



Christina Landbrecht

KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG
Potenziale, Probleme, Perspektiven

konstanz|university press

Künstlerische Forschung

Christina Landbrecht

KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG

Potenziale, Probleme, Perspektiven

Konstanz University Press

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Konstanz University Press 2024

www.k-up.de | www.wallstein-verlag.de

Konstanz University Press ist ein Imprint der
Wallstein Verlag GmbH

Einbandgestaltung: Eddy Decembrino, Konstanz

ISBN (Print) 978-3-8353-9178-9

ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-9772-9

Für Irma und Amon

Inhalt

Einleitung

Idee, Entwicklung und Perspektive der künstlerischen Forschung 9

1 Kunst, Wissenschaft und Forschung in den 1990er Jahren 33

DIE AUSSTELLUNG *LABORATORIUM* VON HANS ULRICH OBRIST UND
BARBARA VANDERLINDEN 35

Das kuratorische Konzept 37

Das Museum als Labor 44

Idee und Realität 71

*SURROUNDINGS SURROUNDED: OLAFUR ELIASSON IM ZENTRUM FÜR
KUNST UND MEDIEN* 78

Labor der Sinne 85

»Kunst forscht« 93

KUNST ÜBER FORSCHUNG VS. KUNST ALS FORSCHUNG 100

Kunst *über* Forschung: Mark Dion und Henrik Håkansson 101

Perspektivwechsel im 21. Jahrhundert: Kunst *als* Forschung 113

Neue Allianzen von Kunst und Wissenschaft seit den 1980er Jahren 116

Ein Künstler mit naturwissenschaftlichem Hintergrund: Carsten Höller 119

ZUSAMMENFASSUNG 126

2 Modell, Experiment, Labor. Olafur Eliassons künstlerische Praxis 131

MODELL 138

Die Installation *Model room* 142

Modelltypen im *Model room* 148

Einar Thorsteinn 153

Variationen und Erweiterungen des *Model room* in den Jahren 2005 bis 2010 168

EXPERIMENT 183

Das Experiment in Kunst und Wissenschaft 186

Experimentieren im Studio Olafur Eliasson I: Frequenzen, Vibrationen, Schwingungen 190

Experimentieren im Studio Olafur Eliasson II: Sound studies 199

Experimentieren im Studio Olafur Eliasson III: Farbwahrnehmung 216

LABOR 231

Take your time – Die Inszenierung des Ateliers als Labor 235

Genussvolles Forschen im Kollektiv 238

ZUSAMMENFASSUNG 252

3 Was heißt Forschen in der Kunst? Die Debatte um *anderes Wissen* 255

DER WENDEPUNKT: OLAFUR ELIASSONS BMW ART CAR 255

Das Labor im Garten: Experimente mit Eis und Licht 258

Die Kritik am BMW Art Car und das Unbehagen an Eliassons Forschungsbegriff 275

GEGEN-WISSEN, NICHTWISSEN, SUBVERSIVES WISSEN 285

ANDERES WISSEN IM FELD VON KUNST UND WISSENSCHAFT 294

Symbiotica: Künstlerische Forschung mit den Methoden der Biotechnologie 298

Sissel Tolaas: Geruchkunstforschung mit den Werkzeugen von Chemie und synthetischer Biologie 312

ZUSAMMENFASSUNG 331

Schluss 335

Dank 349

Bibliographie 351

Abbildungsnachweise 369

Einleitung

Idee, Entwicklung und Perspektive der künstlerischen Forschung

Das Foto zeigt den dänisch-isländischen Künstler Olafur Eliasson im Jahr 2004. Er präsentiert sich in einem Raum, wie man ihn beispielsweise in seinem Atelier finden könnte. Die Wände sind weiß gestrichen, der Boden erscheint dunkelgrau. Eliasson ist dunkel gekleidet, er trägt Jeans, einen schwarzen Pullover mit Stehkragen und schwarze Turnschuhe. An seinem Körper haften an 13 Punkten – an den Schultern, Ellenbogen, Handgelenken sowie an Hüfte, Knien und Fußknöcheln – kleine LEDs, die mit Gaffa-Tape an der Kleidung befestigt sind (Abb. 1).



Abb. 1: Olafur Eliasson, Test für die *Pedestrian vibes study*, 2004, Farbfotografie

Im Ausstellungskatalog *Your Engagement has Consequences*, in dem die Aufnahme veröffentlicht wurde, findet sich zu dem Porträt folgende Erläuterung: »Olafur Eliasson making experiments with LED lamps.«¹ Darin ist auch die aus 16 Fotografien bestehende Serie mit dem Titel *Pedestrian vibes study* abgedruckt. Auf jedem der Bilder erscheinen jeweils acht weiße Linien, die von Aufnahme zu Aufnahme unterschiedliche Kurvenverläufe aufweisen. Sie variieren vor allem im oberen Bereich, in dem die Linien meist stark bewegt sind. Auf einigen Abzügen steigen sie steil an, um sodann abrupt abzufallen, während auf anderen spiralförmige Verläufe zu erkennen sind. Die weißen Linien auf tiefschwarzem Grund erscheinen mysteriös und entkörperlicht (Abb. 2–4).

Im Katalog findet sich zu der Werkserie folgende Erläuterung: »LED lamps attached to a walking person are captured on a long-exposure photograph.«² Dieser Satz erlaubt es, den Bezug zwischen dem Porträt und der Bildserie herzustellen: Eliasson gibt sich mithilfe des Porträts als Autor eines Experiments zu erkennen, während die *Pedestrian vibes study* das Resultat des experimentellen Prozesses ist.

Für *Your Engagement has Consequences* hat der Künstler einen Text zur Bildserie verfasst, in dem er die Hintergründe des Experiments erläutert und sein Forschungsanliegen darlegt. Laut diesem Text handelt es sich bei der *Pedestrian vibes study* um eines von mehreren Experimenten, das Eliasson aus seinem Interesse an physikalischen Phänomenen wie Wellen und Vibrationen heraus durchgeführt hat: »In my various experiments, some of which appear in the present volume, I have isolated and registered [...] waves [...].«³ Interessant an diesem Text sind nicht zuletzt die Begriffe, die der Künstler verwendet. Er beschreibt die *Pedestrian vibes study* als Studie oder Experiment und bezeichnet das Sichtbarmachen der Wellen mit fotografischen Mitteln als Forschungsleistung. Die Wahl dieser Begriffe zeigt, dass der Künstler seine künstlerische Arbeit als Forschung begreift und das auch deutlich so formuliert. Er verfolgt mit dieser Einordnung ein ambitioniertes Ziel. Eliasson erklärt weiter, dass er darum bemüht sei, neue bildnerische Möglichkeiten zu entwickeln, die es ermöglichen, Raum und Zeit neu wahrzunehmen. In der *Pedestrian vibes study* wolle er weder die Person in den Blick nehmen, die eine Straße entlang spaziere, noch die Straße selbst. Vielmehr gehe es ihm darum, das »inbetween« (Dazwischen) zu erfassen, jene Schwingungen, die, wie er

1 Olafur Eliasson (Hrsg.), *Your Engagement has Consequences*. Ausst.-Kat., Baden: Lars Müller 2006, S. 165.

2 Ebda., S. 44.

3 Olafur Eliasson, *Vibrations*. In: Ders. (Hrsg.), *Your engagement has consequences* (wie Anm. 1), S. 59–74, hier S. 71.

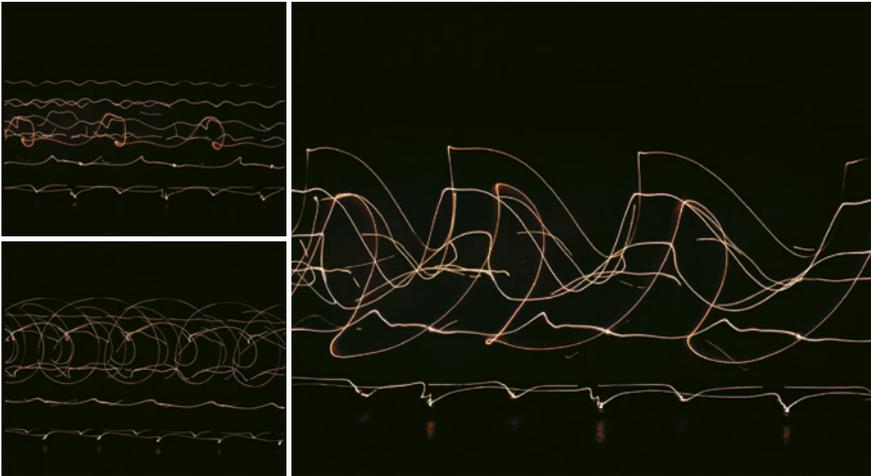


Abb. 2-4: Olafur Eliasson, *Pedestrian vibes study* (Detail), 2004, Polymerdrucke (schwarz-weiß), je 31,5 × 42 cm

schreibt, entstünden, sobald ein Körper sich durch einen Raum bewege, und die er als »a sort of high frequency field«⁴ betrachtete. Interessant ist auch, dass Eliasson im weiteren Text Parallelen zwischen seinen Fragestellungen und jenen zieht, die die Wissenschaftler:innen des Dark Cosmology Centre (DARK) am Niels Bohr Institute der University of Copenhagen bearbeiten. So wie die Wissenschaftler:innen in Kopenhagen laut Eliasson neue Konzepte erarbeiten müssten, um die Welt zu sehen, zu begreifen und bisher Unbekanntes zu erforschen, wollte auch er seine künstlerische Herangehensweise an das Thema der Wellen und Vibrationen verstanden wissen.⁵ Er berichtet von verschiedenen Experimenten, die er dazu in seinem Atelier durchführe und gibt sich davon überzeugt, ein neues Forschungsgebiet geschaffen zu haben, das sich vor allem kritisch mit jenem klassischen Verständnis von Raum auseinandersetze, das den Raum auf drei Dimensionen beschränkt:

