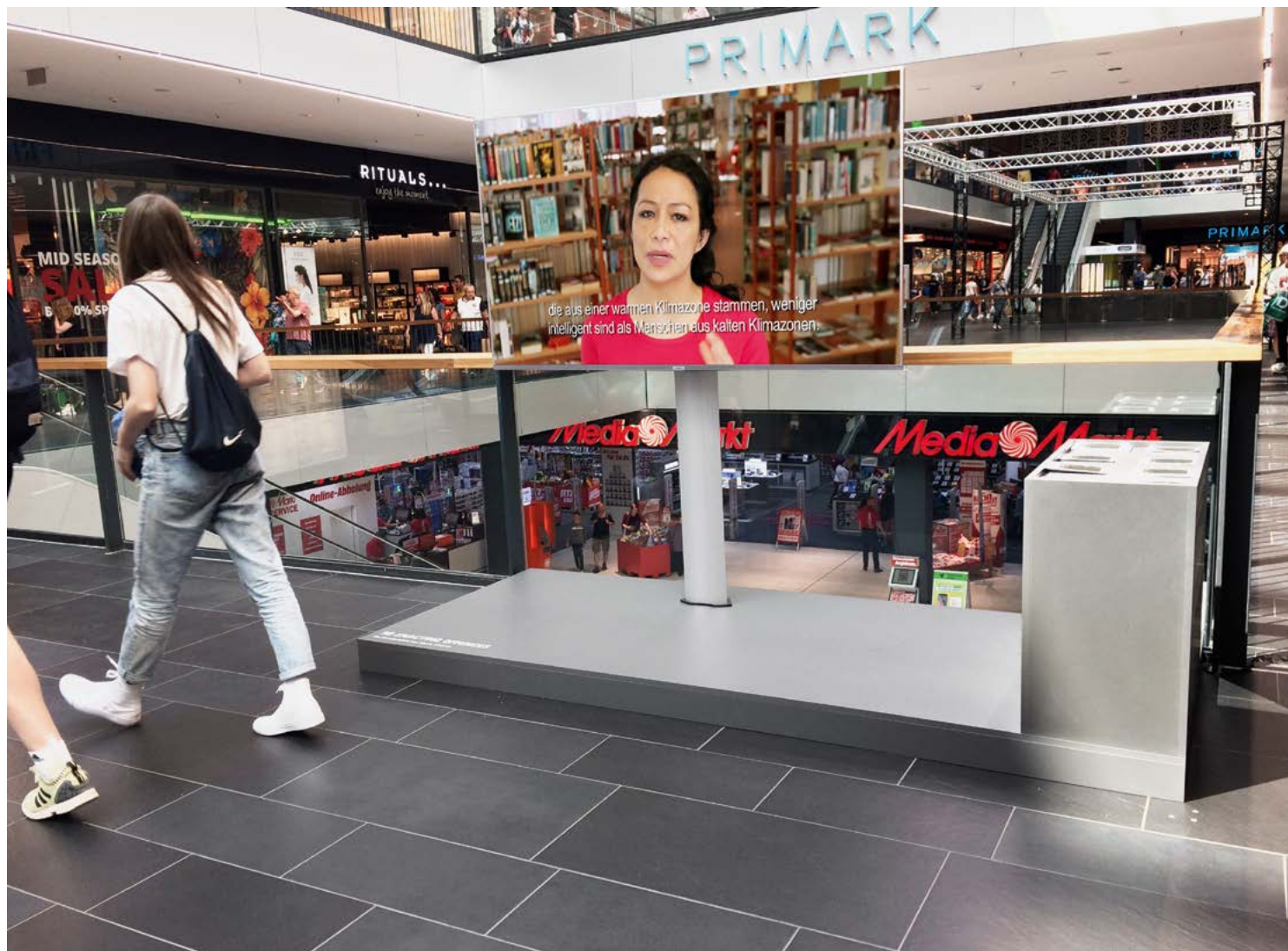
Abbildungen:

Links: *Ettringit* (Bildbreite=6 mm), Makroaufnahme: Matthias Reinhardt

Oben: *Mohr mit den neuen Mineralien*, Foto: Jan Stradtman, © VG Bildkunst

Unten: Prof. Dr. Klaus Thalheim u. Bertram Haude in der Mineraliensammlung, *Senckenberg Naturhistorische Sammlungen Dresden*, Foto: Jan Stradtman, © VG Bildkunst





RE-ENACTING OFFENCES

María Linares

Projekthalte und -techniken:

„Können Sie sich an einen Moment erinnern, in dem Sie diskriminiert wurden oder selbst andere ausgegrenzt oder benachteiligt haben? Wie haben Sie sich in den jeweiligen Situationen gefühlt?“ – genau diese Fragen waren Thema mehrerer Workshops im Frühjahr 2018 in Prohlis, Löbtau und in der Dresdner Altstadt. María Linares sprach mit Menschen, die ähnliche Erfahrungen gemacht haben, z.B. in Recife, Brasilien und in Bogotá, Kolumbien. Ausgewählte Filmaufnahmen zur Perspektive des Ausgegrenzt-Werdens wie auch des Ausgrenzens wurden als Teil des größeren internationalen Kunstprojektes „RE-ENACTING OFFENCES“ in drei Einkaufszentren Dresdens präsentiert.

Projektdauer und -perspektiven:

Fortlaufendes Kunstprojekt seit 2016. Das Videoprojekt wurde 2016 im *Museum Casa das Onze Janelas*, Belém, und im *Museo de Arte Contemporáneo Do Ceará in Dragão do Mar*, Fortaleza, Brasilien sowie 2018 in den Einkaufszentren Prohlis-Zentrum Dresden, Löbtau-Passage Dresden, Centrum-Galerie Dresden und im Filmfestival Ojo al Sancocho, Bogotá, Kolumbien gezeigt.



Kooperation:

Das fortlaufende Kunstprojekt wurde zum ersten Mal 2016 in Recife, Brasilien, realisiert und 2018 von der Kunstkommission für Kunst im öffentlichen Raum der Landeshauptstadt Dresden gefördert. Die Durchführung 2018 in Dresden fand in Kooperation mit dem *Kunsthhaus Dresden* statt. Weitere Kooperationspartner waren: Löbtop e.V. und „ZU HAUSE in Prohlis“ – ein Projekt des *Societaetstheaters Dresden* gemeinsam mit dem Quartiersmanagement Prohlis. Mit freundlicher Unterstützung der Apotheke Löbtau Passage, des Mediamarkts in der Centrum-Galerie und der Centermanagements in den drei Einkaufszentren: Prohlis-Zentrum, Löbtau-Passage und Centrum-Galerie. Weitere Stationen waren Bogotá, Kolumbien und Berlin.

Abbildungen:
María Linares, © VG Bildkunst

Die Form der Datenbank Francis Hunger

Projekthalte und -techniken:

In den vergangenen 15 Jahren habe ich mich mit der Geschichte der Digitalisierung auseinandergesetzt. Dadurch ist die Frage entstanden, was Datenbanken sind und auf welche Weise sie die Gegenwart formatieren. Ich konnte herausarbeiten, dass Datenbanken wesentlich auf der Kulturtechnik der Tabelle basieren. Das Tabellieren reicht bis in die frühe Menschheitsgeschichte zurück, z.B. zu den tabellarischen Aufstellungen der Puzrtsh-Dagan ca. 2028 v. u. Z. Fragen des Ordners, Sortierens, Abtrennens und der Erhebung von Daten aus der Realität habe ich daher ausführlich erforscht.

Meine Video-Arbeit „Databody“ (2018) untersucht die Frage, wie mein Körper im öffentlichen Raum als Daten repräsentiert wird. Dabei gehe ich mit der Idee des Data Double der These nach, dass in Datenbanken kein einheitliches, zentriertes und individuelles (also unteilbares) Subjekt mehr existiert. Vielmehr ist dieses über viele Datenbanken verteilt, aufgespalten, fragmentiert und somit dividuell.

In dem Netzkunstprojekt „adversarial.io“ (2020) untersuche ich, wie die Bilderinhalte maschinell interpretiert werden. Das Projekt schleust in vorhandene Bilder zusätzliche Pixel ein, welche dafür sorgen, dass die Bilder durch die sogenannten ‚Neuronalen Netze‘ falsch erkannt werden, während sie für das menschliche Auge weiterhin gut erkennbar sind. Damit hinterfrage ich den Mythos der Künstlichen Intelligenz.

