

Bernhard Hofmann

Szybers Mütze

Ein Fall von künstlerischer Forschung

Bogdan Szyber blieb der Doktorhut verwehrt. Seine Dissertation, eingereicht an der Universität der Künste Stockholm, wurde nach der öffentlichen Verteidigung im Mai 2020 von der dreiköpfigen Prüfungskommission einstimmig abgelehnt.¹ So kam es, dass zum ersten Mal in der bis dahin zwanzigjährigen Geschichte künstlerischer Dokorate in Schweden ein solches Promotionsverfahren scheiterte. Die Jury begründete ihre Entscheidung damit, dass Szyber Unfähigkeit zur „künstlerischen Analyse und Synthese“ sowie zur „Überprüfung und Bewertung neuer und komplexer Phänomene, Fragen oder Situationen“ gezeigt habe.² So hätten sich nicht genügend Gründe finden lassen, die eine positive Bewertung seines Wissens „weder der Methodologie der künstlerischen Forschung im Allgemeinen noch der Methoden performativer Forschung im Besonderen“ unterstützt hätten.³

Der Fall sorgte für hitzige Diskussionen in der Szene und für Rauschen im Blätterwald.⁴ Szyber freilich hatte ein meisterhaftes Schelmenstück inszeniert: Sein Promotionsprojekt hält dem Kunst- wie dem Wissenschaftsbetrieb im Allgemeinen und künstlerischer Forschung im Besonderen einen Eulen-Spiegel vor. Wie einst der mittelalterliche Schalksnarr hatte Szyber in seinem Promotionsprojekt Konzepte und Normen beim Wort genommen, konsequent umgesetzt und damit Paradoxien freigelegt. Aber der Reihe nach.

I

Bogdan Szyber ist ein preisgekrönter Performancekünstler, Schauspieler und Regisseur. Gemeinsam mit seiner Partnerin Carina Reich erarbeitete er seit 1983 etwa 80 Produktionen,

¹ <https://www.uniarts.se/english/research-and-development-work/phd-project/fauxthentication> [15.02.2022]; Stasinski 2020

² Zit. nach Stasinski 2020 (Übs.: BHo)

³ Ebd. (Übs.: BHo)

⁴ Siehe Ericsson 2020, Stasinski 2020

meist in Mischformen darstellender und bildender Kunst.⁵ Das Duo kreierte und kreierte Konzeptkunst und „ortsspezifische Kunst“ in diversen Rahmen.⁶ Die beiden inszenierten Opern und Theaterstücke, zeigten Ausstellungen in Museen, ließen das königlich-schwedische Ballett zur Musik der Death-Metal-Gruppe „Entombed“ tanzen, realisierten Aktionen im öffentlichen Raum, Filme und Radiotheaterprojekte, installierten in Gelatine eingelegte englische Kinder in Londoner Kirchen und spuckende Schaufensterpuppen in einem exklusiven Stockholmer Kaufhaus.⁷ Beide bewarben sich erfolgreich um Doktorand*innenstellen an der Stockholmer Kunstuniversität, Carina Reich wurde 2013 eingestellt, Bogdan Szyber ein Jahr später.⁸

Szybers beruflicher Hintergrund als professioneller Konzept-, Theater- und Performancekünstler spielt eine wesentliche Rolle bei seinem Promotionsprojekt „Fauxthentication - Art Academia Authorship oder The site-specifics of the Academic Artist“.⁹ Das Projekt beschreibt sich als eine Serie von „Dramatisierungen der Hegemonien hinter den Dilemmata, mit denen Künstler*innen im Bereich der ‚künstlerischen Forschung‘ innerhalb des Hochschulwesens heute konfrontiert sind“¹⁰ und richtet sich auf folgende Forschungsfragen:

„In welchem systemischen Kontext findet sich ein*e künstlerische Akademiker*in zu Beginn des 21. Jahrhunderts wieder? Gibt es einen ‚Schattenarbeitsmarkt‘ in diesem begehrten Kunst-Raum-im-Akademischen? Falls die Theorie des Kontextes Kunst auch innerhalb dieses Ortes von Kunst-im-Akademischen und seines Arbeitsmarktes gilt, welche Art von Kunst kann und wird dann aus Praktiken künstlerischer Forschung entstehen? Wenn ich diese unterschiedlichen Merkmale identifizieren kann, bin ich dann in der Lage, Bühnenbearbeitungen aus ihnen zu kreieren?“¹¹

Als Untersuchungsmethoden gab Szyber an:

„Betrachtung aus einer ortsspezifischen Perspektive, Verankerung in institutioneller Kritik in der Tradition der Konzeptkunst sowie in der soziologischen Institutional Logics-Theorie, Einbezug jener verkörperten Kunstfertigkeit, über die ich als interdisziplinärer Artisan mit 40 Jahren Erfahrung verfüge.“¹²

⁵ Siehe dazu <https://reich-szyber.com/en/concept/>. [15.03.2022]

⁶ Ebd.

⁷ Ebd.; zu Letzterem siehe „A Perfect Conversation“ (1998). <https://www.youtube.com/watch?v=Ji3GnzSqLoE> [17.03.2022]

⁸ <https://reich-szyber.com/en/2014/09/> [17.03.2022]

⁹ Szyber 2020

¹⁰ Ebd., S. 19 (Übs.: BHo)

¹¹ Ebd. (Übs.: BHo)

¹² Ebd., S. 20 (Übs.: BHo)

Die äußere Form folgte einem Muster, das bei künstlerischen Promotionsprojekten an der Stockholmer Kunstuniversität üblich ist: Während einer Laufzeit von vier bis sechs Jahren finden nach 30%, 50% und 80% der Zeit jeweils Seminare, Vorführungen bzw. Ausstellungen statt, in der Promovierende den Stand ihres Projekts präsentieren und zur Diskussion stellen. Neben künstlerischen Arbeiten werden Dokumentationen und schriftliche Texte („Dissertation“) eingereicht, den Abschluss bildet eine öffentliche Verteidigung.¹³

Szybers Projekt richtet in seinem ersten Teil den kritischen Blick auf die Schattenseiten eines Wissenschaftsbetriebs, in dem Betrug und Ausbeutung an der Tagesordnung sind.¹⁴ Etliche Studierende und Forschende schreiben ihre Arbeiten nicht selbst, sondern beauftragen Ghostwriter, anonyme Akademiker*innen verfassen Hausarbeiten, Masterarbeiten und Dissertationen. Auf dem wissenschaftlichen Schwarzmarkt bietet ein freischaffendes wissenschaftliches Proletariat seine Dienste feil, vermittelt durch Agenturen und Internetportale. Szybers Studie stellt einige dieser Ghostwriter vor. Es handelt sich um wissenschaftlich hoch qualifizierte Frauen aus Niedriglohnländern wie Pakistan, Trinidad und Tobago, Rumänien und den Philippinen.¹⁵ Sie verkaufen ihr geistiges Eigentum an Auftraggeber, die den Text dann als ihre eigene Arbeit ausgeben. In der wissenschaftlichen Szene bleibt der Schein von Authentizität gewahrt, soweit und solange die Fälschung nicht auffliegt – was aber nur selten der Fall ist. Das setzt auf der Bühne der Wissenschaft „Authentizität“ und „Fälschung“, „in ein wechselseitiges Spannungsverhältnis:

„Now if you think art and academia are strange bedfellows, so are the false and the authentic. But as I have shown you, it is a reality in this mise-en-scène called the online economy of digital labour, as globalised capitalism gives the false and the authentic its valid authentication, both written and directed by the players: the clients and the digital proletariats.“¹⁶

Der Untersuchung dieser Sachverhalte widmete Szyber sein „30%“-Seminar, das er 2016 erstmals präsentierte.¹⁷ Die Pointe: Die Studie stammte nicht von ihm, sondern von einer Ghostwriterin, die er beauftragt und bezahlt hatte. Ein erster Seminarteil war vollständig gescrriptet: Struktur und Rollen waren wie für eine Theaterszene vorab programmiert, und die Szene spiegelte eine Form,

¹³ Die Bestandteile von Szybers Projekt finden sich unter <https://www.uniarts.se/english/research-and-development-work/phd-project/fauxthentication>. Videodokumentationen und Texte lassen sich dort sowie unter <http://uniarts.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1424392&dswid=9949> abrufen [22.02.2022].