To engage with space is ultimately to create vibrations. By calling the present research area for a field of vibrations, I focus on the idea of negotiation or engagement as a spatial component, that is, as the fifth dimension or YES. [...] In my various experiments, some of which appear in the present volume, I have isolated and registered the waves and have thereby been

4 Ebda., S. 70.

5 Ebda., S. 70 f.

able to focus on fields of forces and movement that are often only experienced as representations.⁶

Die *Pedestrian vibes study* ist ein interessantes Beispiel, um das Problem und Potenzial künstlerischer Forschung zu beschreiben. Zum einen ist daran zu erkennen, dass Eliasson keinen Aufwand scheute, um seine künstlerische Praxis als eine Form des Forschens darzustellen. Er verfasste Texte, in denen er seine Forschungsinteressen darlegte und bemühte sich, seine Experimente in den Kontext der aktuellen naturwissenschaftlichen Forschung zu stellen, im Fall der *Pedestrian vibes study* in den der Astrophysik. Auch die Bildsprache seiner Experimente bezieht sich nachweislich auf historische naturwissenschaftliche Experimente. Als die *Pedestrian vibes study* erstmals 2004/05 in der Winterausgabe der Zeitschrift *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* veröffentlicht wurde, machte Jean-Pierre Criqui, Chefredakteur des Magazins, in seinem Vorwort auf Ähnlichkeiten zwischen der *Pedestrian vibes study* und den sogenannten »geometric chronophotographs«⁷ des berühmten Physiologen Étienne-Jules Marey aus den Jahren zwischen 1884 und 1890 aufmerksam.⁸ In Anbetracht der historischen Fotografien fällt auf, dass Eliasson sich gleichermaßen von Mareys Versuchsaufbau wie von dessen Fotografien inspirieren ließ. Ein Beleg dafür sind die bestechenden Ähnlichkeiten zwischen dem Porträt Eliassons und einer überlieferten Aufnahme aus dem Jahr 1883, die Mareys Assistent, Georges Demeny, zeigt. Demeny unterstützte Marey viele Jahre lang bei der Durchführung von dessen Experimenten und stand dafür auch vor der Kamera. Die historische Aufnahme zeigt Demeny vor der Durchführung des Experiments in schwarzer, eng am Körper liegender Kleidung sowie in dunklen Schuhen. Sämtliche Gelenkstellen, Schultern, Ellenbogen, Handgelenke, Hüfte, Knie und Knöchel, waren mit Leuchtpunkten versehen. Anders als bei Eliasson waren sie zusätzlich mit reflektierenden Linien miteinander verbunden (Abb. 5).

Diese Verhüllung der Person vor der Kamera bei gleichzeitiger Hervorhebung der Gelenkpunkte ließ Fotografien entstehen, die nur noch den Bewegungsablauf sichtbar machten, während die Person, die die Bewegungen ausführte, unsichtbar wurde.

Die Linien auf schwarzem Grund, die schon Mareys Zeitgenossen beeindruckten, als sie im Zusammenhang mit den ersten geometrischen Chrono-

6 Ebda.

7 Marta Braun, *Picturing Time. The Work of Etienne-Jules Marey*. Chicago et al.: The University of Chicago Press 1992, S. 83.

8 Jean-Pierre Criqui, Olafur Eliasson. Time Vibe Studies. In: *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* 90, 2004/05, S. 3.



Abb. 5: Étienne-Jules Marey, Georges Demeny vor einem Experiment, 1884, Schwarzweißfotografie

fotografien veröffentlicht wurden, waren ausschlaggebend für deren Erfolg. Sie bestimmten auch die Bildsprache der *Pedestrian vibes study*. Eliasson hatte für seine Experimente schlichtweg das Prinzip der geometrischen Chronofotografien Mareys übernommen. Mareys Biografin, die Medienwissenschaftlerin Marta Braun, führt in ihrem Buch *Picturing Time* aus, inwiefern es dem Wissenschaftler in seinen späten Fotografien, zu denen auch die geometrischen Chronofotografien zählen, erstmals gelungen sei, den menschlichen Bewegungsablauf nahezu abstrahiert darzustellen. Dabei habe er eine einzigartige Bildsprache entwickelt, mithilfe der die Kamera auf den Fotografien das Unsichtbare abzubilden schien. Marey hatte mit diesen Experimenten nicht nur sein Vorhaben erreicht, Bewegungsabläufe präzise darzustellen, sondern auch die Bildästhetik der »disembodied lines«⁹ kreiert, die Braun mit exotischer Kalligrafie verglich. Eliasson wiederum schien mit der Bezugnahme auf Mareys Bildsprache auch dessen fotoästhetische

9 Braun, *Picturing Time* (wie Anm. 7), S. 100.

Leistung zu nutzen; allerdings um eine ganz andere Behauptung zu untermauern: In seinem Text versuchte er glaubhaft zu machen, dass seine entkörperlichten Linien ein Kräftefeld ins Bild setzten, das zwar durch die Bewegung im Raum entstand, sich jedoch der menschlichen Wahrnehmung entzog und nur mit fotografischen Mitteln Gestalt annehmen konnte. Doch sind diese Angaben des Künstlers verlässlich oder haben wir es bei der sogenannten Studie lediglich mit einer Neuauflage der Fotoästhetik Mareys zu tun? Sehen wir menschliche Bewegung oder tatsächlich ein Kräftefeld? Das Interessante an diesen Fragen ist, dass sie Eliasson nie gestellt wurden.

Die Motivation, mich dem Werk dieses Künstlers eingehend zu widmen und Arbeiten wie die *Pedestrian vibes study* zu analysieren, indem ich sowohl die Texte des Künstlers hinzugezogen, aber auch Bezüge zu verwandten (historischen) Experimenten offengelegt habe, beruht primär auf diesen Fragen, die ich mir am Anfang meiner Forschungen gestellt hatte: Wie konnte Olafur Eliasson in den 2000er Jahren zum forschenden Künstler par excellence avancieren und warum wurde diese Rolle nie kritisch hinterfragt? Unter welchen Voraussetzungen gelang dieser Aufstieg und wie schaffte es der Künstler, seine Praxis als Beispiel künstlerischer Forschung auszuweisen?

