

Was folgt aus einer akademisierten Kunstausbildung?

Grenzenlos ist die Ästhetik: Ein Manifest verteidigt die Idee der künstlerischen Forschung gegen ihre falschen Freunde

Adornos „Ästhetische Theorie“ wäre vermutlich nicht zustande gekommen, hätte ihr Autor sie auf der Grundlage eines Drittmittelantrags schreiben müssen. „Die Paradoxien der Ästhetik sind ihr vom Gegenstand diktiert“, bemerkt Adorno, und die sprachliche Form, die er für diese Paradoxien gefunden hat, wäre mit den gängigen Kriterien akademischer Evaluierung zweifellos in Kollision geraten. Es ist daher kein Zufall, dass die Autoren des jüngst erschienenen „Manifests der künstlerischen Forschung“ sich wiederholt auf Adorno als Gewährsmann eines alternativen, am Ästhetischen orientierten Forschungsbegriffs beziehen. Ihre Ausgangslage ist freilich eine andere als diejenige des Philosophen in Frankfurt der sechziger Jahre. Denn die Autoren (vier Männer, eine Frau) unterrichten an Hochschulen für Kunst und Gestaltung, in einem Umfeld also, in dem – anders als an den Universitäten klassischen Zuschnitts – seit längerem darüber debattiert wird, inwieweit die dort unterrichteten Künste als eine Forschungsdisziplin zu gelten haben und entsprechend auch als solche evaluiert werden sollten.

Das damit angesprochene Feld der „künstlerischen Forschung“ ist unverändert unübersichtlich. Wie differenziert die Positionen inzwischen sind, zeigt das vorliegende Manifest, indem es seine „Verteidigung“ nicht etwa gegen mögliche Skeptiker künstlerischer Forschung richtet, sondern „gegen ihre Verfechter“. Wer genau hier zu den falschen Freunden der künstlerischen

Forschung gerechnet wird, bleibt eher vage – man verzichtet auf Namen und bibliografische Verweise. Doch ist den Autoren dafür zu danken, dass sie gleich zu Beginn die politische Voraussetzung der Debatte benennen: „Ohne die strikte Akademisierung der Design- und Kunststudiengänge,



**Silvia Henke, Dieter Mersch,
Nicolaj van der Meulen,
Thomas Strässle, Jörg
Wiesel: „Manifest der
künstlerischen Forschung“.
Eine Verteidigung gegen
ihre Verfechter.**

Diaphanes Verlag, Zürich
2020. 128 S., br., 15,-€.

wie sie durch die Bologna-Reform vorangebracht wurde, wäre das Gebilde, das wir ‚Künstlerische Forschung‘ nennen, kaum geboren geworden.“ Das war in dieser Offenheit bisher nur selten zu lesen. Denn in den vergangenen Jahrzehnten war vielen Beiträgen zur künstlerischen Forschung anzumerken, dass ihre Verfasser das Projekt schon unter dem Druck institutioneller Ansprüche gut finden mussten und erst im zweiten Schritt nach den inhaltlichen Gründen für ihre Zustimmung suchen konnten.

Der Hinweis auf die Akademisierung der Kunstausbildung benennt nun ein zentrales Motiv der Debatte, und zu Recht äußern die Autoren ihre Zweifel, dass Anleihen bei etablierten Formen der Wissensproduktion der Eigenart der Künste ge-

recht werden können. Dass auch die Künste eine eigene Form der Welterschließung darstellen, muss nicht lange begründet werden. Das war aber schon immer so, ohne dass Künstler oder ihr Publikum die Notwendigkeit empfunden hätten, die Verfahrenswesen der Kunst als Forschungsdisziplin zu verwalten. Diese Notwendigkeit erzeugt erst ein Klima, in dem auch die Arbeit an der Form nach den Potentialen ihrer Verwertbarkeit als Erkenntnis befragt wird. Mit ihrer Selbstbeschreibung als Wissensproduzentin, so die Autoren, etabliert künstlerische Forschung eine „falsche Konkurrenz“ zur Wissenschaft und den fraglichen Versuch, „sich über die klassisch-akademischen Qualifikationsformate wie die Promotion zu nobilitieren“.

