

# Die Künste und die Creative Industries - Irrwege der Forschung?

Keynote zur Forschungstagung des Österreichischen Wissenschaftsrates  
Wien 4. Dezember 2008

Meine sehr verehrten Damen, meine Herren, liebe Kolleginnen und Kollegen

Auch ich freue mich und fühle mich geehrt, dass mich der Österreichische Wissenschaftsrat eingeladen hat, mit Ihnen die wenigen Erfahrungen und die vielen Ideen/Visionen zu teilen, die das Porträt des gegenwärtigen Lieblingskindes der europaweiten Diskurse in der neudeutsch sogenannten Higher Education of the Arts skizzieren: Der Forschung an Kunsthochschulen – oder, präziser aber nicht unbedingt klarer ausgedrückt, dem Research through the Arts – was natürlich nicht dasselbe ist – doch davon später.

Da Henk Borgdorff<sup>1</sup> mit gewohnter Bravour das Gesamtsystem des Problemfeldes umrissen und (fast) widerspruchsfrei gegliedert hat, kann ich mich darauf beschränken hier vor und später mit Ihnen einige Fallbeispiele von Forschung an Kunsthochschulen zu erörtern, die sicher nicht ohne weiteres zu verallgemeinern sind, aber für mich doch ein wenig paradigmatisch für den gegenwärtigen Zustand und vielleicht auch die zukünftige Ausrichtung dieser durchaus eigen-sinnigen Forschungskultur. Und ich rechne mit Ihrer Nachsicht, dass diese Beispiele aus dem Forschungsalltag „meiner“ Hochschule stammen – das begründet sich nicht dadurch, dass ich Werbung in eigener Sache betreiben möchte und auch nicht dadurch, dass ich die Forschungsergebnisse, die ich Ihnen vorstellen werde, für besonders gut halte – ich halte sie für ausgezeichnet – der Grund ist einfach, dass ich sie besonders gut kenne, denn, und das ist ein Desiderat über das wir auch reden sollten, eine überregionale Kommunikationsstruktur für die Forschung an Kunsthochschulen, wie das für die wissenschaftlichen Hochschulen schon lange üblich ist, existiert (noch) nicht!

Eine etwas lang geratene Vorrede – dafür ist der Einstieg ins Thema umso sprunghafter:

---

<sup>1</sup> Henk Borgdorff, Kunsthistoriker an der Artschool Amsterdam, ist einer der wenigen Hochschullehrer, die versuchen, die verschiedenen Komplexe der Forschung an Kunsthochschulen zu systematisieren.