Im Verlauf der Untersuchungen wurde deutlich, dass das Image des Künstlers als Forscher 2007 – und damit sieben Jahre nachdem er begonnen hatte, sich als solcher zu präsentieren – zu bröckeln begann. Die Kritik an den Ergebnissen der künstlerischen Forschung, die im Studio Eliasson entstand, nahm zu Beginn der zweiten Dekade der 2000er Jahre merklich zu. Vor allem das *BMW H2R project*, das von 2005 bis 2007 und in enger Zusammenarbeit mit dem Automobilkonzern BMW im Studio entwickelt wurde, wurde kontrovers diskutiert. Anhand eines wasserstoffbetriebenen Prototyps der Firma wollte Eliasson nicht nur die Karosserie des Wagens einer künstlerischen Überarbeitung unterziehen, sondern er versprach, das Thema einer nachhaltigen und zukunftssträchtigen Mobilität künstlerisch zu verhandeln. Das Ergebnis seiner Forschungen war jedoch nicht ein Automobil der Zukunft, sondern ein auf das Fahrzeuggestell reduzierter Rennwagen, dem ein neues Gehäuse übergestülpt worden war und der am Ende des Arbeitsprozesses in einem auf Minusgrade heruntergekühlten Ausstellungsraum präsentiert werden musste, weil die Hülle unter einer Schicht aus Eis verborgen worden war. Der einstige Prototyp des erfolgreichen Automobilkonzerns hatte sich in einen kalte-erstarrten Kokon verwandelt, der weder eine wegweisende Bedeutung für die Mobilitätsdebatte hatte noch als Resultat des zweijährigen künstlerischen Forschungsprozesses überzeugte. Die Künstlerin Hito Steyerl mahnte, dass gerade solche Projekte die Debatte um künstlerische Forschung in ein schlechtes Licht tauchten:

Actual artistic research looks like a set of art practices by predominantly metropolitan artists acting as ethnographers, sociologists, product or social designers. It gives the impression of being an asset of the technologically and conceptually advanced First World capitalist [...].¹⁰

Ihre Reaktion nimmt nicht zuletzt die Entwicklung innerhalb der Debatte um künstlerische Forschung in Deutschland vorweg. Forderungen danach, künstlerische Forschung münde in einem *anderen* Wissen, das sich von der klassischen, nach Wissensmehrung strebenden Vorstellung von Forschung unterschied, wurden zwischen 2009 und 2010 lauter und lenkten die Debatte in eine andere Richtung. Doch wie und warum veränderte sich damals die Diskussion um künstlerische Forschung? Warum mehrten sich die Zweifel an der exemplarischen Rolle, die Eliassons Praxis bis dahin zugesprochen worden war? Welche Konzepte und Ideen gewannen an Relevanz, auf welche Diskussionen wurde zurückgegriffen und welche Theoretiker:innen gaben in der zweiten Dekade der 2000er Jahre den Ton an?¹¹

Die These der vorliegenden Studie ist, dass der inflationär genutzte Begriff der künstlerischen Forschung und die Tatsache, dass bis heute keine eindeutige Definition desselben vorliegt, auch dem Umstand zuzuschreiben ist, dass Eliasson die Vorstellung, was unter künstlerischer Forschung verstanden werden solle, über Jahre bestimmt und dadurch eingeführt hatte. Er schnitt die Debatte zunächst ganz auf seine Praxis und sein Studio zu, löste dadurch aber auch großes Unbehagen an einem völlig vereinnahmten Forschungsbegriff aus und leitete damit unfreiwillig einen fundamentalen Richtungswechsel innerhalb der Diskussion ein. Seither dominieren Vorbehalte, eine Definition künstlerischer Forschung zu formulieren oder eine eigene Methodik zu etablieren. Statt richtungsweisende Arbeiten oder künstlerische Positionen ins Rampenlicht zu stellen, hat man sich auf eine weitestgehend ergebnisoffene Debatte verständigt. Dabei musste man in Kauf nehmen, dass der Begriff künstlerische Forschung in naher Zukunft keine Konkretisierung erfahren würde und dass im weiteren Verlauf so viele künstlerische Praktiken unter diesem Label subsumiert würden, dass er irgendwann obsolet werden könnte.

10 Hito Steyerl, *Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict*. In: *maHKUzine. Journal of Artistic Research* 8, 2010, S. 31–37, hier S. 32.

11 Vgl. Tom Holert, *Künstlerische Forschung. Anatomie einer Konjunktur*. In: *Texte zur Kunst* 20 (82), 2011, S. 38–63, hier S. 49; Tom Holert, *Art in the Knowledge-based Polis*. In: *e-flux journal* 3, 2009, S. 1–13; Tom Holert, *Looking for Agency in the Knowledge-based Institution*. In: *maHKUzine. Journal of Artistic Research* 8, 2010, S. 38–45.

Forschungsstand

In dieser Arbeit möchte ich aufzeigen, wie und warum die Debatte um künstlerische Forschung ihren Anfang nahm, in welcher Weise Eliasson sie über Jahre gesteuert und wie sie sich in den letzten Jahren verändert hat. Meine Untersuchung geht deswegen von zweierlei Prämissen aus. Zum einen möchte ich eine Analyse der Debatte um künstlerische Forschung vornehmen. Zum anderen werde ich mich neben der Einordnung und Darlegung der theoretischen Texte, die in diesem Rahmen entstanden sind, auch auf exemplarische künstlerische Positionen wie unter anderem die von Olafur Eliasson konzentrieren, um anhand von diesen die Entwicklung der Debatte anschaulich nachzuzeichnen. Es ist mir zudem wichtig aufzuzeigen, inwiefern die Akzeptanz des Begriffs künstlerische Forschung, die zu Beginn des 21. Jahrhunderts einsetzte, auf einen Paradigmenwechsel innerhalb der Debatte um Kunst und Wissenschaft zurückzuführen ist. Damals setzte sich die Einsicht durch, dass künstlerische und wissenschaftliche Praxis keine Gegensätze seien, sondern sich vielmehr durch ähnliche Methoden in der Arbeitsweise auszeichneten. Den Grundstein hierfür legten Entwicklungen, die ich kurz zusammenfassen werde. Dass diese Einsicht auch in der Debatte um künstlerische Forschung eine Rolle spielte, beweist etwa die Einführung in den Sammelband *Intellectual Birdhouse*. Hier legen die Herausgeber:innen, darunter der Künstler und Dozent Florian Dumbois, die Designhistorikerin Claudia Mareis, die Kuratorin und Dozentin Ute Meta Bauer und der Künstler und Theoretiker Michael Schwab, die Vergleichbarkeit künstlerischer und naturwissenschaftlicher Forschung dar.¹²

Zur Debatte über künstlerische Forschung liegen einschlägige Publikationen vor. Der erste Text, auf den eine Vielzahl von Publikationen folgte, wurde in den frühen 1990er Jahren veröffentlicht. Christopher Fraylings Aufsatz »Research in Art and Design« stammt aus dem Jahr 1993 und gilt heute als ein einflussreicher Text, in dem der Autor verschiedene Formen der Doktorandenforschung diskutierte.¹³ Etwa zehn Jahre später wurden in Europa, zum Beispiel in Österreich, erste Bildungsreformen verabschiedet, die es den dortigen Kunsthochschulen ermöglichten, die Bezeichnung

¹² Florian Dumbois et al., Introduction. In: Ders. et al. (Hrsg.), *Intellectual Birdhouse. Artistic Practice as Research*. London: Koenig Books 2012, S. 9 f.

¹³ Christopher Frayling, Research in Art and Design. In: *Royal College of Art Research Papers 1 (1)*, 1993/94, S. 1–5. Die Charakterisierung des Textes als einflussreich hat James Elkins vorgenommen. Vgl. James Elkins, Introduction. In: Ders. (Hrsg.), *Artists with PhDs. On the new Doctoral Degree in Studio Art*. Washington, DC: New Academia 2009, S. vii–xiii, hier S. x.

»Universität« zu tragen. Damit wurde den Künstler:innen in Aussicht gestellt, ihr Studium mit einer Promotion zu beenden. Auch in Finnland erhielten Kunsthochschulen einen neuen Status und die ersten Erfahrungen mit neuen Curricula und Abschlüssen wurden in Aufsatzbänden und Monografien festgehalten. In Finnland, den Niederlanden sowie in Österreich, Schweden und Großbritannien wurde die Debatte zur Hochschulreform und ihre Auswirkungen auf die künstlerische Praxis in den Jahren zwischen 2000 und 2004 am intensivsten geführt.¹⁴ Ab 2005 stieg die Zahl der Publikationen zum Thema allgemein sprunghaft an. Nun beteiligten sich in zunehmendem Maße auch Kunsttheoretiker:innen, Dozent:innen sowie Philosoph:innen an der Debatte. Die philosophischen Grundlagen der künstlerischen Forschung wurden diskutiert und es kam etwa dem Konzept der sinnlichen Erkenntnis in der Philosophie von Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762), einem Zeitgenossen Kants, neue Beachtung zuteil. Außerdem bemühten sich Dozent:innen und Theoretiker:innen wie Henk Slager, James Elkins, Corinna Caduff oder Kathrin Busch und Dieter Lesage darum, den Stand der fortlaufenden Debatte in Europa und den USA abzubilden und diejenigen Wissenschaftler:innen, die damit bislang wenig Berührungspunkte hatten, in die Diskussion einzuführen.¹⁵ In der Folge entstanden Leitfäden für Promovierende an Kunstuniversitäten oder für Studierende, denen anhand von

14 Ute Meta Bauer (Hrsg.), *Education, Information, Entertainment. Aktuelle Ansätze künstlerischer Hochschulbildung*. Wien: Edition Selene 2001; Annette Balkema / Henk Slager (Hrsg.), *Artistic Research*. Amsterdam: Rodopi 2004, S. 70–79, hier S. 71 (*Lier & Boog* 18); Lea Ryyänen, *Arts, Research and Doctoral Studies in Finland*. Helsinki: Academy of Finland 1999; Henrik Karlsson (Hrsg.), *Forskning-Reflektion-Utveckling*. Stockholm, Sweden: Swedish Research Council 2004; Antonia Payne (Hrsg.), *Research and the Artist. Considering the Role of the Art School*. Oxford: Ruskin School of Drawing and Fine Art 2000.