¹⁴ Siehe Szyber 2020

¹⁵Ebd., S. 90 ff.

¹⁶ Ebd., S. 70

¹⁷Schriftliche Dokumentation: Szyber 2020, S. 45 ff; Videomitschnitt: a.a.O.

wie sie von wissenschaftlichen Tagungen kennt: Zuerst referierte Szyber vor Prezi-Folien, dann folgte ein Dialog mit einer DiskutantIn (der schwedischen Künstlerin Nina Bondeson), schließlich wurden von eingeweihten Mitspieler*innen aus dem Publikum Fragen gestellt.¹⁸ All das verlief gemäß genauen Regieanweisungen und Zeitplanungen, es fehlte auch nicht an detaillierten Angaben zu Kostüm, Bühnenbild, Requisite und Licht.¹⁹ Im zweiten Teil seines 30%-Seminars deckte Szyber dann den Schwindel auf: Er machte die Inszenierung als Inszenierung publik, benannte die Autorin, klärte über das Rollenspiel auf.²⁰ Kurz: Szyber legte ein Geständnis als wissenschaftlicher Betrüger ab und authentifizierte sich zugleich als Künstler.

Wie das Wortspiel „Fauxthentication“ andeutet, baut sich damit ein Bild auf, das im Auge des Betrachters wie eine Kippfigur hin und her springt. Der Künstler mimt den Forscher, der Seminarraum mutiert zur Bühne, authentisches Rollenspiel erweckt den Anschein authentischen Forschungsdiskurses, wissenschaftlicher Betrug löst sich auf in künstlerischer Transformation. Eine künstlerische Performance *lege artis* (nicht: *lege scientiae*) legitimiert wissenschaftlichen Betrug und beansprucht zugleich den Status künstlerischer Forschung. Diesen Teil seines Projekts stellte Szyber anschließend mehrfach auf Konferenzen in Schweden und in anderen Ländern vor.²¹ Die Studie als solche wie auch Szybers Rolle darin wurden als „politisch korrekt“ beurteilt und gutgeheißen.²² Das sollte sich bald ändern. Denn als das Projekt in seinem weiteren Fortgang auf die Eigenheiten und Erträge künstlerischer Forschung fokussierte, waren, so Szyber, „die Flitterwochen vorbei“.²³

Szyber war aufgefallen, dass in keinem der Forschungsseminare, die er in Schweden und anderswo besucht hatte, eine erkennbare Auseinandersetzung mit der Qualität der präsentierten *künstlerischen* Arbeit stattgefunden hatte.²⁴ Thematisiert, diskutiert und kritisiert wurde durchwegs lediglich das schriftliche Supplement, jener Theorieteil, den künstlerische Forscher*innen zu ihren Projekten präsentierten.²⁵ Das führte Szyber zu prinzipiellen Fragen über das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft im Konzept künstlerischer Forschung: Gelten

¹⁸ S. Szyber 2020 und Videomitschnitt a.a.O.

¹⁹ S. Szyber 2020

²⁰ Ebd.

²¹ Szyber 2020, S. 94

²² „It was simply put ‘out there’, to be viewed from an external position by an artist giving himself and his institutional position a license of political righteousness“ (ebd.).

²³ Ebd. (Übs. Bho)

²⁴ Ebd., S. 96

²⁵ Szyber 2020

Logiken der Kunst auch im Bereich akademisch gerahmter Kunstproduktion?²⁶ An welcher Stelle und in welcher Weise entscheidet sich im Feld künstlerischer Forschung, was Kunst ist und was nicht?²⁷ Von welcher Art und Qualität ist die Kunst, die im Rahmen künstlerischer Forschung entsteht?²⁸ Und:

„[D]id anything so defined by the field (of academically situated art) automatically embodied and thus validated this genre, all in a Moebius-strip of perpetuating itself without end?“²⁹

Polemisch fragte Szyber, ob man wirklich alles als Kunst deklarieren und ausstellen könne, solange es dazu ein schriftliches Beiheft gebe.³⁰

Nun vergab Szyber einen weiteren Auftrag auf dem digitalen Arbeitsmarkt, diesmal aber nicht an eine Akademikerin, sondern an eine Künstlerin. Er engagierte die Fotografin Yvette Hammond aus Los Angeles für eine Ausstellung in Stockholm und ließ ihr völlig freie Hand, zu präsentieren, was immer sie wolle.³¹ Seine eigene Aufgabe beschränkte sich darauf, das Ganze zu „finanzieren“,³² zu produzieren und in ein schriftliches Supplement zu hüllen, das er dann als künstlerischen Teil seines „50%“-Seminars ausgab.³³ Die Sache bekam eine Wendung, als Yvette Hammond erklärte, sie wolle keine Fotografien ausstellen, sondern lieber als Popsängerin auftreten. Szyber verpflichtete also einen Musikproduzenten, der für den musikalischen Rahmen und die Arrangements sorgte, außerdem einen Projektionstechniker, der das Konzert visuell gestaltete. Bei Hammonds Auftritt, der 2017 in der Stockholmer Kunstuniversität über die Bühne ging, war dann ein Animationsfilm zu sehen. Er zeigte Szyber als „schrägen sprechenden Kopf“, der die Hegemonie von Sprache und Theorie im Feld künstlerischer Forschung kritisierte und lamentierte: „In the academic context the ‘art’ itself is secondary to the framing in language and discourse of the same as text.“³⁴

Die kunsttheoretische Grundierung seiner Position bezieht Szyber aus einer Analogie zwischen künstlerischer Forschung und Konzeptkunst. Charakteristisches Merkmal von Konzeptkunst sei

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd. Kursiv im Original.

³⁰ Ebd., S. 97

³¹ Ebd., S. 97

³² Die Stockholmer Kunstuniversität stellt Doktorand*innen ein Projektbudget in Höhe von je 400.000 SEK (rund 38.000 €) zur Verfügung (Stasinski 2020; vgl. Szyber 2020, S. 102).