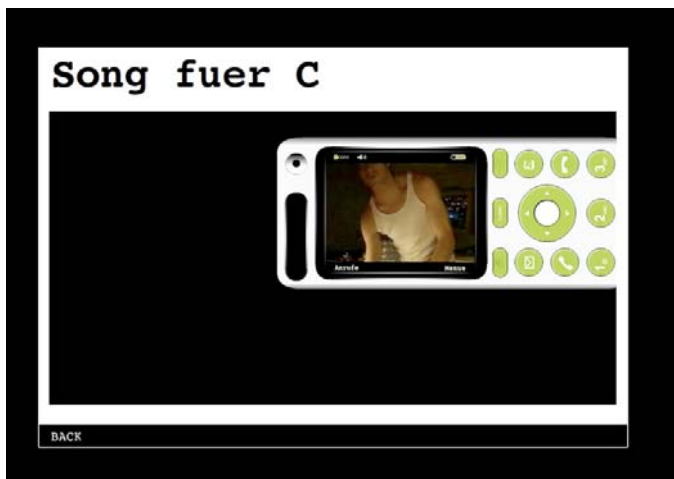


Abb. 1 Song für C

„Heute, am Mittag des 24.11.2008, begannen am Zürcher Hauptbahnhof alle öffentlichen Telefone – von denen es erstaunlicherweise noch viele gibt – gleichzeitig durchdringend zu klingeln. Gemäss Auskunft von Augen- und Ohrenzeugen ging das Sturmläuten um exakt 12.30 Uhr los und dauerte ca. 90 Sekunden. Eine zweite Welle startete um 12.45 Uhr. Danach wurden die gleichen Vorkommnisse aus vielen weiteren Orten in Bern, Basel und in der ganzen Deutschschweiz gemeldet. Wer den Hörer eines der Telefone abnahm, hörte die folgende Botschaft: „Got balls, got money, got everything“ – [www.got-balls.ch](http://www.got-balls.ch) – gefolgt von einem Rap-Song. „Es war wie in einem Film“, sagte Augenzeugin Tina Maurer. Soweit der Bericht des Schweizer Internet-Journals. Und tatsächlich, die Augenzeugin Tina Maurer hatte recht – es war so etwas wie ein Film: „Song für C“ ist das vorläufige Ergebnis eines Forschungsprojektes, das am Institut für Design und Technologie der ZHdK entwickelt und von Bluewin und Swisscom unterstützt wurde.

Das Projekt mit dem Arbeitstitel „e-tale“ erforscht die Möglichkeiten medienübergreifender interaktiver Geschichtenerzählung und bedient sich dabei verschiedenster Medienkanäle und Genres: Fernsehsender und „Public locations“ werden ebenso einbezogen wie Kolumnen in Online-Zeitungen, News-Reportagen in Print-Medien, Einträge in Social Media Netzwerken, die Webseiten der verschiedenen (fiktiven) Protagonisten und eben auch: öffentliche Telefonzellen.

Die Versuchsanordnung: Eine Art Krimi, in dem ein grössenwahnsinniger junger Musiker mit öffentlichen Aktionen auf sich aufmerksam macht! Erforscht werden Anwendungsmöglichkeiten von technischer Medienkonvergenz und Konvergenz-Kultur. Damit sind also sowohl die Zusammenführung ursprünglich separater Medien in einem kohärenten Kommunikationsnetzwerk gemeint, als auch die sich inzwischen zur dominierenden Rezeptionsweise entwickelte Tendenz von Mediennutzern, sich Bestandteile einer für sie interessanten Geschichte aus verschiedenen Medienkanälen zusammen zu suchen und erst mittels Vorstellungskraft zu einem Gesamt-

bild zusammen zu führen. Dabei wird der Rezipient von einem bloss passiven Medienkonsumenten zum Produzer (Producer/User) – wie die forschenden Medien-geschichten-Erzählerinnen hoffen.

Das Projekt, dem aus dem Paläolithikum des Medienzeitalters Orson Welles Radio-essay „Krieg der Welten“ zuwinkt, ist für mich paradigmatisch für den Entwicklungs-stand der Forschung an Kunsthochschulen weil es gleich 4 Strukturmerkmale enthält, die für mich typisch sind, auch wenn sie natürlich nicht als „conditio sine qua non“ zu verstehen sind.

Kunstforschung und Kunstproduktion bedingen einander, ein Ergebnis ist nur durch die transdisziplinäre Zusammenarbeit möglich, der Transfer in die Lehre durch Entwicklung innovativer Curricula ist gegeben (wie zum Beispiel dem neuen Angebot im Kommunikationsdesign der ZHdK, das Cast heisst und Journalisten für das Handy-TV oder ähnliche mobile Kommunikationssysteme ausbildet). Und die Verbindung zur Kreativwirtschaft (wenn man Swisscom und Bluewin dazuzählen will) ist zwar von durchaus unterschiedlichen Motiven geprägt, hat aber ein gemeinsames Erkenntnisinteresse:

Erforschung der Medienkonvergenz, die ja längst nicht mehr als technologisches sondern als kulturelles Problem gesehen wird.

Vor allem letztes klingt genau so problematisch, wie es ist – und beantwortet die rhetorische Frage im Titel meines Vortrages natürlich in keiner Weise, zeigt aber, dass das Verhältnis von Künsten und Kreativwirtschaft vielfältiger ist als dass es nur eine Antwort darauf geben könnte – oder als dass nur eine Frage gestellt werden müsste.