15 Graeme Sullivan, *Art Practice as Research. Inquiry in Visual Arts*. London: Sage 2005; Søren Kjørup, *Another Way of Knowing: Baumgarten, Aesthetics, and the Concept of Sensuous Cognition*. Bergen: Bergen National academy of the Arts 2006 (*Sensuous Knowledge* 1); Henk Borgdorff, *The Debate on Research in the Arts*. Bergen: Bergen National Academy of the Arts 2006 (*Sensuous Knowledge* 2); Per Nilsson, *The Amphibian Stand: A Philosophical Essay Concerning Research Processes in Fine Art*. Umeå: h-ström – Text & Kultur 2009; James Elkins (Hrsg.), *Artists with PhDs* (wie Anm. 13); Elke Bippus (Hrsg.), *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*. Zürich, Berlin: diaphanes 2009; Martin Tröndle / Julia Warmers (Hrsg.), *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Kunst und Wissenschaft*. Bielefeld: transcript 2011; Dieter Mersch, *Epistemologien des Ästhetischen*. Zürich, Berlin: diaphanes 2015; Eric Le Coguiec / Pierre Gosselin (Hrsg.), *La Recherche Création: Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec: Presses de l'Université du Québec 2006; Corina Caduff et al. (Hrsg.), *Kunst und künstlerische Forschung*. Zürich: Scheidegger & Spiess 2010; Kathrin Busch / Dieter Lesage (Hrsg.), *A Portrait of the Artist as a Researcher. The Academy and the Bologna Process*. Antwerpen: Museum van Heedendaagse Kunst 2007.

Praxisbeispielen die Promotion im Fachbereich Kunst nähergebracht werden sollte.¹⁶ Letztere erschienen an verschiedenen Kunsthochschulen und oftmals begleitend zum Aufbau von Instituten für künstlerische Forschung. Weiterhin wurden die Veränderungen, die die im Zuge des Bologna-Prozesses verabschiedeten Reformen für die Ausbildungsstätten bedeuteten, aufgezeigt und differenziert diskutiert.¹⁷ Seit 2010 wurden zudem Handbücher, die als Wegweiser innerhalb des Gebietes der künstlerischen Forschung betrachtet werden können, publiziert. In ihnen werden die Leitfragen und -termini der Debatte zusammengefasst und den Leser:innen theoretische sowie praktische Herangehensweisen zur künstlerischen Forschung an die Hand gegeben.¹⁸

Zeitgleich etablierten sich ab 2010 Forschungsnetzwerke wie ELIA (European League of Institutes of the Arts) und das daraus hervorgegangene SHARE (Step-Change for Higher Arts Research and Education) sowie das europäische Hochschulnetzwerk EARN (European Artistic Research Network). SAR (Society for Artistic Research) wurde 2010 gegründet, um künstlerischer Forschung auch jenseits von Kunstuniversitäten eine Plattform zu geben. Diese Netzwerke veranstalten jährliche Tagungen wie die International Conference on Artistic Research, die von der SAR organisiert wird, sie informieren in Peer-Review-Zeitschriften wie *JAR – Journal for Artistic Research* über künstlerische Forschungsprojekte und sammeln die entsprechenden Projekte in einem Forschungskatalog. Auch das Netzwerk EARN organisiert Tagungen, die zum Beispiel während der Eröffnungstage von internationalen Großausstellungen

16 Carole Gray / Julian Malins, *Visualizing Research. A Guide to the Research Process in Art and Design*. Aldershot et al.: Ashgate 2004; Melisa Cahnmann-Taylor / Richard Siegesmund (Hrsg.), *Arts-based Research in Education: Foundations for Practice*. London: Routledge 2008; Richard Buchanan et al. (Hrsg.), *Research in Art and Design in Finnish Universities*. Helsinki: Publications of the Academy of Finland 2007; Katy Macleod / Lynn Holdridge (Hrsg.), *Thinking Through Art: Reflections on Art as Research*. London: Routledge 2006; Jan Kaila / Pekka Kantonen (Hrsg.), *The Artist's Knowledge: Research at the Finnish Academy of Fine Arts*. Helsinki: Finnish Academy of Fine Arts 2006.

17 Brad Buckley / John Conomos (Hrsg.), *Rethinking the Contemporary Art School. The Artist, the PhD, and the Academy*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design 2009; Kieran Corcoran et al. (Hrsg.), *ArtFutures. Current Issues in Higher Arts Education*. Amsterdam: ELIA 2010; Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press 2012.

18 Eric Margolis / Luc Pauwels (Hrsg.), *Handbook of Visual Research Methods*. London: Sage 2011; Jens Badura et al. (Hrsg.), *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. Zürich, Berlin: diaphanes 2015; Mika Hannula et al., *Artistic Research Methodology. Narrative, Power and the Public*. New York: Peter Lang 2014; Michael Biggs / Henrik Karlsson (Hrsg.), *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London et al.: Routledge 2011; Dumbois et al., *Intellectual Birdhouse* (wie Anm. 12).

stattfinden. 2009 fand eine Konferenz im Vorfeld der 53. Biennale di Venezia statt und 2014 wurde eine Tagung im Rahmen der 10. Manifesta organisiert.¹⁹ EARN veröffentlicht zudem das Onlinemagazin *maHKUzine. Journal of Artistic Research*, dessen Redaktion an der Utrecht Graduate School of Visual Art and Design angesiedelt ist.²⁰ Spätestens im Jahr 2004 erreichte die Debatte auch die Bildungspolitik und so gibt seither der schwedische Wissenschaftsrat jährlich eine Publikation heraus, in der zentrale Themen und Fragen jedes Jahres zusammengefasst und reflektiert werden.²¹ Mit der Vielzahl von Beispielen künstlerischer Forschung sowie der Diskussion darüber, was künstlerische Forschung leisten kann und soll, hat die Debatte in den vergangenen Jahren zunehmend an Komplexität gewonnen. Die Ansprüche, die an dieses Feld gestellt werden, sind vielfältig und eine Lagerbildung ist nicht zu übersehen: Fürsprecher:innen weisen auf den Aspekt der Selbstermächtigung durch Forschung hin und verweisen darauf, dass künstlerische Forschung ein einzigartiges und *anderes* Wissen hervorbringt.²² Skeptiker:innen machen hingegen entweder auf die Defizite der Debatte aufmerksam, beispielsweise auf die Geschichtsvergessenheit,²³ oder sie üben Kritik daran, dass semantisch

19 Mick Wilson / Schelte van Ruiten (Hrsg.), *SHARE Handbook for Artistic Research Education*. Amsterdam: ELIA 2013; der Recherchekatalog der Society for Artistic Research ist zu finden unter <https://www.researchcatalogue.net/> (Stand 4/2024).

20 JAR – *Journal for Artistic Research* (www.jar-online.net); *maHKUzine. Journal of Artistic Research* (www.mahku.com/activities/publications_index.html); siehe auch *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods* (www.artandresearch.org.uk) oder *Parse Journal* (www.parsejournal.com) (Stand 4/2024).

21 Vgl. z. B. Torbjörn Lind (Hrsg.), *Konst-Kunskap-Insikt. Arsbok KFoU (Yearbook Artistic Research)*. Stockholm: Vetenskapsrådet 2004; Torbjörn Lind (Hrsg.), *Metod & Pratik. Arsbok KFoU (Yearbook Artistic Research)*. Stockholm: Vetenskapsrådet 2005; Torbjörn Lind (Hrsg.), *Konstnärlig forskning – artiklar, projektrapporter & reportage. Arsbok KFoU (Yearbook Artistic Research)*. Stockholm: Vetenskapsrådet 2006; Torbjörn Lind (Hrsg.), *onstnärlig forskning under lupp. Arsbok KFoU (Yearbook Artistic Research)*. Stockholm: Vetenskapsrådet 2007; Torbjörn Lind (Hrsg.), *Autonomi och egenart: konstnärlig forskning söker identitet. Arsbok KFoU (Yearbook Artistic Research)*. Stockholm: Vetenskapsrådet 2008; Torbjörn Lind (Hrsg.), *Konst och forskningspolitik. Konstnärlig forskning inför framtiden. Arsbok KFoU (Yearbook Artistic Research)*. Stockholm: Vetenskapsrådet 2009; Torbjörn Lind (Hrsg.), *Forskning och kritik – granskning och recension av konstnärlig forskning. Arsbok KFoU (Yearbook Artistic Research)*. Stockholm: Vetenskapsrådet 2010.

