

## **Maurice de Martin - Kunst als Forschung**

erschienen als Einführungstext zum Ausstellungskatalog „Kunst / Forschung“

Galerie M, Berlin, 2016

### **1. Ästhetische Epistemolog\*innen**

Künstlerische Forschung – oder forschende Kunst – ist kein neuzeitliches Konstrukt. Bis weit in die Aufklärung hinein wurden Kunst und Wissenschaft als Einheit gedacht und praktiziert. Die historischen Ursprünge der *Ricerca Artistica* lassen sich exemplarisch in Figuren wie Leonardo da Vinci verorten, der sich mit seinen ästhetisch-experimentellen Verfahren heute vermutlich selbst als forschender Künstler bezeichnen würde.

Ein moderner Da Vinci könnte der amerikanische Mathematiker und Begründer der Informationstheorie Claude E. Shannon sein. Einerseits formulierte er die theoretischen Grundlagen der Informationstheorie, die bis heute die Struktur der digitalen Netzgesellschaft prägen. Bereits in den 1930er Jahren konzipierte Shannon erste digitale Schaltkreise, die nach dem Zweiten Weltkrieg eine Innovationswelle in nahezu alle gesellschaftlichen Bereiche auslösten.

Andererseits überführte er seine wissenschaftlichen Erkenntnisse mit spielerischem Witz in künstlerische Formen: Mit denselben mathematischen Methoden entwickelte er eine „Gedankenlesemaschine“, eine Jongliermaschine und sogar raketenbetriebene Frisbees. Shannon lebte auf seine ganz eigene Weise Nietzsches Idee der *Fröhlichen Wissenschaft*.

Die 1955 in Italien gegründete „Bewegung für ein Imaginäres Bauhaus“ gilt als einer der frühen Momente einer modernen, bewusst hierarchiefrei konzipierten Kooperationsplattform zwischen Wissenschaft und Kunst. Diese Hierarchiefreiheit ist zentral, da gerade hierarchische Strukturen bis heute eines der größten Hindernisse im Austausch zwischen beiden Feldern darstellen.

Die Konzeptkunst der 1960er Jahre wird häufig als eigentliche Geburtsstunde zeitgenössischer künstlerischer Forschung betrachtet. Protagonisten wie Allan Kaprow oder Nam June Paik verstanden die Künste als eine Art „Avantgarde-Thinktank“, der den akademischen Raum irritieren und beleben sollte. Künstler\*innen wie Hanne Darboven oder Arakawa beschrieben ihre Praxis explizit als „Metawissenschaft“ – als ein Denken, das alternative Verknüpfungen ermöglicht und quer zum etablierten wissenschaftlichen Diskurs steht.

Ihre zentrale These lautet: Jedes Individuum kann an epistemischen Prozessen teilhaben – auch ohne institutionelle Zertifizierung.

Sogar die US-Regierung erkannte in den 1960er Jahren das Potenzial künstlerischer Forschung und initiierte mit dem *NASA Art Program* eine Plattform für die Zusammenarbeit von Weltraumforschung und Avantgarde. Ziel war es, durch künstlerische Imagination fehlende Erfahrungswerte – etwa zur Schwerelosigkeit – zu kompensieren. Bemerkenswert ist, dass die Andersartigkeit künstlerischer Logiken hier ausdrücklich erwünscht war.

In den 1980er und 1990er Jahren wurde diese Perspektive insbesondere im angloamerikanischen Raum institutionell aufgegriffen, indem akademische Felder für künstlerische Forschung geöffnet wurden – auch als Reaktion auf die von Knorr-Cetina, Feyerabend, Rheinberger und Latour diagnostizierte „Krise der Wissenschaften“.

## **2. Unkontaktierte Wilde**

Heute lässt sich jedoch ein deutlicher Perspektivwechsel beobachten: weg von einer unvoreingenommenen, gegenseitigen Neugier – hin zu einem paternalistischen Gestus, der sich nahtlos in das Optimierungsparadigma des kognitiven Kapitalismus einfügt.

Symptomatisch dafür ist bereits die Benennung des vom österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) eingerichteten Förderprogramms „PEEK“ – Programm zur „Erschließung und Entwicklung der Künste“. Der Begriff evoziert das Bild einer Expedition: Neo-Humboldtianer\*innen kartografieren das vermeintlich unbekanntes Terrain der Künste, entdecken „exotische“ Praktiken und machen sie für wissenschaftliche Zwecke nutzbar.

Die Stoßrichtung ist eindeutig: Kunst hat der Wissenschaft zu dienen – alles andere gilt als entbehrlich.

Eine vertiefte Auseinandersetzung mit dieser Problematik findet sich etwa bei Daniel Hornuff (*Praxis Dr. Kunst geschlossen*) oder Hito Steyerl (*Art as Occupation*).

### 3. Fröhliche Ex-Zentriker

Die künstlerische Forschung selbst lässt sich davon jedoch kaum beeindrucken. Vielmehr gelingt es ihr, selbst restriktive Rahmenbedingungen produktiv zu wenden – indem sie sich spielerisch und kritisch mit akademischen Reglements auseinandersetzt.

Gerade diese Reglements sind es, die jene über die normierten Denkformen hinauswuchernden „Tentakel“ beschneiden, durch die Kunst den Erkenntnisdiskurs erweitert. Hier liegt der spezifische Mehrwert künstlerischer Forschung: Während Wissenschaft das Vorhandene analysiert und beschreibt, eröffnet Kunst sinnlich erfahrbare Vorgriffe auf mögliche Zukünfte.

Künstlerisches Forschen besitzt die Fähigkeit, selbst aus scheinbar gesichertem Wissen Neues hervorzubringen. In dieser Perspektive ist es durchaus denkbar, dass künftig die Künste die Wissenschaften mitentwickeln. Dass diese Vorstellung auf wissenschaftlicher Seite nicht uneingeschränkt auf Zustimmung stößt, zeigt sich nicht zuletzt in der oft fehlenden finanziellen und symbolischen Anerkennung entsprechender Ansätze.

Gerade im Außenseitertum der künstlerischen Forschung liegt jedoch ihre produktive Kraft: Sie findet neue Antworten auf alte Fragen und formuliert zugleich neue Fragen zu bestehenden Antworten – bis hin zu paradoxen Konstellationen, in denen auch „neue alte Fragen“ entstehen.

So lässt sich künstlerische Forschung als eine komplexe, tiefgründige und oft humorvoll-ironische Erkenntnispraxis verstehen, die sich selbst permanent infrage stellt.

Die Ausstellung *Kunst Forschung* in der Galerie M veranschaulicht diese experimentelle Methode eindrucksvoll und markiert zugleich einen Wendepunkt in einer bislang primär akademisch geprägten Landschaft. Sie rückt einen reflektierten, tiefgründigen Humor ins Zentrum des Erkenntnisinteresses – und macht damit deutlich: Diese Form der künstlerischen Forschung ist tatsächlich eine *Fröhliche Wissenschaft*.