³³ Szyber 2020, S. 98

³⁴ Ebd., S. 97

es, dass Artefakte durch textuelle oder sprachliche Rahmung Bedeutung erlangen.³⁵ Bei künstlerischer Forschung sei diese Rahmung gesetzt durch eine auf Wissen angelegte „Hochschulindustrie“,³⁶ deren Arbeitsökonomie und deren Arbeitsmarkt. Gemäß der dort herrschenden Hierarchien würden Artefakte generiert, bewertet und aufgewertet. Dieser Mechanismus bringe, so Szyber, notwendigerweise spezifische Produkte hervor, nämlich „its own line of artistic research art“ einerseits, und „its own line of artistic research theory“ andererseits.³⁷ Da künstlerische Forschung im Rahmen von Studiengängen und Qualifikationsprogramm an Hochschulen letztlich Ausbildungszwecken dient, nennt Szyber diese Produkte „edu-art“ und „edu-text“.³⁸ Jene „edu-art“, die aus einer entsprechend eingehegten künstlerischer Forschung resultiere, sei von einem speziellen Verhältnis von Sprache und künstlerischer Praxis geprägt. Die künstlerische Qualität der Ware „edu-art“ werde aber nicht thematisiert, die Qualität der Ware „edu-text“ hingegen schon.

Szyber hebt „art-art“ von „edu-art“ ab – hier jene Kunst, die im spezifischen, von Künstler*innen generierten und ausgehandelten Kontext entsteht, dort jene Artefakte, die im Feld künstlerischer Forschung produziert werden und durch die in der „Hochschulindustrie“ geforderte diskursive Rahmung geprägt sind.³⁹ Die Ökonomie solcher künstlerischer Forschung bestimmt, welche Arten von Praktiken entstehen und welche als wertvoll angesehen werden; der „edu-art“-Markt prägt und bestimmt kontextuell, ortsspezifisch und institutionell die Waren, die in seinem Bereich hergestellt werden. Das Publikum, das diese Waren rezipiert, stellt gleichzeitig die Arbeiterschaft, die dieselben Waren produziert – „wie eine Schlange, die ihren eigenen Schwanz schluckt“.⁴⁰ So bestehe die Gefahr, dass „edu-art“ zum selbstreferentiellen Genre und zum kodifizierten „Ismus“ für Eingeweihte gerinne, und dies mit fraglicher Qualität, da ja nicht die Ware „edu-art“, sondern nur die Ware „edu-text“ thematisiert werde. Zugleich bestehe aber auch ein fundamentaler Unterschied zur traditionellen wissenschaftlichen Forschung, weil jedes künstlerische Forschungsprojekt seine eigene Methodik generiere. Der einzige gemeinsame Nenner, so Szyber, bestehe in jenem „theoretischen ‚Text-Bikini‘, mit dem die Braut Edu-Art bekleidet wird“.⁴¹

Im 80%-Seminar ging Szyber schließlich der Frage nach Relevanz und Nachhaltigkeit künstlerischer Forschung nach. Dazu erdachte er ein „Museum für künstlerische Forschung“, das

³⁵ Szyber 2020

³⁶ Im Original: „higher education industry“, ebd., S. 106

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd., S. 94

³⁹ Ebd., S. 108

⁴⁰ Ebd., S. 112

⁴¹ Ebd., S. 120

sich, erneut nach „ortsspezifischem“ künstlerischen Konzept, in Räumlichkeiten des Historischen Museums in Stockholm präsentierte.⁴² Die Werkschau zeigte 15 Arbeiten, die in unterschiedlichen Genres und sämtlich im Rahmen künstlerischer Promotionen entstanden waren – von Filmanimation über Modedesign bis hin zu Choreografie. Seiner bisherigen Methode getreu kuratierte Szyber die Ausstellung nicht selbst, sondern beauftragte einen externen Experten.⁴³

Das Finale des Promotionsverfahrens bildete im Mai 2020 dann jene öffentliche Verteidigung, von der schon eingangs die Rede war. Szybers Dissertation zu beurteilen und über seine Promotion zu entscheiden, brachte die Jury ganz offensichtlich in eine Zwickmühle. Denn es ging bei der Entscheidung nicht bloß um einen bürokratischen Akt der Annahme oder Ablehnung einer Dissertation. Vielmehr standen Grundsätze von Kunst (einerseits), Wissenschaft (andererseits) und künstlerischer Forschung (irgendwo dazwischen) zur Debatte: Auf welcher Basis und nach welchen Prinzipien sollte man eine Arbeit beurteilen, die sich als künstlerisches Forschungsprojekt ausgibt, gleichzeitig aber das Konzept künstlerischer Forschung so grundsätzlich und so radikal in Frage stellt? Wie sollte Szybers Einkauf von Zuarbeit bewertet werden? In der Wissenschaft verstößt eine Dissertation, die ein*e Promovend*in in wesentlichen Teilen nicht selbst verfasst hat, klar gegen die Regeln guter wissenschaftlicher Praxis, sie könnte als Promotionsleistung nicht anerkannt werden. Aus künstlerischem Blickwinkel stellt sich die Sache freilich anders dar. Zu denken ist zum Beispiel an Rembrandts Werkstatt, in der seine Gehilfen Arbeiten herstellten, die dem Meister zugeschrieben wurden (und werden), an Techniken wie Collage (in der bildenden Kunst) und Sampling (in der Musik), oder an „Appropriation Art“, jene Kunstform, nach deren Konzept Künstler*innen Werke, Texte, Artefakte Anderer übernehmen bzw. kopieren, wobei die Aneignung als „bewusste strategische Entscheidung“⁴⁴ und als origineller künstlerischer Akt verstanden wird. „Im Zitieren, Imitieren, Entleihen und Nachahmen“, so schreibt Michalis Pichler, liege „ebenso viel unvorhersehbare Originalität wie im Erfinden“.⁴⁵ Vor solchem Hintergrund stellt sich freilich die Frage, aus welchen Gründen der Szyberschen Arbeit künstlerischer Status und künstlerischer Wert abgesprochen werden könnte. Denn die eingangs genannte Begründung der Jury, Szybers Arbeit zeige „an inability to perform artistic analysis and synthesis“,⁴⁶ kommt mit einem solch weiten und freien

⁴² Szyber 2020

⁴³ Ebd., S. 122

⁴⁴ Pichler 2009, S. 27

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Zit. nach Stasinski 2020.

Verständnis von Kunst keineswegs zur Deckung. So oder so führte die Sache in eine Aporie, denn die Jury stand vor der Wahl, entweder wissenschaftlichen Maßstäben treu zu bleiben und zugleich künstlerische zu verraten, oder aber der Kunst Geltung zu verschaffen und damit Grundpfeiler wissenschaftlicher Praxis zu sprengen.

Mit Michelle Teran⁴⁷, Kai Johnsen⁴⁸ und Julian Klein⁴⁹ gehörten der Kommission namhafte Repräsentant*innen der künstlerischen Forschung an. Aus ihrer Warte konnte es vermutlich keine andere Wahl geben, als Szyber den Doktorhut zu verwehren. Insofern mag der Weg, der die Jury aus ihrem Dilemma herausführen sollte, kaum überraschen. Er vermag aber auch nicht zu überzeugen, jedenfalls nicht mit Blick auf die zitierten Argumente⁵⁰ der Jury: Denn falls der Anspruch auf künstlerische Gültigkeit tatsächlich nur mit dürrem Formalismus beantwortet worden wäre, so hätte sich schon dadurch Szybers These – Konsequenz akademisch gerahmter künstlerischer Forschung für künstlerische Produktion – unfreiwillig bestätigt.