22 Henk Slager, *The Pleasure of Research*. Ostfildern: Hatje Cantz 2015; Efva Lilja, *Art, Research, Empowerment. The Artist as Researcher*. Stockholm: Regeringskansliet 2015; Kathleen Coessens et al., *The Artistic Turn. A Manifesto*. Leuven: Leuven University Press 2009.

23 Vgl. Holert, *Künstlerische Forschung. Anatomie einer Konjunktur* (wie Anm. 11); Tom Holert, *Diskursivität und Intervention. Genealogische Anmerkungen zur Konjunktur »künstlerischer Forschung« anhand einer Fallstudie zu Dialogue / Discourse / Research, 1979*. In: Antje Krause-Wahl / Irene Schütze (Hrsg.), *Aspekte künstlerischen Schaffens der Gegenwart*. Weimar: Verlag für Geisteswissenschaften 2015, S. 32–55.

am Begriff der Forschung festgehalten wird und somit an einem Konzept, das – Denker wie Antoni Negri, Michael Hardt oder François Lyotard haben allesamt darauf hingewiesen – mit sozialer und ökonomischer Wertgenerierung fest verknüpft ist.²⁴ Mittlerweile sind auch kritische bis ablehnende Stimmen zu vernehmen: Der Kulturwissenschaftler Daniel Hornuff verfasste zum Beispiel 2015 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* einen Nachruf auf die künstlerische Forschung. Einige Jahre zuvor hatte der Kunsthistoriker Peter Geimer in derselben Zeitung seine Skepsis als akademischer Vertreter der Kunstwissenschaften gegenüber der Debatte formuliert.²⁵

Angesichts der seit Jahren anhaltenden kontroversen Debatte wurde vielfach nicht nur der Begriff der künstlerischen Forschung infrage gestellt, sondern es erschienen auch mehrere Bücher, die in ihrem Titel bereits die Frage aufwarfen, was Künstler eigentlich wüssten, ob sie tatsächlich forschten und welches Wissen Kunst produzieren könne.²⁶ In der aktuellen Debatte werden für künstlerisches Forschen alternierende Begriffe verwendet. Der Begriff *practice-based research* hat sich etabliert, wird jedoch nicht ausschließlich verwendet.²⁷ Eine eigentliche Definition von künstlerischer Forschung existiert bis heute nicht. Zwar gibt es Versuche einer Charakterisierung etwa durch die Kulturwissenschaftlerin Corina Caduff, die künstlerische Forschung als »spezifische Kunstpraxis, die im Zuge des Bologna-Prozesses an Kunsthochschulen aufkam und bei der die Künstler:innen als Forschende agieren und ihre Resultate in Form von Kunstprodukten darstellen« beschrieb.²⁸ Doch Eingrenzungsversuche sind in der Debatte der letzten zehn Jahre äußerst umstritten, wie die Herausgeber:innen von *Intellectual Birdhouse* herausstellten. Sie entschieden sich bewusst gegen

24 Steyerl, *Aesthetics of Resistance* (wie Anm. 10); Holert, *Looking for Agency in the Knowledge-based Institution* (wie Anm. 11), S. 38 ff.

25 Peter Geimer, *Das große Recherche-Getue in der Kunst. Sollen Hochschulen »Master of Arts«-Titel und Doktorhüte für Malerei verleihen?* In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20. 4. 2011, S. N5 (Forschung und Lehre); Daniel Hornuff, *Praxis Dr. Kunst geschlossen*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1. 8. 2015.

26 James Elkins (Hrsg.), *What do artists know?* University Park, PA: Penn State University Press 2012; Gerald Bast et al. (Hrsg.), *Kunst und Forschung. Können Künstler Forscher sein?* Wien: Springer 2011.

27 Der Kunst- und Kulturwissenschaftler Tom Holert hat folgende Liste von Bezeichnungen zusammengetragen: »[Künstlerische Forschung firmiert] heute unter Begriffen wie »artistic research«, »Kunstforschung«, »practice-based research«, »Kunst als Forschung«, »recherche artistique«, »arts-based research«, »Investigative arts« usw. [...]« Vgl. Holert, *Diskursivität und Intervention* (wie Anm. 23), S. 34.

28 Corina Caduff / Tan Wälchli, *Vorwort*. In: Corina Caduff et al. (Hrsg.), *Kunst und künstlerische Forschung* (wie Anm. 15), S. 12–17, hier S. 12.

eine Definition: »If, in the following pages, we do not offer a definition of artistic research, this is deliberate. We believe that artistic research should not be seen as a discipline or a topic, nor is it really a method. For us, it is an attitude, a perspective, a manner.«²⁹ Eine andere virulente Frage ist die der geschichtlichen Einordnung: Handelt es sich um eine primär hochschulpolitische Debatte, die im Zuge des Bologna-Prozesses virulent wurde und der folglich ein bildungspolitischer Wille zugrunde liegt?³⁰ Oder hat sich die Debatte durch Annäherungen zwischen der Kunst und den Natur- sowie Geisteswissenschaften systematisch entwickelt?³¹

Trotz anhaltender intensiver Diskussionen bleiben wesentliche Fragen und Aspekte der Debatte weiterhin ungeklärt. Etwa die Frage danach, welches spezifische Wissen künstlerische Forschung hervorbringen und ob oder wie dieses in den Kunstwerken sichtbar wird oder werden kann. Gibt es ein Idiom künstlerischer Forschung? Oder anders gesagt: Ist das Forschen und dessen Resultat etwas, das sich in den Kunstwerken manifestieren kann?³² Auch die Versuche, die Debatte mithilfe von Beispielen konkreter zu gestalten, verlaufen meist ergebnislos: Exemplarische Beispiele werden einerseits, wie der Philosoph Dieter Lesage im Hinblick auf die Veröffentlichung von Arbeiten promovierter Künstler:innen oder promovierender Studierender im *Journal for Artistic Research* 2017 konstatierte, als »arty Version wissenschaftlichen Arbeitens«³³ abgewertet. Andererseits beklagt der Autor, dass in der Debatte über Artistic Research solche künstlerischen Verfahren, die längst Verwendung finden in den institutionellen Gefechten um die Definition künstlerischer Forschung, plötzlich als Best Practices ins Feld geführt werden.³⁴

Der Forschungsstand deutet die Vielzahl und Diversität der Positionen an, die die Debatte charakterisieren. Im Folgenden geht es, wie bereits gesagt, nicht darum, einzelne theoretische Texte herauszugreifen und zu diskutieren, sondern vielmehr stehen der Einsatz des Konzeptes, das heißt die Art und Weise, wie die Vorstellung von Forschung die künstlerische Praxis mancher Künstler:innen prägte, und die verschiedenen Entwicklungsstadien der Debatte im Vordergrund. Um zu verstehen, warum die Debatte um künstleri-

29 Dumbois et al., Introduction (wie Anm. 12), S. 10 f.

30 Sven Beckstette et al., Vorwort. In: *Texte zur Kunst* 20 (82), 2011, S. 4–5, hier S. 4.

31 Dumbois et al., Introduction (wie Anm. 12), S. 9.

32 Dieter Lesage, Forschung und Form. Über »Artistic Research« und seine Ästhetik. In: *Texte zur Kunst* 27 (108), 2017, S. 137–145, hier S. 137.

33 Ebd., S. 141.

34 Vgl. ebd., S. 137.

sche Forschung überhaupt derart an Konjunktur gewann, lohnt sich der Blick zurück in die 1980er und 1990er Jahre. In jenen Jahren nämlich veränderte sich das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft in fundamentaler Weise.