Projektdauer und -perspektiven:

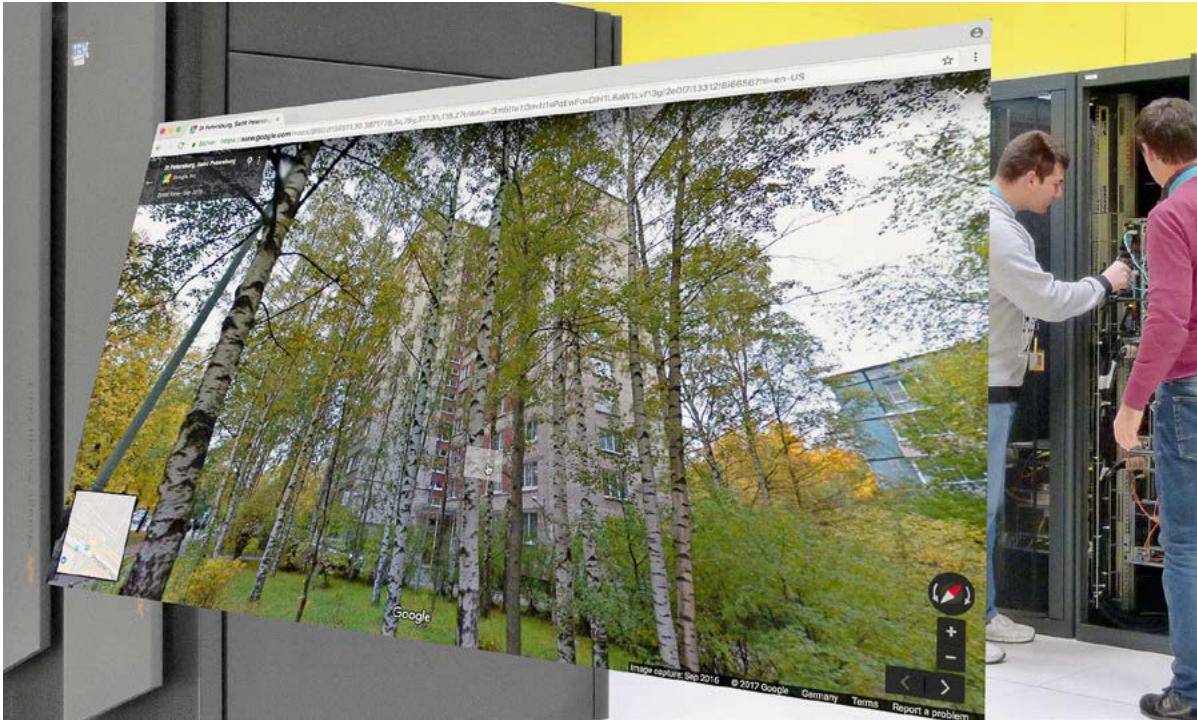
In der künstlerischen Erforschung der Digitalisierung wollte ich nicht nur oberflächlich bleiben, sondern über das feuilletonistische Niveau hinaus wissenschaftlich arbeiten. Daher die Dissertation. Das ist das eine Problem. Das andere liegt in der künstlerischen Form. Um über Digitalisierung zu sprechen, werden künstlerische Artefakte produziert und mit Erklärungen versehen. Da könnte mensch auch einfach ein Sachbuch lesen. Einen Ausweg aus dieser Situation suche ich durch die Verwendung von narrativen und fiktionalisierenden Elementen, wodurch sich meine künstlerischen Werke zunehmend in Richtung Video, Radio und Installationen entwickelt haben.

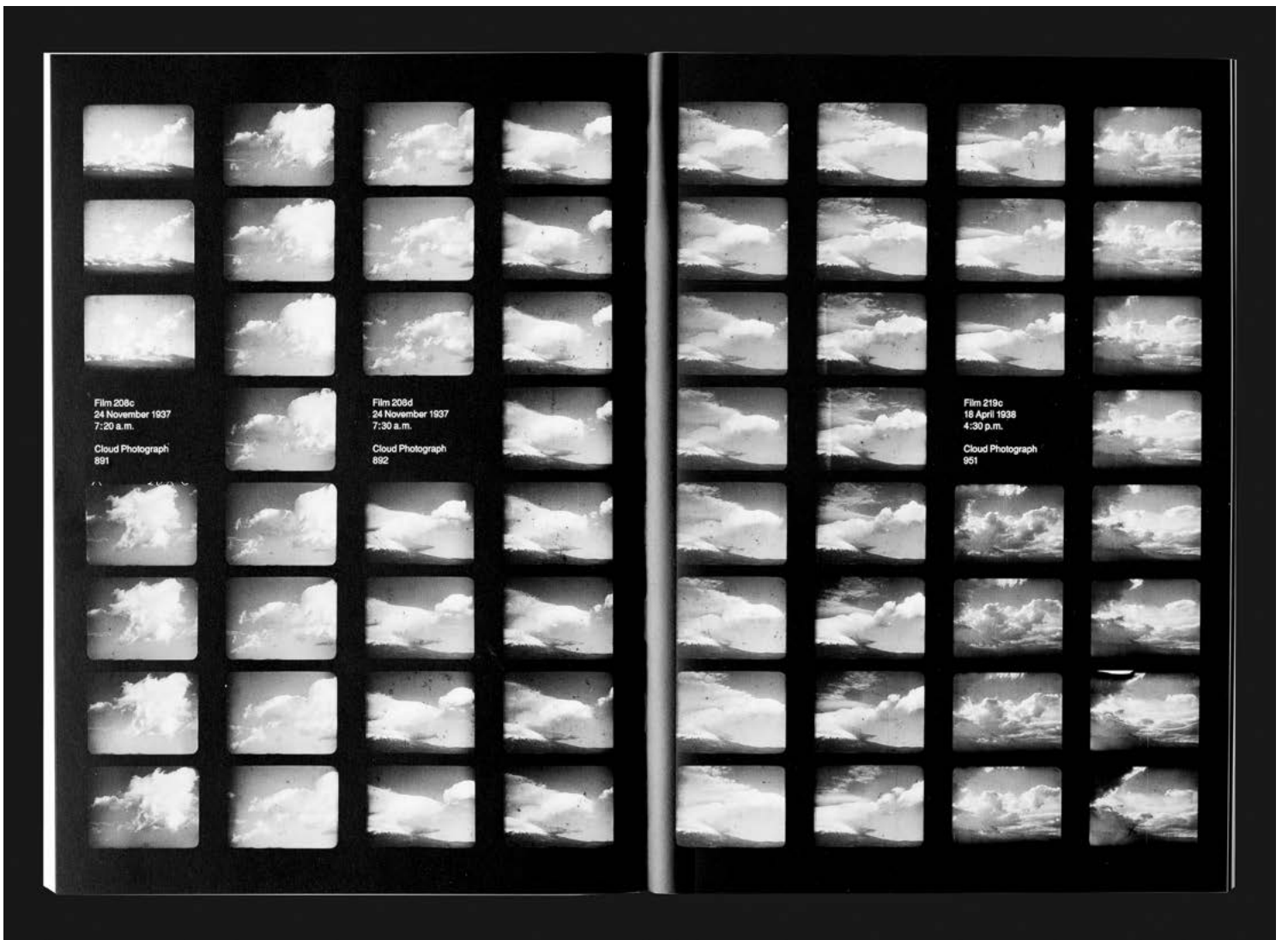
Kooperation:

Bauhaus-Universität Weimar, PhD Freie Kunst, unterstützt durch eine Graduiertenförderung des Freistaates Thüringen.