II

Szybers Beispiel kann klarerweise nicht als typisches Exemplar eines künstlerischen Promotionsprojekts gelten. Gleichwohl veranlasst der Fall, künstlerische Forschung und entsprechend grundierte Promotionsprojekte näher in den Blick zu nehmen. Denn sie sind verbunden mit Veränderungen, die sich für das Wissenschaftssystem im Allgemeinen und wohl auch für die Musikpädagogik im Besonderen auswirken könnten. Die deutsche (wissenschaftliche) Musikpädagogik hat von diesem Thema – jedenfalls im Schrifttum– bisher kaum Notiz genommen.⁵¹ Während die Gesellschaft für Musikforschung bereits 2014 ein einschlägiges Memorandum publiziert hat,⁵² steht eine Positionierung zum Umgang mit künstlerischer Forschung seitens deutscher Fachgesellschaften für wissenschaftliche Musikpädagogik bislang aus.⁵³ Der folgende Abschnitt möchte einige Überlegungen zum Thema umrisshaft vortragen.

⁴⁷ „Research Professor Social Practice“, Research Centre Willem de Kooning Academy, Rotterdam, Quelle: <http://www.ubermatic.org/> [15.03.2022]

⁴⁸ Professor für Regie, Teaterhøgskolen, Oslo, Quelle: <https://khio.no/en/staff/kai-johnsen/> [15.03.2022]

⁴⁹ Direktor des „Instituts für künstlerische Forschung“, Berlin, Quelle: <http://julianklein.net/de/> [15.03.2022]

⁵⁰ Leider war es nicht möglich, das Gutachten einzusehen. Daraus resultieren Limitationen, die sich u.a. auf die Korrektheit des Zitats beziehen; auch kann die Argumentation der Jury nicht vollständig beurteilt werden.

⁵¹ Ausweislich der Ankündigung auf der Website der Hochschule entsteht derzeit eine einschlägige Dissertation an der Kunstuniversität Graz, vgl. Steinmayer 2020

⁵² Gesellschaft für Musikforschung 2014

⁵³ Beispielsweise ist ein entsprechender Hinweis im so genannten „Blauen Papier“ des AMPF e.V. nicht explizit ersichtlich.

Ausgehend von einer kurzen geschichtlichen Skizze soll der Frage nachgegangen werden, was mit „künstlerischer Forschung“ gemeint ist und welche Implikationen sich für das Verständnis von Wissenschaft und Kunst sowie für den gesellschaftlichen Stellenwert von Forschung zeigen.

Die Konjunktur, die künstlerische Forschung respektive entsprechend grundrierte Promotionsprogramme seit etwa 20 Jahren an Hochschulen in Europa erleben, steht in engem Zusammenhang mit der so genannten Bologna-Reform. Mit dem Ziel, das europäische Hochschulwesen zu harmonisieren, wurde an den Hochschulen und Universitäten ein einheitliches Studiensystem mit drei Zyklen (Bachelor, Master, Promotion) etabliert. Diesem Schema gemäß wurden auch Studiengänge an Kunst- und Musikhochschulen umgebaut. Dort stellte sich die Frage, wie und nach welchen Kriterien ein dritter Studienzyklus zu konzipieren sei, der einerseits eine postgraduale Weiterentwicklung und Vertiefung der jeweils im Bachelor und Master erworbenen Kompetenzen garantieren und andererseits zu einem promotionsäquivalenten Abschluss führen könne. Die Lösung bestand, nach universitärem Vorbild, darin, den dritten Studienzyklus auch an künstlerischen Hochschulen als Phase aufzufassen, die durch „Forschung“ gekennzeichnet ist. Eine Voraussetzung dafür lieferte die Implementierung eines aufgeweiteten Begriffs von „research“. Eine Definition findet sich in den so genannten „Dublin Descriptors“, mit denen 2005 Kompetenzniveaus für Studienabschlüsse in Europa gerahmt wurden:

„The word ‘research’ is used to cover a wide variety of activities, with the context often related to a field of study; the term is used here to represent a careful study or investigation based on a systematic understanding and critical awareness of knowledge. The word is used in an inclusive way to accommodate the range of activities that support original and innovative work in the whole range of academic, professional and technological fields, including the humanities, and traditional, performing, and other creative arts. It is not used in any limited or restricted sense, or relating solely to a traditional ‘scientific method’.“⁵⁴

In dieser Auffassung von „research“ fächert sich ein Bedeutungsspektrum auf, das mit dem Wort „Forschung“ unzureichend übersetzt ist, weil es mit dessen üblichem Gebrauch im deutschsprachigen Raum nicht zur Deckung kommt. Während sich der Begriff „Forschung“ gemeinhin auf ein „Synonym für wissenschaftliche Tätigkeit“⁵⁵ beschränkt, meint „research“ hier

⁵⁴ Bologna Working Group 2005, S. 68

⁵⁵ Mildemberger 1999

nicht nur wissenschaftliche Forschung, sondern bezieht darüber hinaus Untersuchungen, Recherchen, Erkundungen aller Art ein, und ausdrücklich auch solche im künstlerischen Sektor.⁵⁶ Solch universellem Verständnis von „research“ steht ein Begriffsverständnis gegenüber, das sich ebenfalls in einem bildungspolitischen Papier findet: Im „Frascati Manual“, in dem die OECD Vorgaben zur Erhebung von Daten zu Forschung und experimenteller Entwicklung macht, werden „research“ und „experimental development“ definiert als

„creative and systematic work undertaken in order to increase the stock of knowledge – including knowledge of humankind, culture and society – and to devise new applications of available knowledge.“⁵⁷

Gemäß den OECD-Vorgaben werden entsprechende Tätigkeiten jedoch nur dann als „research“ bzw. „experimental development“ beurteilt und in die Statistik aufgenommen, wenn sie fünf Kriterien erfüllen: „the activity must be: novel, creative, uncertain, systematic transferable and/or reproducible“.⁵⁸ Auffallend ist, dass die deutsche Version des OECD Handbuchs „research“ durchwegs mit „Forschung“ übersetzt und damit auf das traditionelle, engere und für Wissenschaft reservierte Begriffsverständnis rekurriert.⁵⁹ Dieses Indiz bestätigt sich auch in den weiteren Ausführungen zum Verhältnis von Forschung und Kunst. Das Papier differenziert zweifach:

- „Forschung für Kunst“ besteht „in der Entwicklung von Waren und Dienstleistungen, die dem Ausdrucksbedürfnis von Künstlern und Darstellern gerecht werden“,⁶⁰ zum Beispiel die Entwicklung neuer elektronischer Musikinstrumente.
- „Forschung über Kunst“ meint das, was traditionell Fächer wie Musikwissenschaft, Kunstgeschichte, Theater- oder Medienwissenschaft leisten.⁶¹

Zur Frage, ob und inwieweit künstlerische Darbietungen als „Forschung und Entwicklung“ zu bewerten sind, stellt das Frascati Manual klar:

„Künstlerische Darbietungen sind normalerweise von FuE [sc. Forschung und Entwicklung] ausgeschlossen. Künstlerische Leistungen erfüllen das FuE-Kriterium

⁵⁶Hierzu merkt der Wissenschaftsrat (2021) an: „Dies steht in Kontrast zur Verwendung des Forschungsbegriffs in deutschen Fassungen der „Dublin Descriptors“, wo die obige Definition entfällt. Nach landläufigem Verständnis meint Forschung im deutschen Sprachgebrauch die wissenschaftliche Suche nach neuem Wissen; auch die Hochschulgesetze verwenden den Begriff so und ordnen den Künsten an den Hochschulen nicht Forschung, sondern „künstlerische Entwicklungsvorhaben“ zu.“ (S. 51 f.)