Folgende Entwicklungen haben diesen Paradigmenwechsel eingeläutet: Die einschlägigen Untersuchungen wie Bruno Latours und Steve Woolgars 1979 veröffentlichte Studie *Laboratory Life*, Karin Knorr Cetinas wenig später publizierte Untersuchung *The Manufacture of Knowledge* oder Sharon Traweeks Buch *Beamtimes and Lifetimes* über die Arbeit in den Labors der Hochenergiephysik, das fast zehn Jahre nach *Laboratory Life* erschien, revolutionierten das Verständnis naturwissenschaftlichen Forschens. Wissenschaftsphilosoph:innen, Wissenschaftshistoriker:innen und Wissenschaftssoziolog:innen untersuchten in langfristig angelegten ethnografischen Studien die Arbeitsvorgänge in wissenschaftlichen Labors und zeichneten ein völlig neues Bild naturwissenschaftlicher Praxis.³⁵ Als teilnehmende Beobachter:innen analysierten sie, wie Forschungsobjekte im Labor gehandhabt, mit welchen Apparaturen und in welcher Weise die Messungen durchgeführt und schließlich in »Inskriptionen« überführt wurden.³⁶ Mit der Methode der Diskursanalyse untersuchten sie die Gespräche im Labor und die rhetorischen Strategien in den wissenschaftlichen Publikationen. Sämtliche Laborstudien kamen zu dem Ergebnis, dass die Genese naturwissenschaftlicher Tatsachen mit aufwendigen Arbeitsprozessen einherging. Der Mythos, dass sich naturwissenschaftliche Erkenntnisse »offenbaren« wurde in den Laborstudien widerlegt. Stattdessen wurde erstmals herausgearbeitet, dass wissenschaftliche Tatsachen konstruiert waren. Auf diese Weise wurde das Verständnis von naturwissenschaftlicher Arbeit einer fundamentalen Revision unterzogen. In der Folge bedeutete dies, dass die strikte Trennung von geisteswissenschaftlicher und naturwissenschaftlicher Forschung nicht länger Bestand hatte: So wie die geisteswissenschaftliche war auch die naturwissenschaftliche Forschung das Ergebnis wissenschaftlicher Interpretation. Wissensbereiche wurden damit zunehmend permeabel.

35 Bruno Latour / Steve Woolgar, *Laboratory Life. The Social Construction of Scientific Facts*. Princeton, NJ: Princeton University Press 1979; Karin Knorr Cetina, *The Manufacture of Knowledge. An Essay on the Constructivist and Contextual Nature of Science*. Oxford et al.: Pergamon Press 1981; Michael Lynch, *Art and Artifact in Laboratory Science: A Study of Shop Work and Shop Talk in a Research Laboratory*. London et al.: Routledge 1985; Sharon Traweek, *Beamtimes and Lifetimes: The World of High Energy Physicists*. Cambridge, Mass. et al.: Harvard University Press 1988.

36 Vgl. Bruno Latour / Steve Woolgar, *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2. Aufl. 1986, S. 50 f.

Begriffe und Arbeitskonzepte der Naturwissenschaften, wie das Experiment, das Labor oder das Modell, wurden im Zuge des wachsenden Interesses, das sowohl Vertreter:innen der Wissenschaftsgeschichte als auch der Kunstgeschichte an den materiellen Repräsentationsformen der Wissenschaft äußerten, epochen- sowie bereichsübergreifend untersucht.³⁷ Studien beförderten die Verwendung von Begriffen wie Labor, Modell und Experiment in der zeitgenössischen Kunst und Künstler:innen, Kurator:innen sowie Dozent:innen der Kunsthochschulen überführten sie in die künstlerische Praxis.³⁸

Der Wissenschaftshistoriker Michael Hagner erklärte, dass die Öffnung der Naturwissenschaften zur Gesellschaft auch mit einer Legitimationskrise zu erklären war, in die die Naturwissenschaften nach dem Ende des Kalten Krieges gestürzt waren: »Science could legitimate itself largely by standing for the political, economic, and cultural dominance of the West. At the latest, this function lapsed with the fall of the Berlin Wall.«³⁹ In den 1990er Jahren öffneten naturwissenschaftliche Labors vermehrt ihre Türen: Künstler:innen wurden eingeladen, vor Ort mit Wissenschaftler:innen zu arbeiten und Programme wie das artists-in-labs der Zürcher Hochschule der Künste, das 2003 ins Leben gerufen wurde, wurden zur Förderung des disziplinenübergreifenden Austausches und der Kollaboration von Wissenschaftler:innen und Künstler:innen begründet. Die Formen der Interaktion, die durch solche Öffnungsprozesse in den 1990er Jahren ermöglicht wurden, haben erfolgreich

37 Peter Galison / Caroline Jones (Hrsg.), *Picturing Science, Producing Art*. London et al.: Routledge 1998; Peter Galison / Caroline Jones, *Factory, Laboratory, Studio: Dispersing Sites of Production*. In: Peter Galison / Emily Thompson (Hrsg.), *The Architecture of Science*. Cambridge, Mass.: MIT Press, S. 497–540; Soraya de Chadarevian / Nick Hopwood (Hrsg.), *Models. The Third Dimension of Science*. Stanford: Stanford University Press 2004; Reinhard Wendler, *Das Spiel mit Modellen. Eine methodische Verwandtschaft künstlerischer Werk- und molekularbiologischer Erkenntnisprozesse*. In: Ingeborg Reichle et al. (Hrsg.), *Visuelle Modelle*. München: Fink 2008, S. 101–116; Reinhard Wendler, *Das Modell zwischen Kunst und Wissenschaft*. München: Wilhelm Fink 2013; Peter Geimer / Hennig Schmidgen / Sven Dierig (Hrsg.), *Kultur im Experiment*. Berlin: Kadmos 2004; Gunhild Berg, *Zur Konjunktur des Begriffs »Experiment« in den Natur-, Sozial- und Geisteswissenschaften*. In: Michael Eggers / Matthias Rothe (Hrsg.), *Wissenschaftsgeschichte als Begriffsgeschichte. Terminologische Umbrüche im Entstehungsprozess der modernen Wissenschaften*. Bielefeld: transcript 2009, S. 51–82; Michael Guggenheim, *Laboratizing and Delaboratizing the World: Changing Sociological Concepts for Places of Knowledge Production*. In: *History of the Human Sciences* 25 (1), 2012, S. 99–118.

38 Hans Ulrich Obrist / Barbara Vanderlinden (Hrsg.), *Laboratorium*. Ausst.-Kat., Köln: DuMont 2001; Michael Schwab (Hrsg.), *Experimental Systems. Future Knowledge in Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press 2013; Thomas Dreissigacker, *Modellieren*. In: Badura et al. (Hrsg.), *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch* (wie Anm. 18), S. 181–184.

39 Michael Hagner, *Art has no Obligations to Epistemology*. In: Irène Hediger / Josep Perelló (Hrsg.), *Think Art, Act Science. Artists-in-Labs*. Barcelona et al.: Actar 2010, S. 14–19, hier S. 17.

dazu beigetragen, dass einstige Berührungängste abgebaut werden konnten. Ein solcher Wunsch nach Dialog ruft zugleich Erinnerungen an die künstlerischen Avantgardebewegungen der Moderne und manche Kunstströmungen der Nachkriegszeit wach, als Künstler:innen und Wissenschaftler:innen bereits produktive Phasen der Zusammenarbeit erlebten.

Solche produktiven Verflechtungen sind in den letzten Jahren verstärkt in den Blick der Forschung gerückt und so darf die Erwähnung von bislang entstandenen Studien in diesem Forschungsstand nicht fehlen. Schließlich finden sich hier bereits Vorläufer einer forschenden künstlerischen Praxis, auf denen auch die Debatte um künstlerische Forschung durchaus aufbauen konnte. Die Kunsthistorikerin Margarete Vöhringer hat zum Beispiel in ihrer Dissertationsschrift *Avantgarde und Psychotechnik* dargelegt, wie sich im postrevolutionären Russland Künste und Wissenschaften gegenseitig beeinflussten. So arbeiteten Künstler:innen und Wissenschaftler:innen im Verbund daran, mithilfe der experimentellen Möglichkeiten, welche die Psychologie, Physiologie, Psychophysik und Psychotechnik bereithielten, eine andersartige Lebensumwelt für den neuen Sowjet-Menschen zu schaffen.⁴⁰ Dieselbe Autorin legte später mit der Kunsthistorikerin Sabine Flach eine Anthologie vor, die das Wissenschaftsverständnis der künstlerischen Avantgarden am Beispiel ausgewählter Werke von bestimmten Künstler:innen der Moderne beleuchtet.⁴¹ Kunsthistoriker:innen haben das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft jedoch nicht nur für die Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg untersucht. Auch in der Nachkriegszeit wurden bereits vielfältige Programme aufgelegt, die Künstler:innen die Zusammenarbeit mit Wissenschaftler:innen ermöglichen sollten. Beispielhaft ist das von 1967 bis 1971 währende Art and Technology Program, das an der Westküste der USA Künstler:innen wie John Chamberlain, Robert Irwin, James Turrell und James Lee Byars Aufenthalte in Technologieunternehmen ermöglichte, um dort neue Medien, Maschinen und Materialien wie beispielsweise den Computer, die Lastertechnologie oder die Holografie kennenzulernen und sie im besten Fall für die künstlerische Arbeit nutzbar zu machen. Andere Initiativen wie das von Robert Rauschenberg und dem Ingenieur Billy Klüver ins Leben gerufene Netzwerk E. A. T. (Experiments in Art and Technology) oder die Arbeit am sogenannten New Bauhaus in Chicago unter der Leitung

40 Margarete Vöhringer, *Avantgarde und Psychotechnik. Wissenschaft, Kunst und Technik der Wahrnehmungsexperimente in der frühen Sowjetunion*. Göttingen: Wallstein 2007.