Abbildungen:

Francis Hunger, © VG Bildkunst





Film 208c
24 November 1937
7:20 a.m.
Cloud Photograph
891

Film 208d
24 November 1937
7:30 a.m.
Cloud Photograph
892

Film 219c
18 April 1938
4:30 p.m.
Cloud Photograph
951

1927

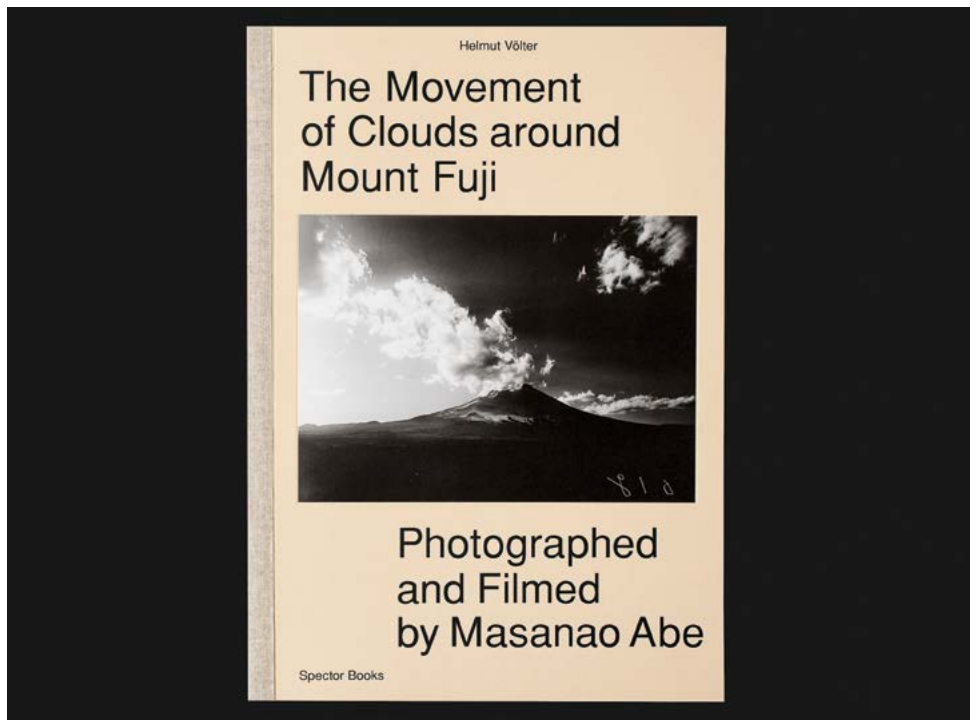
In 1927, Masanao Abe founded his private research institute, the Abe Cloud and Air Current Research Observatory. In the summer of that year, Abe had a two-storey timber house built for his research in the midst of fields and woodland, not far from the rural village of Gotemba. The location he chose was the exact spot from which he had photographed the rotating cloud in the previous year. Mt. Fuji was 20,500 metres away in a west-north-westerly direction. Abe's attention was still focused on clouds and he had decided to observe and research this phenomenon at Mt. Fuji. At this point, he was no longer concerned with simply analysing their movement. In his first article he had proposed that the surrounding mountains had diverted the wind and ultimately generated the formation and behaviour of the rotating cloud. The topography of Mt. Fuji—which stands alone and is a very high conical mountain that is almost symmetrical in form—seemed to be particularly well suited to his purpose due to its geometrical simplicity, an ideal place to figure out the relationships between the mountain, the air currents that flowed around it, and the clouds in its immediate vicinity. He included this research objective in his second article published two years later. [- 1929, p. 276]

Abe chose film and (stereo) photography as the media via which to conduct his investigations, just as he had in 1926. Making a visual record of the clouds from a distance seemed to him to be the perfect way to document and measure them, all at the same time. Standard meteorological measurements of wind, temperature, and barometric pressure complemented the visual data. In his choice of location Abe also opted for a single uniform view of the mountain. In this way he ensured that all the images and film materials could be directly compared with one another. As a corollary to this, he never changed the focal length of his cameras, so that Fuji was always displayed at the same scale. In the morning the sun was behind Abe's back, and in the afternoon it moved behind the mountain and shone directly into his lenses. In a number of picture series taken on the mountain on the same day, some before and some after midday, this shift from a sunlit to a backlit view is clearly evident.

Before the timber house was built, Abe and his two assistants worked in a simple tent. A few undated photographs show the rural environment and the initially rather improvised circumstances in which the research was conducted. Children from the surrounding villages would come to visit the scientists.



Figs. 6-12. Undated photographs, c. 1927



The Movement of Clouds around Mount Fuji: Photographed and Filmed by Masanao Abe Helmut Völter

Projekthalte und -techniken:
„The Movement of Clouds around Mount Fuji“ ist ein künstlerisches Forschungsprojekt zu den Wolkenstudien des japanischen Physikers und Fotografen Masanao Abe (1891 – 1966). Das Ergebnis des Projektes ist ein Buch, welches 2016 bei Spector Books erschien, und eine Ausstellung, die erstmals 2015 im *Izu Photo Museum in Mishima, Japan*, gezeigt wurde.

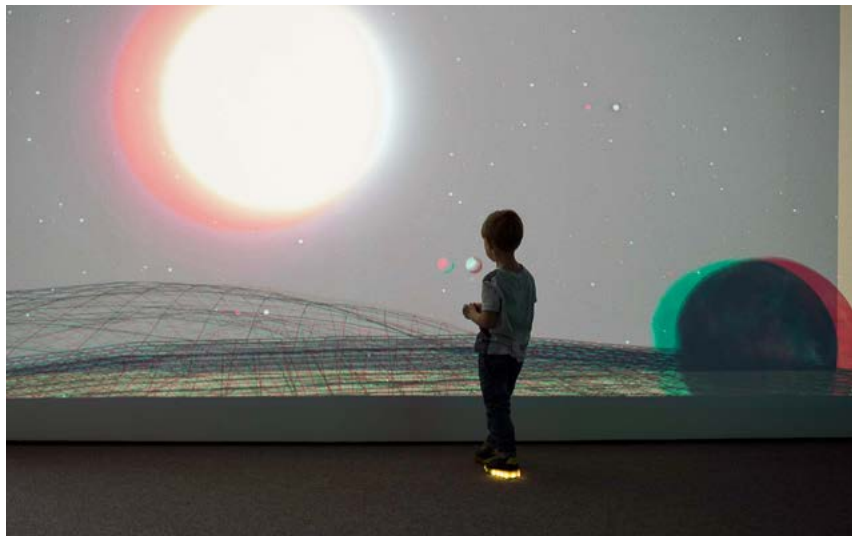
Projektdauer und -perspektiven:
Im Jahr 1927 errichtete der Physiker und Fotograf Masanao Abe ein Observatorium mit Blick auf den Fuji, um von dort aus die Wolken am Berg zu beobachten. Über 15 Jahre lang dokumentierte er mithilfe von Fotografie und Film die Formen und Bewegungen der Wolken, um die unsichtbaren Luftströmungen am Fuji zu analysieren. 2009 reiste ich erstmals nach Tokyo, um im privaten Archiv seiner Familie die Dokumente des längst vergessenen Wissenschaftlers Abe zu besichtigen. Während der Recherche für mein Buch „Wolkenstudien“ über wissenschaftliche Wolkenfotografie war ich das erste Mal auf seine Arbeit gestoßen. Der Umfang und die Qualität seiner Fotografien und Filme war überwältigend. Abe hatte es verstanden, mit seinen Wolkenstudien präzise und vermessbare wissenschaftliche Dokumente hervorbringen sowie gleichzeitig die lange und traditionsreiche Geschichte der künstle-



rischen Darstellung des heiligen Berges in der Landschaft um ein neues und ungewöhnliches Kapitel zu erweitern. In meinem Buch zeige ich eine Auswahl seiner Fotografien und Filme und beleuchte mit Texten und dokumentarischen Bildern den Kontext seiner Arbeit. Es war mir dabei wichtig, nicht allein die wissenschaftlichen Hintergründe zu erklären, sondern auch die ästhetischen, kulturellen und geschichtlichen Aspekte.

Kooperation:
Unterstützt von der *Kulturstiftung des Freistaates Sachsen*, dem *Shpilman Institute for Photography* und der *Jan van Eyck Academie*

Abbildungen:
Links oben: Masanao Abe, Cloud Photograph 133, 14 February 1933, 7:07 a.m.
Weitere Abbildungen: Helmut Völter, *The Movement of Clouds around Mt. Fuji: Photographed and Filmed by Masanao Abe*, Spector Books, Leipzig 2016



DZWK Dresdner Zentrum der Wissenschaft und Kunst Sabine Zimmermann-Törne

Seit 2015 arbeiten wir eng mit den *Technischen Sammlungen Dresden* als musealem Standort zusammen, der sich in vielerlei Hinsicht als Experimentierfeld versteht und immer wieder neue Grenzen auslotet. Doch auch Orte, wie beispielsweise das *Center for Regenerative Therapies Dresden (CRTD)*, war mehrfach Partner und Standort für verschiedene Begegnungsformate zwischen Wissenschaft und Kunst. Grundsätzlich sind wir nicht auf einen Standort festgelegt, arbeiten mit wechselnden Partnerinstitutionen und Förderern und möchten dazu anregen, unsere Ziele identitätsstiftend im Geist der Forschungs- und Kulturmropole Dresden zu verankern und zugleich über die Grenzen der Stadt hinaus zu wirken.