⁵⁷ OECD 2015a, S. 44

⁵⁸ Ebd. S. 45

⁵⁹ OECD 2015b, S. 47

⁶⁰ OECD 2015b, S. 71.

⁶¹ Ebd.

der Neuartigkeit nicht, da sie nicht nach neuen Erkenntnissen, sondern neuen Ausdrucksformen streben. Auch das Kriterium der Reproduzierbarkeit (wie lässt sich potenziell erzeugtes zusätzliches Wissen übertragen) wird nicht erfüllt. Infolgedessen kann ohne weitere sachdienliche Belege nicht davon ausgegangen werden, dass Kunsthochschulen und Kunstfachbereiche an Universitäten FuE-Leistungen erbringen. Die Tatsache, dass sich unter den Kursteilnehmern in diesen Einrichtungen Künstler befinden, spielt für die FuE-Messung keine Rolle.“⁶²

Hier zeigt sich ein Begriff von „research“ bzw. „Forschung“, dessen Fassung sich weitaus exklusiver und einschränkender darstellt als in den „Dublin Descriptors“. Ein Promotionsprojekt, das wie Szybers Arbeit auf künstlerischen Darbietungen beruht, lässt sich zwar mit dem sehr weit gefassten Forschungsbegriff der „Dublin Descriptors“ vereinbaren, nicht aber mit einem Wissenschaftsbegriff, wie er im Frascati Manual exemplarisch niedergelegt ist.

Im Zuge der Bologna-Reform gingen die europäischen Kunst- und Musikhochschulen dazu über, einen dritten Ausbildungszyklus zu installieren – eine solche postgraduale Phase hatte es in den meisten Ländern außerhalb Deutschlands zuvor nicht gegeben.⁶³ Studiengänge zu künstlerischer Forschung sowie entsprechende Promotionsprogramme wurden aufgelegt, zumeist konzipiert als künstlerisch-wissenschaftliche Hybride, in verschiedenen Fächern installiert und mit unterschiedlichen Bezeichnungen bzw. akademischen Abschlüssen versehen. Ausweislich eines Papiers des Wissenschaftsrats boten zu Beginn der 2020er Jahre folgende deutsche Hochschulen solche Promotionsprogramme an:⁶⁴

	Hochschule	Akademischer Grad
Bildende Kunst	Hochschule für Bildende Kunst, Hamburg	Dr. phil. in art.
	Hochschule für Gestaltung, Offenbach am Main	Dr. phil.
	Muthesius Kunsthochschule, Kiel	Dr. phil.
	Bauhaus-Universität, Weimar	Ph.D.
Musik	Hochschule für Musik, Karlsruhe	Dr. phil.
	Hochschule für Musik, Freiburg (Dr. phil.),	Dr. phil.
	Hochschule für Musik und Theater, Hamburg	Dr. sc. mus.
	Musikhochschule Münster	Dr. phil. in art.
Film	Filmuniversität Babelsberg	Dr. phil. in art.

⁶² Ebd. In der englischen Version des Papiers ist in dieser Passage die Rede von „artistic performance“ (OECD 2015a, S. 65).

⁶³ Wissenschaftsrat 2021, S. 56

⁶⁴ Quelle: Ebd., S. 48

Diese Liste mag Bedenken wecken: Die Denominationsvielfalt der vergebenen akademischen Grade lässt, vorsichtig formuliert, keine übertrieben ausgeprägte Vereinheitlichungstendenz erkennen, ein Faktum, das als Folge des Bologna-Prozesses freilich nicht untypisch ist. Hinzu kommt, dass Promotion und Verleihung des akademischen Grades in den unterschiedlichen Institutionen an unterschiedliche Voraussetzungen geknüpft sind, die sich z.B. als divergente Anforderungen, Anteile und Gewichtungen künstlerischer und wissenschaftlicher Leistungen darstellen. Auch hier zeigt sich wenig Einheitlichkeit. Schließlich werden durch die Verleihung und Führung von Dokortiteln die Identifizierung und Differenzierung von künstlerisch, künstlerisch-wissenschaftlich oder wissenschaftlich Promovierten erschwert – ein Problem, für das künstlerische Forschung häufig in der Diskussion steht.⁶⁵

An etlichen Hochschulen sind offenbar weitere Programme in Planung.⁶⁶ Damit einher gingen und gehen Transformationen künstlerischer Hochschulen „in eine Universität oder eine der Universität gleichgestellte Hochschule“,⁶⁷ Gründungen von Arbeitsgruppen und Fachgesellschaften für künstlerische Forschung sowohl auf nationaler wie auf internationaler Ebene, die Herausgabe von Schriften, die Auflage von Förderprogrammen und die Ausschreibung von Professuren.⁶⁸ „Künstlerische Forschung“ ist mittlerweile auch an wissenschaftlichen Hochschulen Gegenstand von Lehre und Forschung, insbesondere in der Kunstpädagogik.⁶⁹ Auch in musikpädagogischen Studienprogrammen sind Verzweigungen zur künstlerischen Forschung angekommen.⁷⁰

Der kurze Abriss mag illustrieren, in welchem unterschiedlichen Zusammenhängen der Terminus „künstlerische Forschung“ eine Rolle spielt und wie unterschiedlich er gebraucht wird. Er fungiert als Träger heterogener inhaltlicher Füllungen, die je nach Kontext, Intention und Strategie stark differieren. In der Rede über künstlerische Forschung treffen, überlagern und überschreiben sich Auffassungen aus Wissenschafts-, Kunst- und Erkenntnistheorie, aus diversen wissenschaftlichen und künstlerischen Einzeldisziplinen sowie aus Bildungs-, Hochschul- und Standespolitik. Daraus resultiert eine Gemengelage, die die Verständigung erschwert und Debatten nachhaltig mit Brennstoff versorgt. Dass sich diese, wie nicht allein Szybers Beispiel zeigt, insbesondere an

⁶⁵Vgl. hierzu Wissenschaftsrat 2021

⁶⁶Ebd., S. 56

⁶⁷Ebd.

⁶⁸Eine Hochschule für Musik schrieb 2021 eine „Professur für künstlerisch-wissenschaftliche Forschung (W2)“ aus, deren Lehrdeputat ausweislich des Ausschreibungstextes 20 (!) Semesterwochenstunden betragen soll.

⁶⁹Vgl. hierzu z.B. Haas 2018; Brenner 2019

⁷⁰Etwa im M.A.-Studiengang Musikpädagogik an der Hochschule für Musik und Tanz, Köln.

Promotionen entzünden, kann nicht verwundern, liegen hier doch Reibungsflächen von Wunsch und Wirklichkeit, Theorie und Bürokratie besonders eng aneinander.