41 Sabine Flach / Margarethe Vöhringer (Hrsg.), *Ultravision. Zum Wissenschaftsverständnis der Avantgarden*. München: Wilhelm Fink 2010.

von László Moholy-Nagy und später György Kepes sind ebenfalls in den letzten Jahren in Publikationen, aber auch in Kunstaussstellung aufgearbeitet worden.⁴²

Methode, Korpus, Struktur

Als Methode der vorliegenden Studie wurde die Diskursanalyse gewählt. Im Hinblick auf die Vielzahl an Schriften, die bis heute zum Thema künstlerische Forschung vorgelegt wurden, erscheint diese Wahl sinnvoll. Es ist angesichts der Menge der vorliegenden Texte wichtig zu betonen, dass es der diskursanalytische Zugang erlaubt, Texte mit ihrem Kontext zu verbinden: »Für die Diskursanalyse sind Texte keine geschlossenen Behälter selbstreferential erzeugten Sinns, sondern die aufgezeichneten Spuren einer diskursiven Aktivität, die sich nie vollständig auf Text reduzieren lassen [...].«⁴³ Die Möglichkeiten, die die Diskursanalyse bietet, sind für die vorliegende Studie von großem Wert: Letztere erlaubt es, etwa die Texte von Olafur Eliasson mit seinen Werken in Bezug zu setzen. Dasselbe gilt für journalistische Texte oder für die von Kunstwissenschaftler:innen verfassten Porträts über das Studio des Künstlers. Sie können auf diese Weise stets in Verbindung mit jenem dokumentarischen Bildmaterial betrachtet werden, das Eliasson und sein Team seit dem Jahr 2003 unablässig publiziert haben. Zahlreiche Fotografien legen Zeugnis von den vielfältigen, teils sehr unterschiedlichen Arbeitsprozessen und einer Kultur des freien Experimentierens ab, die die Arbeit im Studio Eliasson prägte und die auch in der ersten Ausgabe eines sogenannten Studiomagazins mit dem Titel *Take your time*, kurz *TYT*, das im Jahr 2007 veröffentlicht wurde,

42 Sabine Breitwieser (Hrsg.), *E.A.T. – Experiments in Art and Technology*. Ausst.-Kat., Köln: Walther König 2015; Christoph Asendorf, Moholy – Kepes – Lynch. Kunst, Wissenschaft und die Arbeit an der Gestalt der Moderne. In: Anne von der Heiden / Nina Zschocke (Hrsg.), *Autorität des Wissens. Kunst- und Wissenschaftsgeschichte im Dialog*. Zürich: diaphanes 2012, S. 133–149; Maurice Tuchman, *A report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art, 1967–1971*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art 1971; Douglas Davis, *Vom Experiment zur Idee. Die Kunst des 20. Jahrhunderts im Zeichen von Wissenschaft und Technologie*. Köln: DuMont 1975. Zu nennen ist außerdem die von Ute Meta Bauer kuratierte Ausstellung *The Future Archive*, die vom 3.6. bis 29.7.2012 im Neuen Berliner Kunstverein stattfand. Die Ausstellung präsentierte künstlerische Forschungsprojekte der 1970er und 1980er Jahre aus dem Umfeld des von György Kepes gegründeten Center for Advanced Visual Studies (CAVS) am Massachusetts Institute of Technology (MIT).

43 Johannes Angermüller, Diskursanalyse. Strömungen, Tendenzen, Perspektiven. Eine Einführung. In: Ders. et al. (Hrsg.), *Diskursanalyse. Theorien, Methoden, Anwendungen*. Hamburg: Argument 2001, S. 7–22, hier S. 8.

zusammengefasst wurden. Die detaillierten Analysen des Ateliers und der als Forschungsprojekte ausgewiesenen Kunstwerke sowie der Ausstellungen werden nicht nur im Hinblick auf die Entwicklung der Debatte um künstlerische Forschung betrachtet und auf die Frage hin untersucht, wie Eliasson diese Debatte nutzte und beeinflusste. Der Fokus auf seine Praxis und den daraus resultierenden Werken macht auch die Verschiebungen deutlich, die sich in der Diskussion um das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft vollzogen. So zeichnete sich in den frühen 2000er Jahren die Unterscheidbarkeit von Kunst *als* Forschung und Kunst *über* Forschung ab. Konkret lässt sich der Unterschied zwischen diesen Konzepten im Vergleich von Eliassons erster Soloschau *Surroundings Surrounded* mit Ausstellungen von damals populären Künstlern wie Mark Dion oder Henrik Håkansson darlegen.

Das methodische Vorgehen der vorliegenden Diskursanalyse profitiert von dem Leitfaden, den der Sprachwissenschaftler Siegfried Jäger in den 1990er Jahren im Rahmen seiner *Kritischen Diskursanalyse* erarbeitet hat.⁴⁴ Dabei handelt es sich um ein Theorie- und Methodenkonzept, das als konkretes empirisches Vorgehen verstanden und genutzt werden kann. Jäger erklärte sein Vorgehen damit, dass sich ein Diskurs in der Regel als unübersichtliches und komplexes Phänomen darstellt. Um die Navigation darin zu erleichtern, muss zunächst seine Binnenstruktur herausgearbeitet werden. Dies gelingt durch die Ermittlung von Diskurssträngen und Diskurspositionen, wobei Letztere den Standpunkt einer am Diskurs beteiligten Person aufzeigen. Weiterhin mahnt Jäger, die zeitliche Perspektive zu beachten. Er empfiehlt, die Untersuchung eines Diskurses mittels eines diachronen Verfahrens, d. h. ihn entlang einer fortschreitenden Zeitachse auszurichten.⁴⁵

Die in der vorliegenden Arbeit untersuchten diskursiven Ereignisse fanden im Zeitraum zwischen 1999 und 2019 statt. Die Kunsttheoretikerin Elke Bippus bezeichnete die erste Zeit der Debatte als »spielerisch-leichtfüßige [...] Anfangsjahre«.⁴⁶ Diese Beschreibung bildet die Grundlage des zeitlich ersten Diskursstranges, der den experimentellen Umgang mit Begriffen wie Labor, Experiment und Forschung in den Blick nimmt. Gerade Kurator:innen zeigten damals ein Interesse daran, die Neuverhandlung des Verhältnisses

44 Siegfried Jäger, Diskurs und Wissen. Theoretische und methodische Aspekte einer kritischen Diskurs- und Dispositivanalyse. In: Rainer Keller et al. (Hrsg.), *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*. Bd. 1: *Theorien und Methoden*. Opladen: Verlag für Sozialwissenschaften 2001, S. 81–112.

45 Daniel Bartel et al., Kritische Diskursanalyse. Darstellung anhand der Analyse der Nahostberichterstattung linker Medien. In: Ulrike Freikamp et al. (Hrsg.), *Kritik mit Methode? Forschungsmethoden und Gesellschaftskritik*. Berlin: Dietz 2008, S. 53–72, hier S. 57 f.

46 Elke Bippus, Einleitung. In: Dies., *Kunst des Forschens* (wie Anm. 15), S. 7–23, hier S. 8.

von Kunst und Forschung zum Anlass für kuratorische Experimente wie die Gruppenausstellung *Laboratorium* (1999) oder Eliassons erste Einzelausstellung mit dem Titel *Surroundings Surrounded* (2001) zu nehmen. Diese beiden Ausstellungen prägten in jenen Jahren ein neues Verständnis von Kunst, Wissenschaft und Forschung und wurden als innovative Versuche erachtet, Kunst und Forschung auf eine spielerische Weise miteinander in Bezug zu setzen. Beide Ausstellungen wurden von einflussreichen Kurator:innen organisiert. Der international tätige Kurator Hans Ulrich Obrist und seine Kollegin Barbara Vanderlinden erarbeiteten gemeinsam *Laboratorium*, und Peter Weibel, der im Jahr 1999 die Leitung des Zentrums für Kunst und Medien in Karlsruhe (ZKM) übernommen hatte, konzipierte mit der Kuratorin Christa Steinle die Ausstellung *Surroundings Surrounded*. Beide Ausstellungen bilden dank der Resonanz, auf die sie seit damals stießen, die zentralen diskursiven Ereignisse des ersten Kapitels.