Projekthalte/Veranstaltungsformen:
Der DZWK e.V. steht für die Idee, Dresden als Zentrum der Wissenschaft und Kunst zu entwickeln. Wir setzen thematische Impulse, die Künstler*innen und Forscher*innen in Beziehung und Austausch bringen, um sich gegenseitig zu befruchten, Probleme gemeinsam zu definieren, sich an einander zu reiben, Positionen zu hinterfragen und innovative Lösungswege zu verfolgen. Wir glauben daran, dass der schöpferische Prozess und das Interesse, die Welt zu erforschen, Dinge und Prozesse zu untersuchen und neu zu denken, beide Seiten seit jeher verbindet und die Trennung der Disziplinen zuweilen hinderlich ist, wengleich eine fachliche Spezialisierung immer auch eigene Qualitäten birgt.

Seit 2014 lobt der DZWK e.V. den „KUWI“, einen Kunst- und Wissenschaftspreis aus, an den eine museale Ausstellung in Dresden, sowie eine daran anschließende Preisträgerresidenz mit Folgeausstellung im Forschungskontext gekoppelt ist. Hier arbeiten wir eng mit den hiesigen Wissenschaftsinstitutionen zusammen, um kuratorisch betreut Ort und Bedingungen zu schaffen, die sowohl der Sensibilität der jeweiligen Arbeit, als auch ihrer wünschenswerten Wirkungsweise gerecht werden.

Projektdauer und -perspektiven:
Wir möchten verschiedene Menschen, die an etwas Neuem arbeiten und deren Wege sich formal nicht zwingend treffen würden, zusammenbringen und hierfür auch verschiedene Orte nutzen. Als Fernziel verfolgt der Verein seit seiner Gründung 2004 das Ziel, hierfür einen spezifischen Ort, ein Zentrum der Wissenschaft und Kunst in Dresden zu schaffen. 2020 konnten wir in Kooperation mit dem *Helmholtz-Zentrum für Umweltforschung (UFZ)* in Leipzig einen Exponatbeitrag auf dem Ausstellungsschiff MS *Wissenschaft* zur Frage: „Wie bringen wir die Welt ins Gleichgewicht?“ platzieren, welcher die globalen UN-Nachhaltigkeitsziele spielerisch erfahrbar macht. Uns interessiert auch das in die Gesellschaft wirkende, vermittelnde Ausstellungsmachen. Deshalb erarbeiten wir meist ein je nach Format verschieden geartetes Begleitprogramm zu unseren Kunst- und Wissenschaftsformaten, welches manchmal auch Ringvorlesungen in den universitären Raum involviert. 2021 werden wir im Sinne Italo Calvinos das Metathema „Balance“ als Leitthema für die kommenden zwei Jahre ausloben und sind gespannt, welche Gedanken, Ideen und Formate Künstler- und Forscher*innen zu diesem Thema umtreiben und wie sie diese in Form bringen oder ihnen Ausdruck verleihen. Wenn wir die Bedingungen für das Projekt unter Covid19 Bedingungen abschließend geklärt haben, werden wir hierfür die konkrete Auslobung auf unserer Website www.dzwk.org veröffentlichen.

Organisation:
Das *Dresdner Zentrum der Wissenschaft und Kunst* wird als e.V. derzeit von RA Dr. Stefan Kreuzer, Prof. Jens-Uwe Sommer, Sabine Zimmermann-Törne, Prof. Dr. Daniel Lordick und Prof. Dr. Peer Haller vertreten. Sabine Zimmermann-Törne ist als Kuratorin für den Verein aktiv.

Kooperation:
Der DZWK e.V. ist gemeinnützig und unabhängig tätig.

Abbildungen:
Annett Gerlach „Rise and Set“ 2017. Visualisierung in Kooperation mit dem Helmholtz-Zentrum Dresden-Rossendorf in der Ausstellung „Echtzeit“, HD Video (Earthview Panorama, Solsys_move, Solsys_flight), 3D Brille, 3 min Loop. Foto: Anna Tiessen, © DZWK e.V.
Unten: Matthias Lehmann „BLING“. Für den KUWI-Preis nominierte weltweit ansteuerbare Echtzeit-Installation auf dem Ernemann-Turm der Technischen Sammlungen Dresden, 2017–2018. Foto: Anne Tiessen, © DZWK e.V.

Der Dialog zwischen Kunst und Wissenschaft ist für mein künstlerisches Arbeiten insofern wichtig, als dass ich ihn als Erweiterung der Verfahren sehe, die ich nutze, um mich den Fragestellungen, um die meine Arbeiten sich drehen, aus verschiedensten Blickwinkeln zu nähern. Aus ihm ergibt sich für mich eine Erweiterung der Perspektive und der Methoden und damit des eigenen Handlungsraumes.

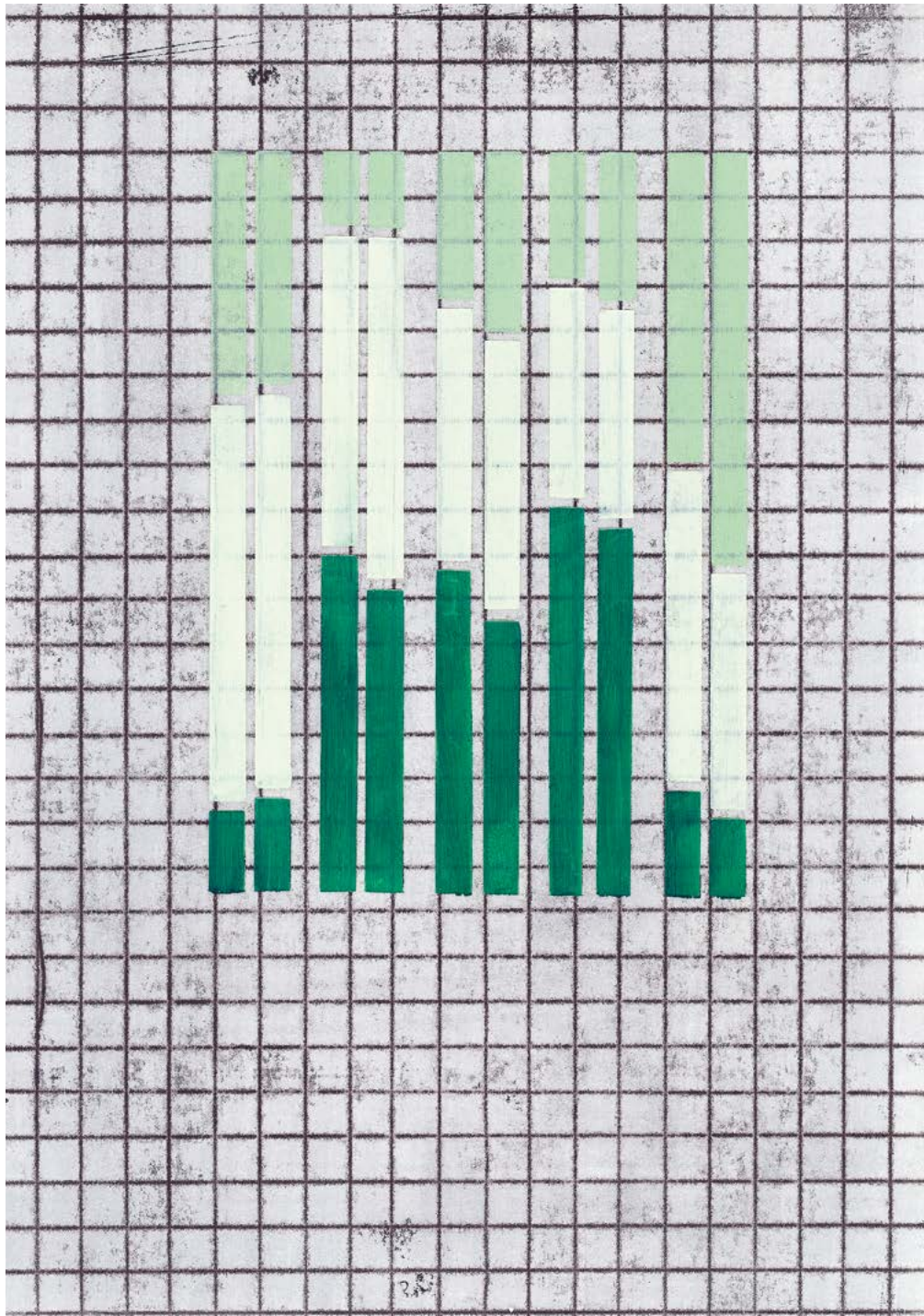
→ Hanne Lange (Bildende Künstlerin)