Tatsächlich kann man bezweifeln, dass es den Künsten guttun wird, wenn sie sich durch ihre Selbstbeschreibung als „Disziplin“ unvermeidlich auch den gesamten Apparat akademischer Evaluierung von Forschungsweisen einhandeln: Formulierung überprüfbarer Thesen, Darlegung der zu erwartenden Erkenntnisleistung, Nachweis des Innovationspotentials vor dem Hintergrund des aktuellen Stands der Forschung. Die dabei entstehenden Formen akademischer Mimikry bringen kein wildes Denken hervor, kein ungeahntes, transdisziplinäres Drittes, sondern ein Weder-noch: als künstlerische Form zu konturlos, nach den Maßstäben der Wissenschaft hingegen nicht adressierbar. Sehr zutreffend beobachtet die Verfasser auch jene Spielart künstlerischer Forschung, die ihre Praktiken der

Recherche den Sozialwissenschaften entlehnt – die „qualitativen und quantitativen ‚Befragungen‘ und ‚Beobachtungen‘“ mit ihrer „Hoffnung, die Vagheiten künstlerischer Forschung durch die Stimmen der Vielen objektivieren zu können“.

Wie sieht nun aber die Verteidigung der künstlerischen Forschung „gegen ihre Verfechter“ aus? Zunächst verschieben die Autoren den Fokus der Fragestellung, indem sie statt von „künstlerischer“ von „ästhetischer Forschung“ sprechen. „Ästhetisches Denken“ wird damit „jenseits der Frage nach dem Status der Kunst“ angesiedelt. Das daraus folgende Programm erscheint allerdings recht allgemein. Die Rede ist von „Forschungen im Ästhetischen“, die „Unentscheidbarkeiten“ erschließen, von „Versuchen, Proben und Übungen, die immer wieder neu ansetzen und dabei andere Denkräume und Handlungsmöglichkeiten aufschließen“, von Ausdrucksformen, deren Metier „das Unsagbare oder Undarstellbare“ ist – ein „eigenes nicht diskursives Wissen in Gestalt einer fruchtbaren Konstellierung von Stoffen, Objekten, Handlungen, Entwürfen oder Bildern“. Das klingt sympathisch, ist gemessen am politischen Einsatz des Textes aber auch von erstaunlicher Unverbindlichkeit.

Würde im Feld der künstlerischen Forschung nach dem Modell der Grünen zwischen „Realos“ und „Fundamentalisten“ unterschieden, müsste man die Autoren zu den Freunden der utopischen Grundsätzlichkeit rechnen. Denn wenn es heißt, es könne „grundsätzlich jede Praxis in eine äs-

thetische umgemünzt werden wie umkehrt jede Institution und jedes gesellschaftliche oder ökonomische Setting zum Gegenstand ästhetischer Forschungen werden“ kann, entsteht der Eindruck, dass die Autoren nicht nur eine Revision künstlerischer Forschung im Auge haben, sondern das große Ganze der Wissensproduktion.

Geht es ihnen also um den institutionellen Ort, von dem aus sie sprechen? Und ist das Programm einer „Intellektualität des Ästhetischen“ als konkrete Maßnahme gegen die im Manifest genannten „undemokratischen Netzwerke“ des Kunstsystems gedacht? Am Ende hat man eher den Eindruck, als ziele das Manifest auf die Utopie einer Umwertung des gesamten Wissenschafts – die dann auch das Selbstverständnis der Geisteswissenschaften einbeziehen müsste. Dass wiederholt Adorno, Walter Benjamin und Roland Barthes als Vorbilder ästhetischer Forschung genannt werden – herausragende Stilikisten, die aber weder Künstler noch Unterrichtende an Kunsthochschulen waren –, unterstreicht diesen Eindruck. So fundiert und präzise die Kritik der Autoren an den Engführungen künstlerischer Forschung ist, am Ende bleibt unklar, welche Forderung sie daraus ableiten wollen. Bis zum nächsten Paradigmenwechsel ist es noch ein weiter Weg. In der Zwischenzeit wären Vorschläge willkommen, auf welche konkreten Veränderungen die Kritik an einem „Outputdenken“ zielt, „das die künstlerische Praxis auf ebenso überprüfbare wie nachvollziehbare Resultate eicht“.

PETER GEIMER