Ein zweiter Diskursstrang widmet sich den Strategien, die Olafur Eliasson nach *Surroundings Surrounded* entwickelte, um seine künstlerische Praxis als Forschung auszuweisen. So hat er die Begriffe Labor und Experiment, die in den genannten Ausstellungen etabliert wurden, nicht nur übernommen, sondern auch weitergeführt. Sein Atelier beschrieb der Künstler selbst als ein Labor, in dem es »nicht in erster Linie um Produkte, sondern um Forschungsprozesse gehe.«⁴⁷ Zwischen 2003 und 2007 öffnete er es für interessierte Besucher:innen und Vertreter:innen des zeitgenössischen Kunstdiskurses, dazu gehörten auch Journalist:innen, Kurator:innen, Wissenschaftler:innen und Studierende. Im Laufe der Jahre avancierte es ebenso selbst zum Diskursgegenstand wie Eliassons Experimente und Modelle, die in der Regel in Kooperation mit Expert:innen anderer Disziplinen wie der Mathematik, Architektur oder Musik entstanden. Die Experimente waren oftmals an historische Experimente angelehnt. Eliasson nahm nicht nur auf den Physiologen Étienne-Jules Marey Bezug, sondern auch auf den Architekten und Mathematiker Richard Buckminster Fuller.

Der dritte und letzte Diskursstrang widmet sich der Entwicklung der Debatte nach 2007, als sich ein Richtungswechsel innerhalb derselben abzeichnete. Diskussionen, etwa um die Frage nach dem Wissensbegriff, die bereits um die Jahrtausendwende geführt worden waren, gewannen wieder an Bedeutung. Das Argument, dass künstlerische Forschung ein *anderes* Wissen jenseits einer ökonomisch verwertbaren Wissensproduktion,

47 Philip Ursprung, Arbeiten in der globalen Kunstwelt. Olafur Eliassons Werkstatt und Büro. In: Michael Diers / Monika Wagner (Hrsg.), *Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform*. Berlin: Akademie 2010, S. 137–150, hier S. 140.

wie die Ressource Wissen in westlichen, kapitalistisch geprägten Wissensgesellschaften häufig eingesetzt wird, erzeugen könne, erhielt damals eine neue Dringlichkeit und verlieh der Debatte eine andere Stoßrichtung. Dies hatte mit der wachsenden Sorge darum zu tun, dass sich künstlerische Forschung verdächtig machen könnte, zum Werkzeug einer rege nachgefragten Wissensproduktion zu avancieren, die als »mode 2« bezeichnet wurde. Dieser Begriff beschrieb eine neue Form des Wissens, das sich kreativer und unkonventioneller Formen des Denkens bedienen, anwendungsorientiert sein und bevorzugt innerhalb transdisziplinärer Forschungszusammenhänge entstehen sollte.⁴⁸ Um sich des Verdachts zu entledigen, künstlerische Forschung würde dieser Entwicklung in die Hände spielen, veränderte sich die Diskussion und die Forderung nach einer genuin künstlerischen Form der Wissensproduktion, die *anderes* Wissen im Sinne von subversivem Wissen oder Wissen, das es noch nicht gäbe, hervorbrachte.

Das Korpus der Studie bilden primär Texte, darunter weitestgehend Aufsätze, Essays und Interviews. Hinzu kommen Monografien, Ausstellungskataloge und im Fall der Ausstellung *Laboratorium*, zu der bislang kaum Veröffentlichungen vorliegen, Archivmaterialien. Letztere befinden sich im Besitz des Zentrums für Kunst und Medien (ZKM) in Karlsruhe. Auf mehrere Aktenordner verteilt findet sich dort die gesamte Kommunikation der beiden Kuratoren, die Korrespondenz mit den teilnehmenden Künstler:innen und jene mit den in das Projekt involvierten Expert:innen wie dem Wissenschaftsphilosophen Bruno Latour, dem Grafiker Bruce Mau und dem Wissenschaftler Luc Steels. Die Dokumente geben Aufschluss über das kuratorische Konzept, den Planungsprozess der Ausstellung und die Pressereaktionen. Außerdem birgt das Archiv zahlreiche Ausstellungsansichten, von denen die meisten bislang unveröffentlicht sind. Dass über *Laboratorium* bislang kaum geschrieben wurde, überrascht angesichts der Tatsache, dass jüngere Kurator:innen wie Elena Filipovic und Jens Hoffmann die Gruppen-schau zu den wichtigsten Ausstellungen der letzten dreißig Jahre zählen und das Ausstellungsprojekt in der Debatte über künstlerische Forschung als Referenzprojekt angeführt wurde.⁴⁹ In *The Pleasure of Research* erklärt

48 Vgl. Michael Gibbons et al. (Hrsg.), *The new production of knowledge. The dynamics of science and research in contemporary societies*. London et al.: Sage 1994.

49 Elena Filipovic et al., *One Day Every Wall Will Fall: Select Chronology of Art and Politics after 1989*. In: Dies. et al. (Hrsg.), *The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. Cambridge, Mass.: The MIT Press 2005, S. 21; Jens Hoffmann, *Show Time. The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art*. London: Thames & Hudson 2014; Slager, *The Pleasure of Research* (wie Anm. 22); Henk Slager: *Experimentality*.

Henk Slager, die Ausstellung sei als Vorbote der Debatte über künstlerische Forschung zu betrachten.⁵⁰

Die Untersuchung der Werke Olafur Eliassons basiert auf Ausstellungskatalogen, Kritiken und Interviews des Künstlers sowie auf Presstexten und Rezensionen von Ausstellungen. Daneben stellen Materialien wie die erste Ausgabe des Ateliermagazins *TYT* und Texte, die der Künstler selbst verfasst hat, sowie ein Film über die Installation *The Model room* wichtige Informationsquellen dar. Das Studio des Künstlers ist in mehreren kunsthistorischen Aufsätzen thematisiert worden. Diese Beiträge erschienen in Printmedien wie der Zeitschrift *The New Yorker*,⁵¹ dem Kunstmagazin *Artforum*⁵² oder – wie im Fall eines Aufsatzes des Kunsthistorikers Philip Ursprung – in diversen Anthologien.⁵³ Der britische Kunstkritiker Alex Coles verbrachte 2010 einige Wochen als beobachtender Teilnehmer in Eliassons Atelier und stellte die Ergebnisse dieser empirischen Studie in seinem Buch *The Transdisciplinary Studio* vor.⁵⁴ Ich hatte zudem die Gelegenheit, das Studio persönlich zu besuchen. Im Atelier in der Berliner Heidestraße, in dem der Künstler bis zum Jahr 2008 arbeitete, war ich im Rahmen des an der Humboldt-Universität zu Berlin angebotenen Seminars »London und Berlin: Kunstaustellungen im Vergleich« zu Gast. Weitere Besuche des Ateliers auf dem Pfefferberg, das Eliasson im Jahr 2008 bezog, erfolgten in den Jahren 2015 und 2016. Obwohl für die vorliegenden Analysen mehrheitlich bekannte Projekte und künstlerische Positionen gewählt wurden, wurde bisher keiner der hier behandelten Aspekte systematisch untersucht. Zwar liegen einschlägige Publikationen zur Kunst Olafur Eliassons vor, sie behandeln jedoch andere Themen als die Untersuchung von dessen künstlerischer Praxis als Forschungsaktivität. Die Untersuchungen, die bislang zum Künstler erschienen sind, nehmen etwa den Aspekt des Erhabenen in seinen Lichtinstallationen in den Blick,⁵⁵

In: *maHKUscript. Journal of Fine Art Research* 1(1), S. 1. Online: <http://doi.org/10.5334/mjfar.4> (Stand 4/2024).

50 Slager, *The Pleasure of Research* (wie Anm. 22), S. 28.

51 Cynthia Zarin, Seeing Things. In: *The New Yorker*, 13. 11. 2006, S. 76–83.

52 Caroline A. Jones, The Server / User Mode. In: *Artforum International* 46 (2), 2007, S. 316–325.

53 Ursprung, Arbeiten in der globalen Kunstwelt (wie Anm. 47); Philip Ursprung, Narcissistic Studio. Olafur Eliasson. In: Wouter Davidts / Kim Paice (Hrsg.), *The Fall of the Studio: Artists at Work*. Amsterdam: Valiz 2009, S. 163–183; Philip Ursprung, Vom Beobachter zum Teilnehmer. In: Olafur Eliassons Atelier. In: Anna Engberg-Pedersen (Hrsg.), *Studio Olafur Eliasson*. Köln: Taschen 2012, S. 20–31.

54 Alex Coles, *The transdisciplinary studio*. Berlin: Sternberg Press 2012.

55 Maryse Ouellet, Par-delà le naturalisme: médiatisation du sublime dans les œuvres d'Olafur Eliasson et Ryoji Ikeda. In: *Racar* 41, 2016, S. 105–120.