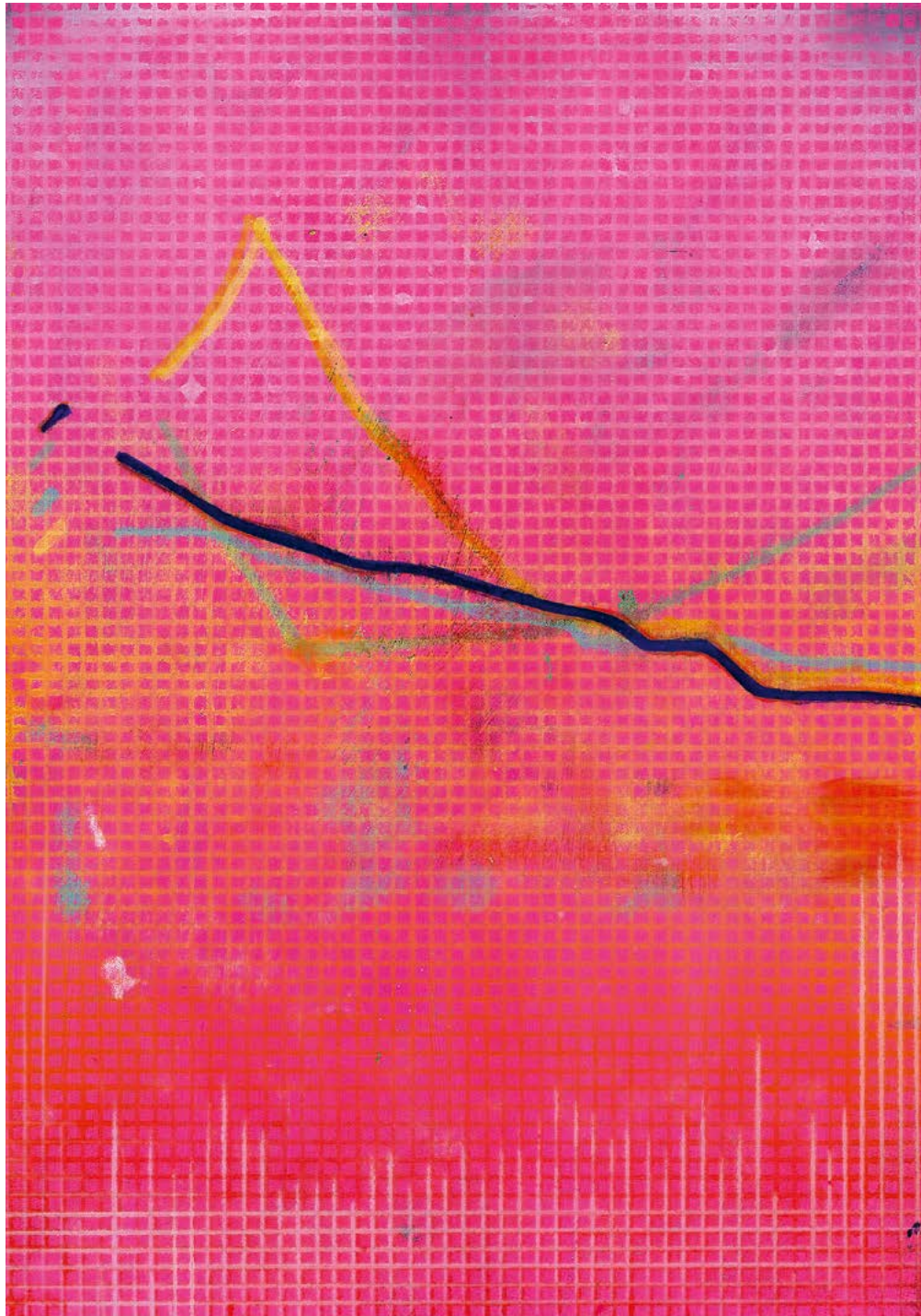
Kunst und Wissenschaft sehe ich als zwei Freunde, die gemeinsam haben, dass sie auf ihre jeweils ganz eigene Art ihre Umwelt beobachten, untersuchen und sich daran abarbeiten. Auch transformieren beide ihre persönlichen »Entdeckungen« früher oder später in eine bildhafte oder verschriftlichte Form. Eine Kooperation ist dann wie ein intensives Gespräch über das eigene Suchen, Finden sowie Scheitern bei einem guten Glas Wein. Das eine oder andere Mal kommt Verwunderung über die Herangehensweise, den Fokus, Radius oder die Sichtweise des anderen auf. Aber nachfragen oder ins Grübeln kommen führen im besten Fall zur eigenen Horizonterweiterung und meistens gehen beide schlauer aus dem Gespräch heraus, als sie hineingegangen sind!

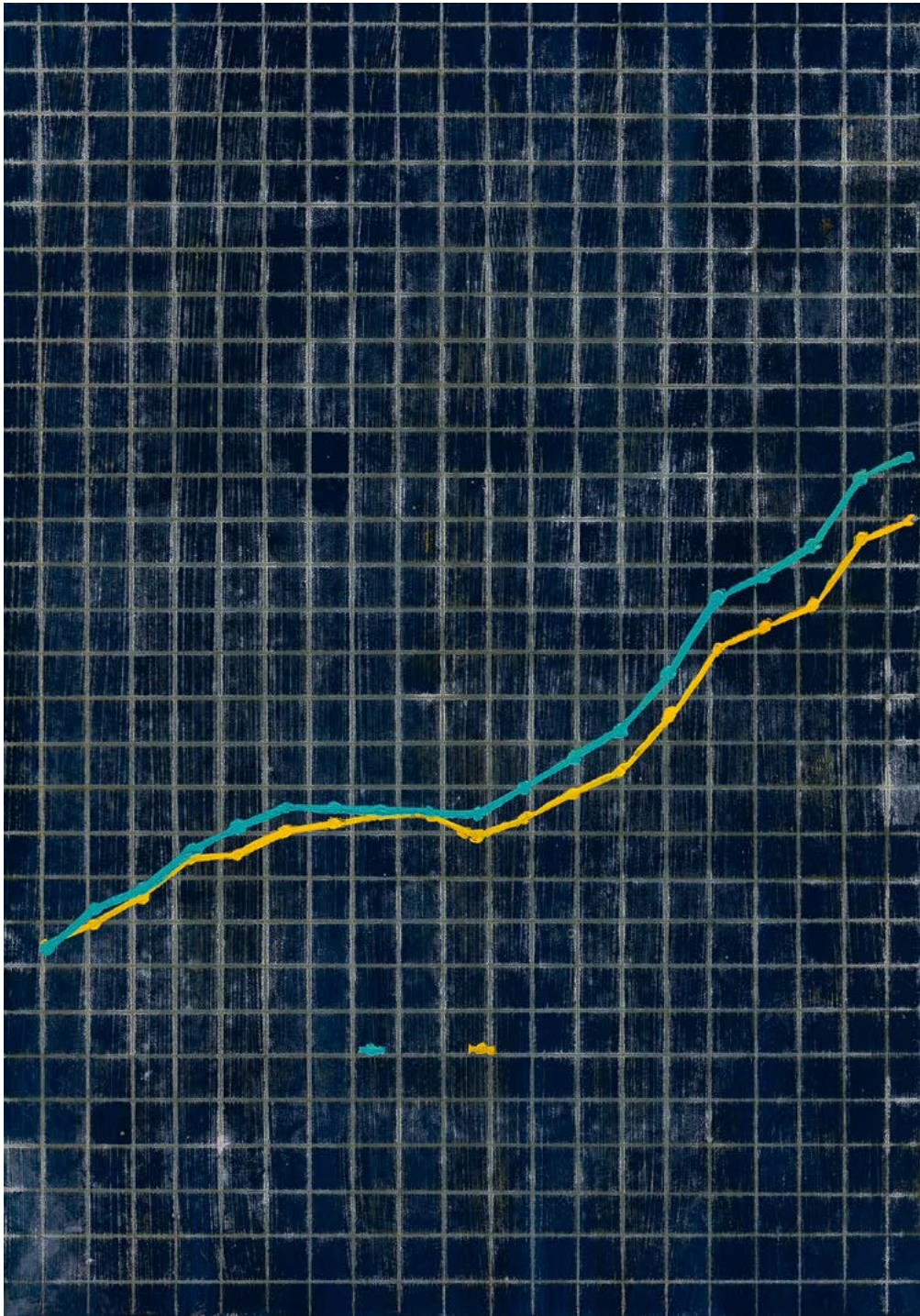
→ Birgit Schuh (Bildende Künstlerin)