„Künstlerische Forschung“ wird ausweislich der für diesen Beitrag verarbeiteten Publikationen als Erschließung neuen Wissens verstanden, deren Besonderheit aus ihrer Verankerung in künstlerischen Praxen resultiert. Diese Form des Erkenntnisgewinns wird als „künstlerisch“ ausgewiesen durch ihren spezifischen Modus: Als „künstlerisches Erleben“⁷¹ bzw. „ästhetische Erfahrung“⁷² bezeichnet, konstituiert und charakterisiert er sich durch bestimmte Wahrnehmungs- und Deutungsprozesse (womit sich eine zumindest begriffliche Assoziation zu jenen Themenkomplexen andeutet, die Jürgen Vogt in ungemein hochauflösender und differenzierter Weise entfaltet und für die Musikpädagogik so überaus fruchtbar gemacht hat).⁷³ Mit „künstlerischer Forschung“ wird ein erweiterter Begriff von „Erkenntnis“ (und auch von „Wissen“⁷⁴) in Anschlag gebracht, der

„nicht nur oder auch nur primär als die in rational begriffener Repräsentation von (objektiv) Erkanntem fassen, sondern zugleich (und in zur rational-begrifflichen Perspektive komplementärer Weise) die Einsicht in die Eigentümlichkeit von Phänomenen als relevante Erkenntnisweise anerkennen“ kann.⁷⁵

Auf diese Weise sollen „die traditionellen Dichotomien intuitiv versus diskursiv, sinnlich versus rational oder objektiv versus subjektiv nicht als Entgegensetzung, sondern als Ergänzung“ gedacht werden.⁷⁶

Diese Argumentationsfigur ist traditionsreich, und so findet sich im Schrifttum eine großes Aufgebot an Gewährsleuten und Bürgen.⁷⁷ Dem Einwand, der Begriff „Forschung“ sei unpassend, weil „Forschung“ als Synonym für jene diskursiv- rationale, methodisch reflektierte Suche nach neuem Wissen gelte, wie sie für die Wissenschaft typisch und charakteristisch ist, wird entgegen

⁷¹ Klein 2011, S.2. Der Autor gibt dazu folgende Erklärung: „Im Modus des ästhetischen Erlebens wird Wahrnehmung sich selbst präsent, opak und fühlbar. Künstlerische Erfahrung kann analog bestimmt werden als der Modus gefühlter interferierender Rahmungen [...]. Demnach bedeutet eine künstlerische Erfahrung zu haben, sich selbst von außerhalb eines Rahmens zu betrachten und gleichzeitig in denselben einzutreten. Rahmungen, die in dieser Weise unsere Wahrnehmung durchqueren, sind auch präsent und fühlbar.“ (Ebd.)

⁷² Ebd.

⁷³ Vgl. hierzu z.B. Vogt 2001, Vogt 2002.

⁷⁴ Vgl. hierzu z.B. Borgdorff 2012; Wilson & van Ruite 2013; Bippus 2015; Impett 2017

⁷⁵ Badura 2015, S. 46

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ In Badura 2015 u.a. Baumgarten, Welsch, Böhme, Seel, Feyerabend, Merlau-Ponty, Valéry, Plessner, Latour, Foucault u.v.m.

gehalten:⁷⁸ „Wissen“, im wissenschaftlich-diskursiven Sinn verstanden, könne zur Erklärung von „Erkenntnis“ nicht hinreichen. Die Suche nach Erkenntnis, die sich in künstlerischen Praxen – und mithin im Rahmen künstlerischer Forschung – zuträgt, erweist sich als ebenso zielgerichtet oder mäandernd, planmäßig oder zufällig, reflektiert oder intuitiv wie in wissenschaftlichen Praxen. Hier wie dort geht das Fragen dem Suchen voraus. Das Nicht-Wissen bzw. Noch-Nicht-Wissen sowie die Unbestimmtheit hebt künstlerische Forschung als wesentliche und konstituierende Merkmale heraus:

„The artistic research programme is a case in point where we acknowledge from the start that the research ‘object’ or ‘issue’ does not have a fixed identity – which invites, in principle, unfinished thinking. Especially due to the non-conceptual content of artistic research – the fact that what is at stake here can only partially be ‘captured’ discursively – it evades any definitive epistemological ‘grip’, while at the same time opening up a possible perspective on what we do not yet know. ‘Artistic things’ are epistemic things par excellence; they create room for that which is unthought.“⁷⁹

In der Konsequenz bilden mithin jene „künstlerischen Dinge“, die „als epistemische Dinge par excellence Raum schaffen für das, was ungedacht ist“,⁸⁰ Ausgangspunkte, Gegenstände und Resultate künstlerischer Forschung. Sie können unterschiedliche Erscheinungsformen annehmen, etwa als Bild, Fotografie, Film, Plastik, Choreographie, Komposition, Performance u.v.m.⁸¹ Wenn Borgdorff geltend macht, dass sich künstlerische Forschung aufgrund ihres nicht-begrifflichen Inhalts – „der Tatsache, dass das, worum es ihr geht, nur teilweise diskursiv ‚erfasst‘ werden könne – sie sich jedem endgültigen epistemologischen ‚Zugriff‘“ entziehe, so folgt daraus, dass sich jene Prozesse, die künstlerische Forschung konstituieren, in den Artefakten spiegeln, welche aus künstlerischer Forschung resultieren. Anders gewendet: Fragestellungen, Inhalte und Methoden des jeweiligen künstlerischen Forschungsprozesses sind Artefakten eingeschrieben. Artefakte sind es, die Probleme und Lösungsoptionen ausweisen und in denen sich die im künstlerischen Forschungsprozess gewonnenen Erkenntnisse speichern. Artefakte erweisen sich somit als Träger von Erkenntnis (bzw. Wissen), und folglich übernehmen sie Funktionen, die bei wissenschaftlicher Forschung in der Regel sprachlichen Texten zukommen. Damit stellt sich die Frage, ob und wie das bei künstlerischer Forschung funktioniert, anders gefragt: mit welchem Dispositiv künstlerische Forschung Faktoren gewährleisten kann, die für Forschung konstitutiv sind (bzw. sein sollten): die intersubjektive Vermittelbarkeit des Forschungsprozesses und der aus

⁷⁸ Vgl. Badura 2015.

⁷⁹ Borgdorff 2012, S. 181 f.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Vgl. hierzu Wilson & van Ruite 2013, S. 74 ff.; Impett 2017.

Forschung resultierenden Ergebnisse und Erkenntnisse, die dann als Grundlage für eine Einschätzung des Erkenntnisgewinns (z.B. hinsichtlich seiner Schlüssigkeit und Plausibilität) dienen könnte – und als Basis für eine angemessene Beurteilung, wie sie in Gutachten bei Promotionsverfahren erwartet wird.

Da sich, wie Borgdorff meint, „das, worum es geht“ – also „ästhetische Erfahrung“ als Modus bzw. „künstlerische Dinge“ als Gegenstände – diskursiv nicht erfassen lässt, müssen an dieser Stelle Alternativen ins Spiel kommen:

„Es geht darum, das Verhältnis von intuitiver und diskursiver Erkenntnis als ein Verhältnis wechselseitiger Spannung, Irritation und Ergänzung zu kultivieren, und zwar unabhängig von der Unterscheidung zwischen Wissenschaften und Künsten sowie offensiv mit Blick auf eine Revision der Wissensordnung. Dazu bedarf es geeigneter und zugleich als legitim erachteter Praktiken der In-Geltung-Setzung von Erkenntnisbehauptungen. [...]“⁸²

Demgemäß plädiert der Autor für die Zulässigkeit „anderer Möglichkeiten des ‚Beweisens‘:

„Ein Leitmotiv für die Spezifikation eines solchen Beweismodus lässt sich aus der Unterscheidung zwischen Nachvollzug und Mitvollzug gewinnen: Im Mitvollzug wird ein Erkenntnisanspruch dadurch bewiesen, dass die Qualität eines spezifischen Erfahrungsangebots Erkenntnisimpulse im Sinne der ‚Fülle der Merkmale‘ stiftet, die sich in der Erfahrung mitteilen. Konkret müsste ein auf Mitvollzug basierendes Beweisverfahren daher die Präsenz der Forschungsgemeinschaft einfordern können – also eine Teilnahme am Moment, in dem dasjenige einsichtig wird, was in der Erkenntnisbehauptung indiziert ist.“⁸³

Diese Argumentation kann nicht überzeugen, zumal auch wesentliche Prämissen unscharf bleiben. Worin genau besteht der vorgeschlagene „Mitvollzug“ als Beweisverfahren zur Feststellung der „Qualität eines spezifischen Erfahrungsangebots“? Wie und woran lässt sich erkennen, ob und wann „dasjenige einsichtig wird, was in der Erkenntnisbehauptung indiziert ist“? Wodurch wird feststellbar, ob bzw. wann sich in der anwesenden und teilhabenden Forschungsgemeinschaft jener „Mitvollzug“ ereignet hat? Handelt es sich dabei um einen mimetischen, um einen assoziativen Vorgang? Wo liegt der archimedische Punkt, von dem aus festgestellt werden könnte, ob tatsächlich „Erkenntnisimpulse im Sinne der ‚Fülle der Merkmale‘“ gestiftet wurden, oder ob es gewissermaßen „Merkmalsreste“ gab, die sich nicht mitteilten? Wer

⁸² Badura 2015, S. 47

⁸³ Badura 2015, S. 47

stellt fest, ob die anwesende Forschungsgemeinschaft hinreichend einsichtig ist, um eines Mitvollzugs überhaupt fähig und teilhaftig zu werden? Und: Was genau ist mit einer „Revision der Wissensordnung“ gemeint, und an welche Neuordnung ist gedacht?

Gewiss wird man Badura nicht ernsthaft unterstellen, Gründe durch Gänsehaut⁸⁴ ersetzen zu wollen. Doch sein Plädoyer für kollektiven „Mitvollzug“ läuft auf eine Art Konsenstheorie von (ästhetischer) Erkenntnis hinaus, die dem Glauben, Meinen und Dafürhalten, letztlich auch der Willkür Tür und Tor öffnet, soweit und solange die Beteiligten nur davon überzeugt sind, dass „Erkenntnisimpulse“ gestiftet und geteilt werden. Aus diesem Dilemma könnte ein ästhetischer Objektivismus führen, der zwischen ästhetischer Wahrnehmung und ästhetischem Urteil, zwischen erklärenden und rechtfertigenden Gründen und zwischen dem Bilden und Rechtfertigen von Urteilen unterscheidet.⁸⁵

Wie es um die Kultivierung eines „Verhältnis[ses] wechselseitiger Spannung, Irritation und Ergänzung“ zwischen intuitiver und diskursiver Erkenntnis steht, zeigt beispielhaft das Jurygutachten bei Szybers Dissertation: Wenn die Beurteilung des Promotionsprojekts jener Theorie gefolgt wäre, die Julian Klein, einer der Gutachter, für künstlerische Forschung geltend macht, so hätte eine Ablehnung des Projekts wohl beispielsweise damit begründet werden müssen, dass „Wahrnehmung“ bei Sybers Projekt eben *nicht* „sich selbst präsent, opak und fühlbar“ wurde, dass es *nicht* zu Prozessen künstlerischer Erfahrung kam, weil der „Modus gefühlter interferierender Rahmungen“ fehlte, weil es *nicht* ermöglicht wurde oder *nicht* feststellbar war, „sich selbst von außerhalb eines Rahmens zu betrachten und gleichzeitig in denselben einzutreten“ und weil Rahmungen *nicht* präsent und fühlbar waren, die „in dieser Weise“ die Wahrnehmung durchquerten.⁸⁶ Ob das Gutachten solche Referenzen enthält, muss offen bleiben; die eingangs zitierten, publizierten Gründe für die Ablehnung lassen einen Rekurs auf solche Figuren freilich nicht erkennen. Hingegen finden sich in den Statements der Jury Bezüge zu einem anderen Rahmen, nämlich zum Qualifikationsrahmen, den die „Dublin Descriptors“ für den dritten Studienzyklus an Hochschulen setzen. Zu diesem Text weisen die zitierten Sätze der Gutachtergruppe eine auffallend starke Ähnlichkeit auf, bis hinein in gleichlautende Formulierungen.⁸⁷

⁸⁴ Vgl. hierzu Adorno 1970

⁸⁵ Schellekens 2013, S. 180

⁸⁶ Vgl. Klein 2011; siehe hierzu Fußnote 71.

⁸⁷ Vgl. Bologna Working Group 2005, S. 68 f.

Eine auf Baduras Plädoyer beruhende „Revision der Wissensordnung“ eröffnet eine politische Dimension, die Bedenken weckt. Gerade in jüngster Zeit hat sich in drastischer Weise gezeigt, wie es in Staat, Politik und Gesellschaft um das Verhältnis von Rationalität und Emotionalität steht. Professionelle wissenschaftliche Diskurse wurden mit laienhaftem Dafürhalten überschrieben. Meinungen und deren Mitvollzug, etwa in sozialen Medien, wiegen schwerer als die Mühen seriöser Forscher*innen. Die Mechanik, Behauptungen durch Gründe als wahr auszuweisen und daraus gerechtfertigte Überzeugungen abzuleiten, kann nicht mehr durchgreifen, wenn nüchterne Rationalität von kollektiver Emotionalität übertönt wird. Klarerweise kann und soll künstlerischer Forschung im Allgemeinen und Badura im Besondern weder Nähe zu noch Verantwortung für Antirationalismus unterstellt sein. Und es sind keineswegs die Prozesse und Produkte künstlerischer Forschung, die mit Blick auf den Status, den Wissenschaft derzeit im Gemeinwesen einnimmt, zu Erschauern und Gänsehaut führen.

Die in diesem Essay vorgetragene Position, Rationalität, diskursives Denken und Generalisierbarkeit der Ergebnisse als unverzichtbare Charakteristika und notwendige Bedingungen für (jegliche) „Forschung“ geltend zu machen, wird, womöglich unfreiwillig, durch ein Komplement aus künstlerischer Perspektive flankiert:

„Die Künstlerische Forschung kann sich nur dauerhaft etablieren, wenn sie sich von der universitären Forschung emanzipiert. Stattdessen unterwirft sie sich methodisch-theoretisch und institutionell einem universitär-akademischen Regime.“⁸⁸

Diese Aussage führt zurück zu jenem terminologischen Querstand, von dem oben schon die Rede war: „Forschung“ ist bekanntlich ein Begriff, der einen Wesenskern universitärer Aufgaben bezeichnet und aufs Engste mit wissenschaftlichen Hochschulen konnotiert ist.⁸⁹ Das Postulat einer Emanzipation von „universitärer Forschung“ und von einem „universitär-akademischen Regime“ müsste demnach einhergehen mit dem Postulat einer Emanzipation vom Begriff „Forschung“ – doch genau das ist hier nicht der Fall. Das ist umso weniger nachvollziehbar, als es treffende Bezeichnungen für das gibt, was im Feld der Kunst als Pendant (und auch

⁸⁸ Henke u.a. 2020, S. 6

⁸⁹ Vgl. hierzu einschlägige Bestimmungen in Hochschulgesetzen, beispielsweise in § 4 des Hamburgischen Hochschulgesetzes: „Der Universität Hamburg obliegt die Weiterentwicklung der Wissenschaften durch Forschung und die Vermittlung einer wissenschaftlichen Ausbildung.“
<https://www.hamburg.de/contentblob/4351324/eda0f0b0be2b51834fa7a934f688d84a/data/hmbhg.pdf>
(18.10.2022)

hochschulrechtlich als Äquivalent) zu wissenschaftlicher Forschung gilt, „künstlerische Entwicklungsvorhaben“ etwa.⁹⁰

Ob Kunst und Wissenschaft via „künstlerischer Forschung“ unter ein und denselben (Doktor-) Hut zu bringen sind, mag dahinstehen. Im Fall Szyber kam eine Eulenspiegelkappe offenbar nicht in Frage. Und bei einer akademischen Haube müsste klar erkennbar sein, warum sie auf welchem Kopf sitzt.