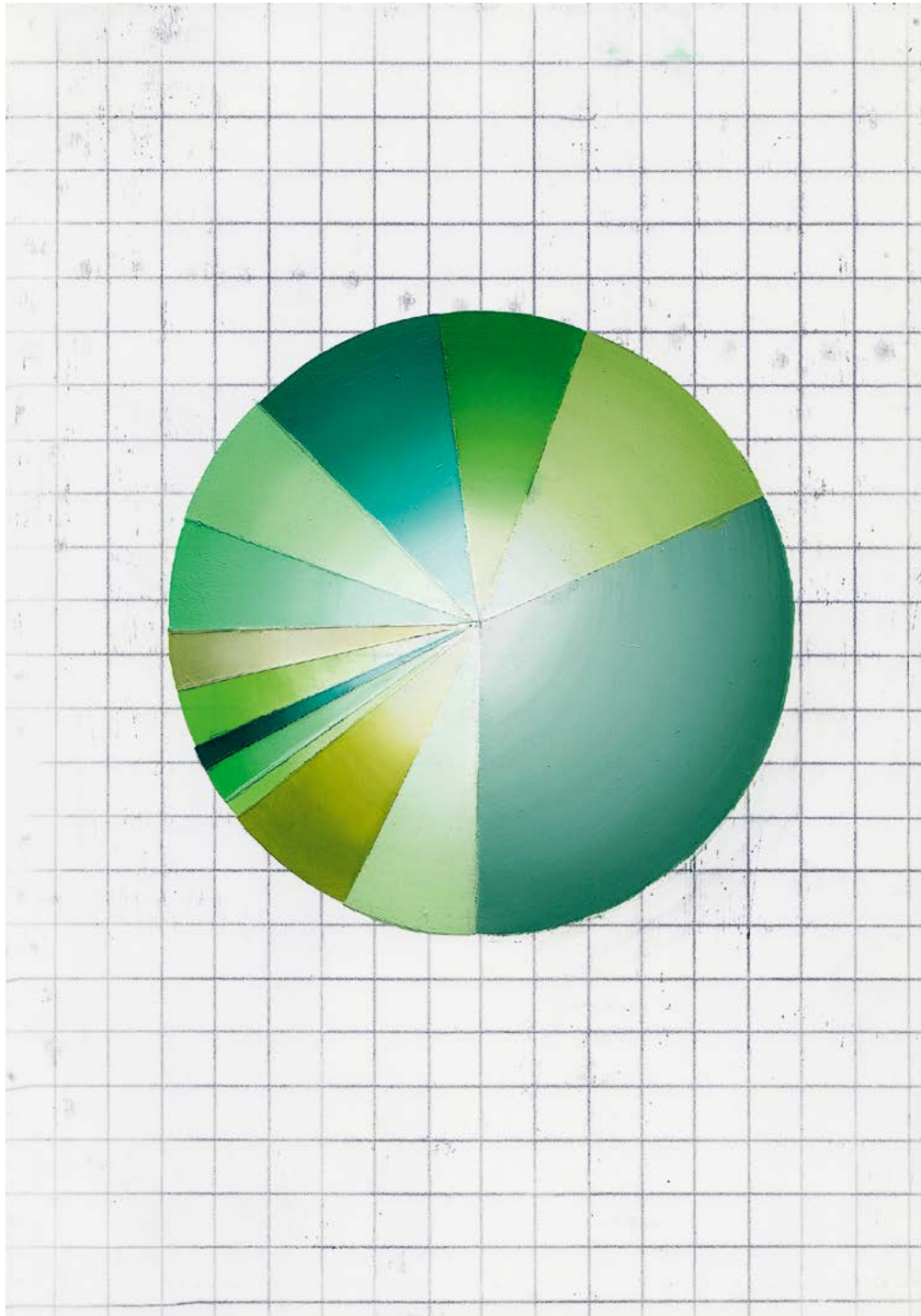
Der Dialog zwischen Wissenschaft und Kunst ist für meine Arbeit ebenso natürlich wie essentiell. Nur in einer Kultur des gleichberechtigten und kooperativen Miteinanders künstlerischer und wissenschaftlicher Positionen können neue Lösungen mit einem ganzheitlichen Anspruch gefunden werden. Es erfordert von beiden Seiten eine radikale Offenheit und Neugier, um in einem kommunikativen Prozess des Experimentierens und der kritischen Reflexion gewohnte Denkmuster zu durchbrechen, Störungen und Fehler zuzulassen und so zu den wirklich relevanten Fragestellungen einer hoch technisierten Gesellschaft vorzustoßen.

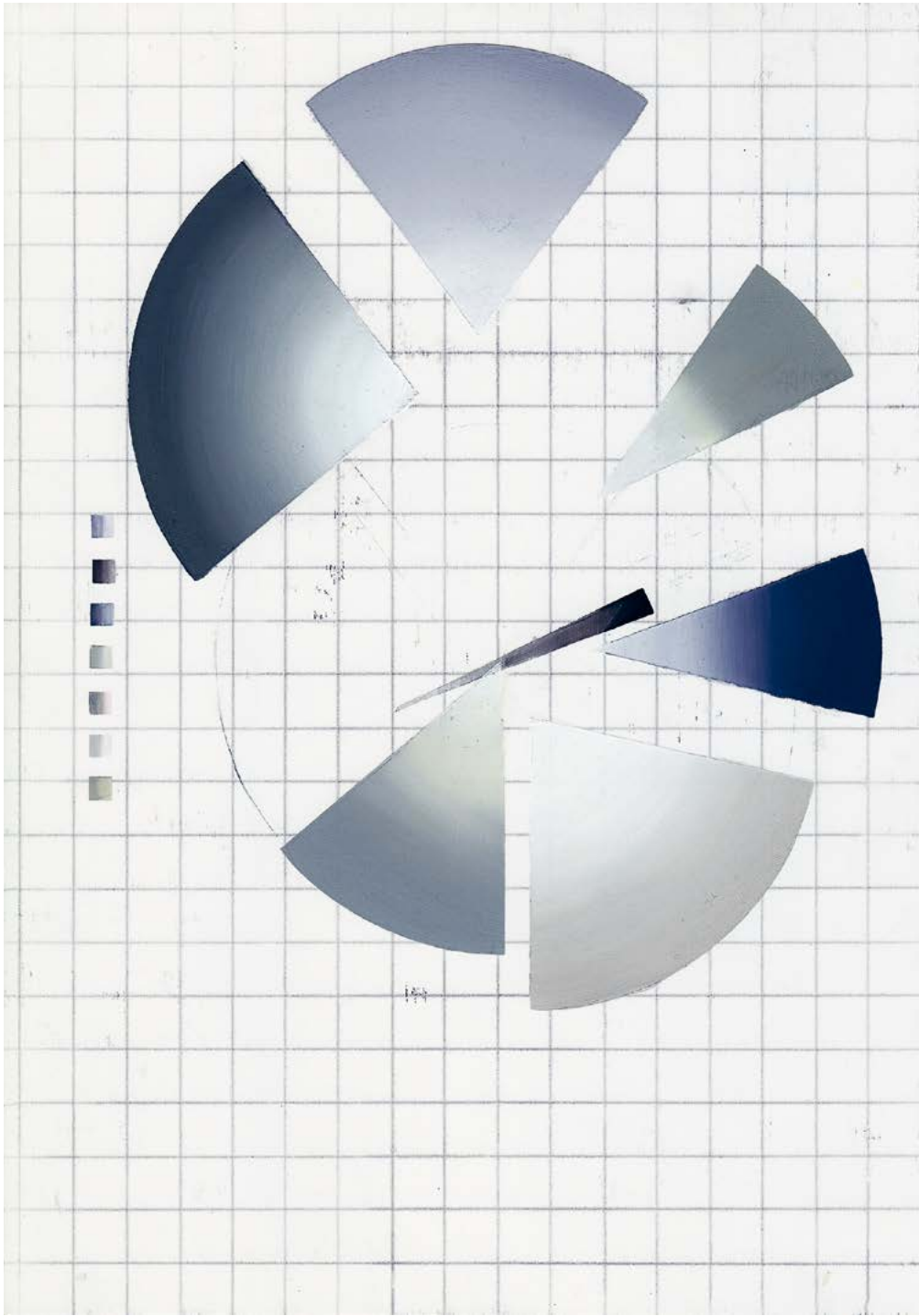
→ Prof. Dr. Daniel Lordick (Professor am Institut für Geometrie der TU Dresden)

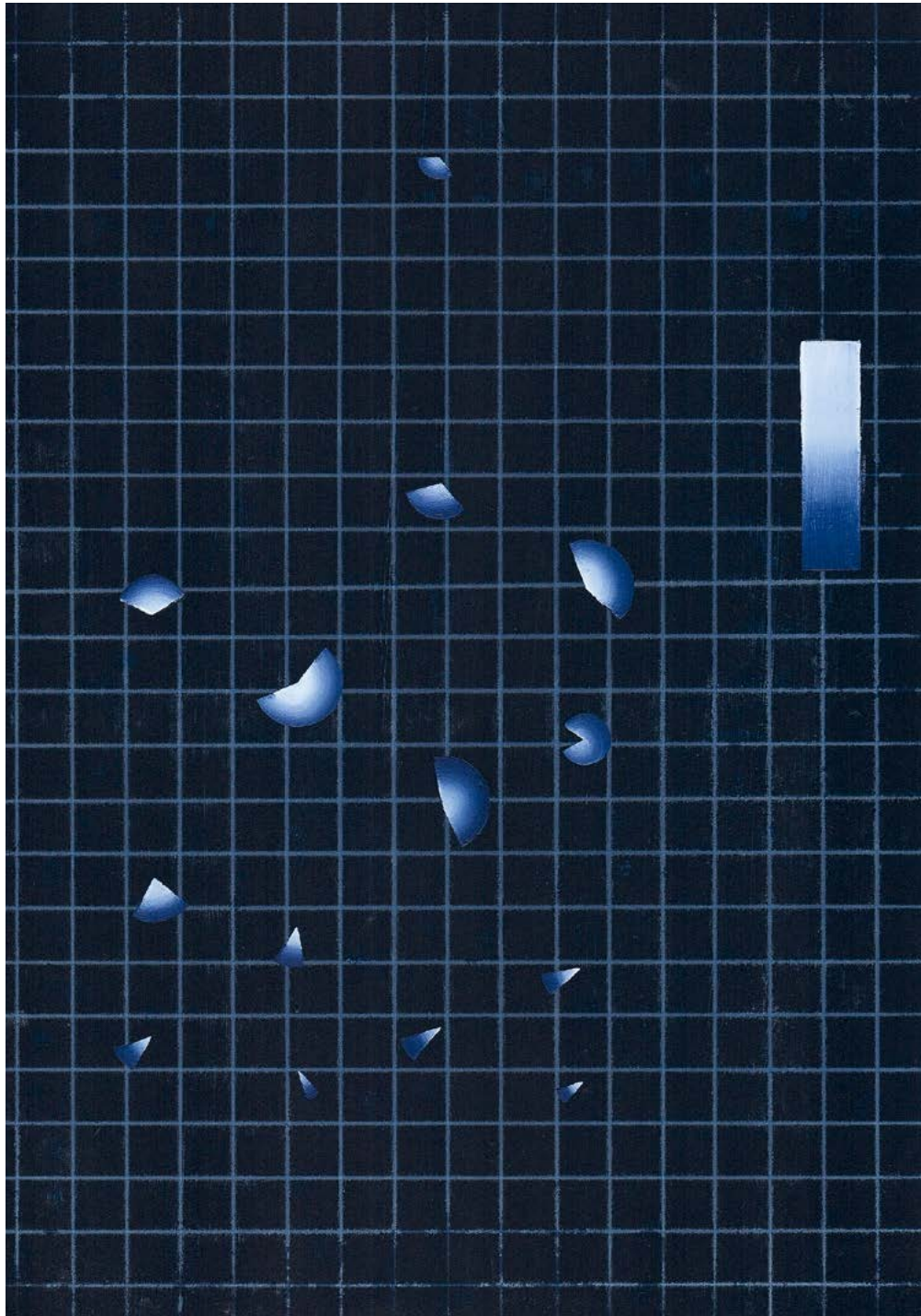


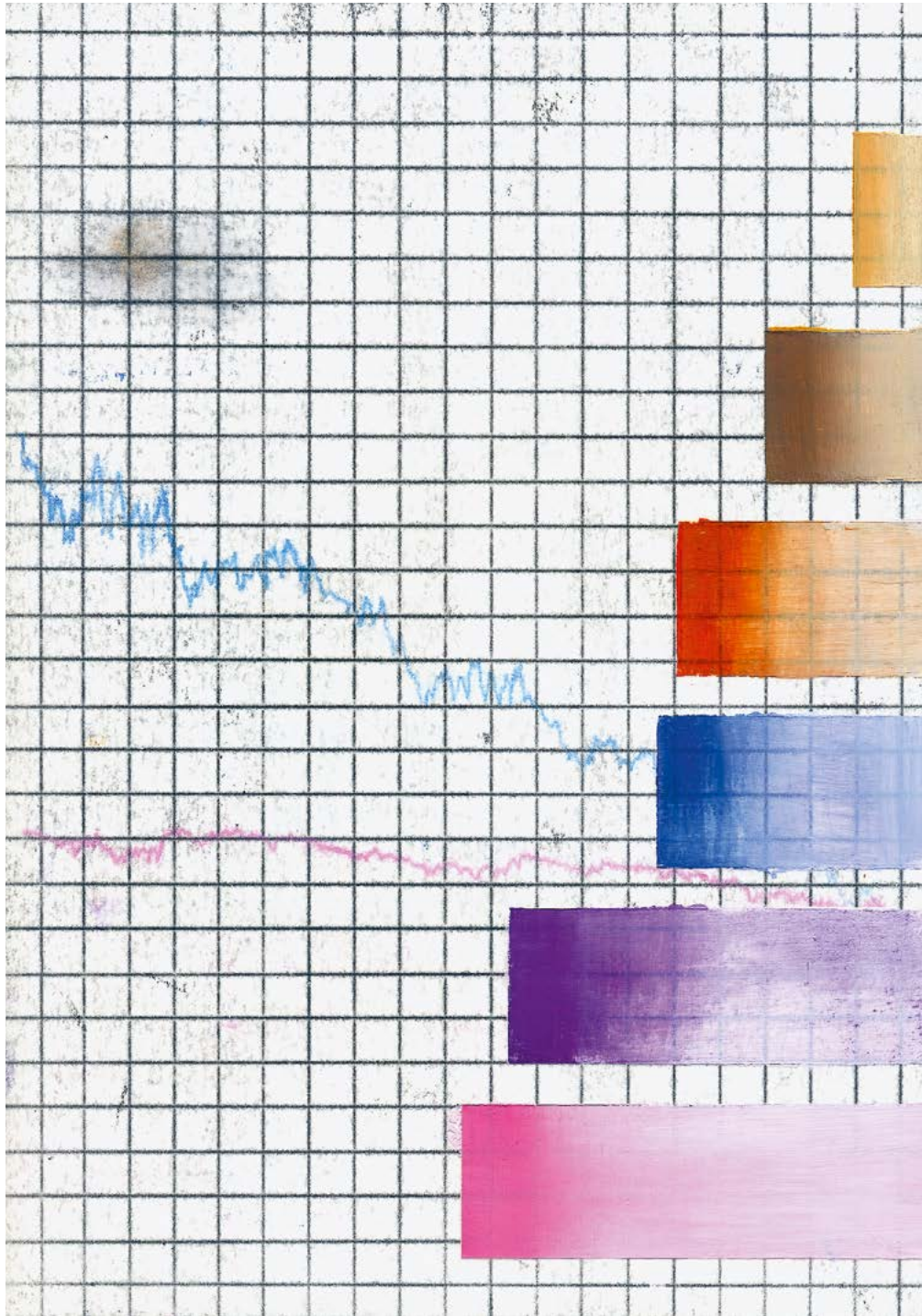


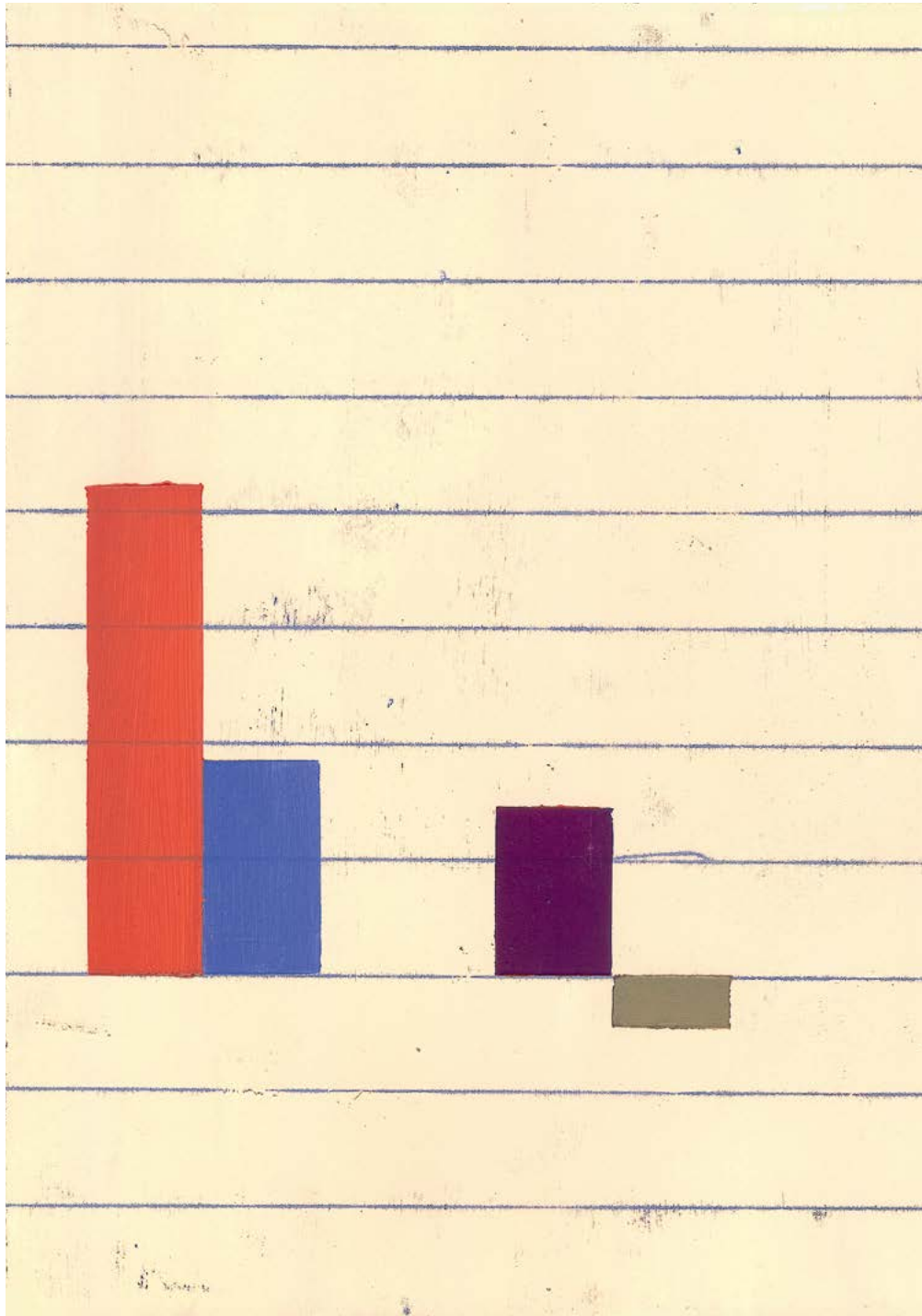












Bildindex

Arbeiten auf Papier:

- S.1 *I used to work in a club where they never came to dance*
6 Blätter zur Wertigkeit von Kultur für das alltägliche Glücksempfinden der Bevölkerung. Blatt 02 von 06, Malerei/Monotypie, je A4, Öl auf Papier, 2014
- S.2 *Going Places*
8 Blätter zu potentiell bewohnbaren Exoplaneten. Blatt 07 von 08, Malerei/Monotypie, je A4, Öl auf Papier, 2018
- S.3 *18 Episoden zum Leben und Sterben in Deutschland*
36 Malereien/Monotypien in 18 Bildpaaren. Paar 06: *Armut* – Blatt 01 von 02, Malerei/Monotypie, je A4, Öl auf Papier, 2017
- S.4 *18 Episoden zum Leben und Sterben in Deutschland*
36 Malereien/Monotypien in 18 Bildpaaren. Paar 16: *Konsum* – Blatt 01 von 02, Malerei/Monotypie, je A4, Öl auf Papier, 2017
- S.5 *18 Episoden zum Leben und Sterben in Deutschland*
36 Malereien/Monotypien in 18 Bildpaaren. Paar 16: *Konsum* – Blatt 02 von 02, Malerei/Monotypie, je A4, Öl auf Papier, 2017
- S.6 *I used to work in a club where they never came to dance*
6 Blätter zur Wertigkeit von Kultur für das alltägliche Glücksempfinden der Bevölkerung. Blatt 05 von 06, Malerei/Monotypie, je A4, Öl auf Papier, 2014
- S.7 *18 Episoden zum Leben und Sterben in Deutschland*
36 Malereien/Monotypien in 18 Bildpaaren. Paar 18: *Arbeitsunfähigkeit* – Blatt 01 von 02, Malerei/Monotypie, je A4, Öl auf Papier, 2017
- S.8 *18 Episoden zum Leben und Sterben in Deutschland*
36 Malereien/Monotypien in 18 Bildpaaren. Paar 17: *Stress* – Blatt 02 von 02, Malerei/Monotypie, je A4, Öl auf Papier, 2017
- S.89 *I used to work in a club where they never came to dance*
6 Blätter zur Wertigkeit von Kultur für das alltägliche Glücksempfinden der Bevölkerung. Blatt 04 von 06, Malerei/Monotypie, je A4, Öl auf Papier, 2014
- S.90 *27 Blätter zum Haushaltsdefizit der EU*
Blatt 26 von 27, Malerei/Monotypie, je A4, Öl auf Papier, 2012
- S.91 *18 Episoden zum Leben und Sterben in Deutschland*
36 Malereien/Monotypien in 18 Bildpaaren. Paar 18: *Arbeitsunfähigkeit* – Blatt 02 von 02, Malerei/Monotypie, je A4, Öl auf Papier, 2017
- S.92 *Wish you were here I*
5 Blätter zu UFO-Sichtungen. Blatt 01 von 05, Malerei/Monotypie, je A4, Öl auf Papier, 2019