Quellen

- Adorno, Theodor W. (1970). *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Badura, Jens (2015). Erkenntnis (sinnliche). In Badura, J. u.a. (Hg.). *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch* (S. 43-48). Zürich, Berlin: Diaphanes.
- Brenne, Andreas (2019). „Künstlerische Forschung“ – Kunstpädagogik im Kontext der frühen und mittleren Kindheit. (=Kunstpädagogische Positionen 47). http://kunst.uni-koeln.de/_kpp_daten/pdf/KPP47_Brenne.pdf. [10.03.2022]
- Bippus, Elke (2015). Künstlerische Forschung. In Badura, J. u.a. (Hg.). *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch* (S. 65-68). Zürich, Berlin: Diaphanes.
- Bologna Working Group on Qualifications Frameworks (2005). A Framework for Qualifications of the European Higher Education Area. Ministry of Science, Technology and Innovation. http://ehea.info/media.ehea.info/file/WG_Frameworks_qualification/71/0/050218_QF_EHEA_580710.pdf. [24.02.2022]
- Borgdorff, Henk (2012). *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*. Amsterdam: Leiden University Press.
- Ericsson, Lars O. (2020). Artistic Research Is a Threat to Artistic Freedom. *Kunstkritikk*. 13.08.20. <https://kunstkritikk.com/artistic-research-is-a-threat-to-artistic-freedom/> [23.02.2020]
- Frisk, Henrik (2020). Bogdan Szyber och konsten att forska. Utbildningskonst är ett hot – mot konstnärlig forskning. *Aftonbladet*. 17.07.2020. <https://www.aftonbladet.se/kultur/a/8mr682/bogdan-szyber-och-konsten-att-forska> [22.02.2022]
- Gesellschaft für Musikforschung (2014). *Memorandum der Gesellschaft für Musikforschung zur künstlerisch-wissenschaftlichen Promotion*. <https://www.musikforschung.de/gesellschaft/positionen/memorandum-zur-kuenstlerisch-wissenschaftlichen-promotion>. [30.3.2022]
- Haas, Elena (2018). *Künstlerische Forschung in der Kunstpädagogik. Performative Wissenspraxis im Zwischenraum von Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*. Hannover: fabrico.
- Henke, Silvia; Mersch, Dieter; van der Meulen, Nicolaj; Strässle, Thomas; Wiesel, Jörg (2020): *Manifest der Künstlerischen Forschung. Eine Verteidigung gegen ihre Verfechter*. Zürich: Diaphanes.

⁹⁰ Vgl. Art. 9 Bayerisches Hochschulgesetz, <https://www.gesetze-bayern.de/Content/Document/BayHSchG-9> (18.10.2022).

- Impett, Jonathan (Hg.)(2017). *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance. Artists and Researchers at The Orpheus Institute*. Leuven: Leuven University Press.
- Klein, Julian (2011). Was ist künstlerische Forschung? *Kunsttexte 2.2011. Auditive Perspektiven.*, <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/7501/klein.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [22.02.2022]
- Mildenberger, Georg (1999). Forschung. In Prechtel, Peter; Burkard, Hans-Peter (Hg.)(1999). *Metzler Philosophie Lexikon*. Stuttgart, Weimar: Metzler. S. 182
- OECD (2015a). *Frascati Manual 2015: Guidelines for Collecting and Reporting Data on Research and Experimental Development, The Measurement of Scientific, Technological and Innovation Activities*. Paris: OECD Publishing. <http://dx.doi.org/10.1787/9789264239012-en>. [13.02.2022]
- OECD (2015b). *Frascati-Handbuch 2015: Leitlinien für die Erhebung und Meldung von Daten über Forschung und experimentelle Entwicklung, Messung von wissenschaftlichen, technologischen und Innovationstätigkeiten*. Paris: OECD Publishing. <http://dx.doi.org/10.1787/9789264291638-de>.
- Pichler, Michalis (2009). Statements zur Appropriation. In Gilbert, Annette (Hg.) (2012). *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern* (S. 27 -30). Bielefeld: transcript.
- Schellekens, Elisabeth (2013). Auf dem Weg zu einem angemessenen Objektivismus für ästhetische Urteile. In Deines, Stefan; Liptow, Jasper; Seel, Martin (Hg.) (2013). *Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse* (S. 160-180). Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Stasinski, Robert (2020). Criticised Artistic Research, Didn't Pass the Viva. *Kunstkritikk*. 30.06.20. <https://kunstkritikk.com/criticised-artistic-research-didnt-pass-the-viva/> [22.02.2022]
- Szyber, Bogdan (2020). Fauxthentication - Art Academia Authorship oder The site-specifics of the Academic Artist. <https://www.uniarts.se/english/research-and-development-work/phd-project/fauxthentication> [22.02.2022]
- Steinmayer, Magdalena (2020). Lernen und Forschen in der Musik –Perspektiven aus Musikpädagogik und Künstlerischer Forschung. Bericht zur Zwischenevaluierung am 15.6.2020. https://phd.kug.ac.at/fileadmin/03_Microsites/01_Kuenstlerisch_wissenschaftliche_Einheiten/02_Doktoratsschulen/Doktoratsschule_fuer_das_wissenschaftliche_Doktoratsstudium/04_Laufende_Dissertationen/Steinmayr_Zwischenbericht.pdf [30.03.2022]
- Vogt, Jürgen (2001). *Der schwankende Boden der Lebenswelt. Phänomenologische Musikpädagogik zwischen Handlungstheorie und Ästhetik*. Königshausen & Neumann.
- Vogt, Jürgen (2002). Allgemeine Pädagogik, ästhetische Erfahrung und das gute Leben. Ein Rückblick auf die Benner-Mollenhauer Kontroverse. *Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik*, 0-18. https://www.zfkm.org/sonder02-vogt_a.pdf.
- Warkander, Philip (2020). Alla har en åsikt men ingen har läst. *Expressen*. 20.07.2020 <https://www.expressen.se/kultur/de-fragade-om-jag-vet-vad-konstnarlig-forskning-ar/> [22.02.2022]
- Wilson, Mick; van Ruiten, Schelte (Hg.) (2013). *SHARE handbook for artistic research education*. Amsterdam; Dublin; Gotenburg: [SHARE].
- Wissenschaftsrat (2021). *Empfehlungen zur postgradualen Qualifikationsphase an Kunst- und Musikhochschulen*. Drs. 9029-21. https://www.wissenschaftsrat.de/download/2021/9029-21.pdf?__blob=publicationFile&v=11 [12.12.2021]