- S.93 *Wish you were here II*
5 Blätter zu UFO-Sichtungen. Blatt 02 von 05, Malerei/Monotypie, je A4, Öl auf Papier, 2019
- S.94 *Old light*
4 Blätter zu potentiell bewohnbaren Exoplaneten. Blatt 02 von 04, Malerei/Monotypie, je A4, Öl auf Papier, 2018
- S.95 *to hell with poverty!*
27 Blätter zum Haushaltsdefizit der EU. Blatt 06 von 27, Malerei/Monotypie, je A4, Öl auf Papier, 2012
- S.96 *27 Blätter zum Haushaltsdefizit der EU*
Blatt 13 von 27, Malerei/Monotypie, je A4, Öl auf Papier, 2012

Objekte:

- S.14 *Romance*
Acrylglas, Folie, PVC, Draht;
20 x 7 x 7 cm, 2020
- S.18 *Konstellation II*
Acrylglas, Kupfer, Folie;
15 x 18 x 2 cm, 2020
- S.21 *Empfänger*
Acrylglas; 20 x 14 x 2 cm, 2019
- S.25 *Sonne*
Acrylglas, Folie, Holz;
20 x 20 x 10 cm, 2019
- S.30 *Popsicle*
Acrylglas, PVC; 19 x 4 x 4 cm, 2019
- S.37 *Senden*
Acrylglas, Zeichnung auf Papier,
Draht; 24 x 10 x 10 cm, 2019
- S.40 *Balance*
Acrylglas, Folie; 11 x 22 x 18 cm, 2020
- S.45 *Richtung I*
Acrylglas, PVC; 22 x 20 x 1 cm, 2019
- S.48, *Hey have a nice life! #1*
49 *Ausstellungsansicht: Kälte ist keine Energie*, Galerie B2, 2019
- S.54 *Empfangen II*
Acrylglas, PVC, Folie, Draht;
35 x 20 x 4 cm, 2019
- S.57 *Sonnensystem*
Acrylglas, Folie, Holz, Stahl;
22 x 27 x 27 cm, 2019
- S.63 *Konstellation III*
Acrylglas, PVC, Folie, Draht;
25 x 20 x 2 cm, 2020
- S.66 *Signal*
Acrylglas, Zeichnung auf Papier, Holz,
Edelstahl; 28 x 4 x 4 cm, 2019
- S.70 *Konstellation*
Acrylglas, Kupfer, Folie; 15 x 18 x 2 cm,
2019

HEIDE NORD

(*1980) hat Malerei, Textil und Skulptur in Halle/S., Berlin, Leipzig und London studiert. Ihr Meisterschülerinnen-Studium hat sie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB) Leipzig absolviert. Sie benutzt Malereien, Objekte und Installationen als Vehikel, um ihre künstlerischen Konzepte zu transportieren und beschäftigt sich unter anderem mit dem ästhetischen Mehrwert von Informationssystemen und utopischen Modellen. 2018 war sie Stipendiatin der Deutschen Akademie Rom in der Casa Baldi. Ihre Arbeiten werden in Galerien und Institutionen im In- und Ausland ausgestellt. Heide Nord lebt und arbeitet als bildende Künstlerin in Leipzig und ist seit 2016 Mitglied der Galerie b2_.





ISBN 978-3-9819363-3-9