Abb. 2 Creative Industries

Zwei Dinge jedenfalls haben Research through the Arts und Creative Industries gemeinsam:

Kam man vor einigen Jahren nicht am Für und am Wider der Creative Industries vorbei, so ist es heute das Schlagwort von Research through the Arts, das in nicht unbeträchtlicher Masse die Agenden der diversen Kunstdiskurse bestimmt – und vor allem diejenigen der Kunsthochschulen. Und man wird den Verdacht nicht los, dass beide Diskurse, also derjenige um die Creative Industries ebenso wie derjenige um die Forschung durch die Künste, oder Forschung als Kunst, oder um die Erschließung der Künste, wie man hier in Österreich vorzieht den Sachverhalt zu benennen, dass beide Diskurse auf Seiten der Vertreter der institutionellen Künstlerausbildung und schon gar von der Bildungspolitik stark unter dem Eindruck der Legitimationszwänge geführt werden, denen unsere Hochschulen wieder einmal unterworfen sind – und ich brauche keinen „Master in Prophecy“ um voraussagen zu können, dass sich dies in naher Zukunft im Zeichen der sogenannten Finanzmarktkrise noch verstärken wird.

Wohlgemerkt – damit will ich keineswegs die Anstrengungen der Kolleginnen und Kollegen denunzieren, die Kulturinstitute leiten und es schwer genug haben, dem Fiskus Gründe zu liefern, ausreichende Mittel bereit zu stellen für die Kultur insgesamt und vor allem für die Bildungsaufgaben im Kunstbereich – ich bin fast 30 Jahre in dieser Situation und kenne die Schwierigkeiten sehr gut – Kulturinstitutionen durch die Kapriolen bildungs- und finanzpolitischer Sparakrobatik zu geleiten und Geld für kulturelle Aufgaben zu akquirieren, deren Nutzwert vordergründig nicht auf der Hand liegt – zumindest nicht fürs laizistische Politikerauge.

Allerdings hat die Bildungspolitik bereits einige Zeit bevor Richard Florida seine „Creative Class“<sup>2</sup> erfand versucht, den gesellschaftlichen Nutzen der Kultur quantitativ zu erfassen, um ihn als politischen Wert einzusetzen.

Das Creative Industries Mapping Document der britischen Labour Party<sup>3</sup> inspirierte die Phantasie vieler weiterer Administratoren und Wissenschaftler und stellte – wie der Doyen der deutschen Kulturwirtschaftsforschung Johannes Wiesand durchaus zustimmend feststellte „bis dahin gültige Termini in Frage“.

---

<sup>2</sup> Vgl. Richard Florida, *The Rise of the Creative Class*, New York 2002.

<sup>3</sup> Vgl. Department for Culture, Media and Sport (gov.uk), *Creative Industries Mapping Document*, London 2001.

Die allerdings sehr stark auf britische Verhältnisse zugeschnittene Studie wurde rasch in ganz Europa zum vielfach nachgeahmten bildungspolitischen Archetyp und heute gibt es kaum eine Region, kaum eine Kommune ohne Kreativwirtschaftsbericht.

Es ist natürlich nicht von Nachteil herauszuarbeiten, welchen hohen Stellenwert die in den diversen Kulturbranchen angesiedelten Wirtschaftsunternehmen für das „Bruttoinlandprodukt“ der jeweiligen Auftraggeber haben. Allerdings wird es problematisch, wenn die daraus resultierenden Fördermassnahmen nach den Regeln der allgemeinen Wirtschaftsförderung ausgerichtet werden, die sich zumeist nicht an den Marktmechanismen von Industrialisierung und Massenproduktion orientieren. Nur ganz wenige dieser Berichte postulieren eine Art und Weise der Förderung, die der Spezifik künstlerischer Arbeit als dem eigentlichen produktiven und innovativen Teil der sonst eher distributiv ausgerichteten Bereiche der Kreativwirtschaft Rechnung tragen.

Monika Mokre vom europäischen Institut für progressive Kulturpolitik, das ja wie ich glaube hier in Wien beheimatet ist, leitet aus einer knappen Analyse der Creative-Industries-Berichte in Österreich, die sie mit einer kurzen im 17. Jahrhundert beginnenden Geschichte der österreichischen Kulturpolitik kontrastiert, eine unheilige Allianz zwischen Demokratisierung der Hochkultur und Kommerzialisierung der Künste insgesamt ab: Ging es ursprünglich darum, den „ungebildeten“ Massen Wertschätzung für die Hochkultur beizubringen, so wurde später verlangt, dass sich Kunst und Kultur an den Wünschen des potentiellen Publikums orientieren sollten“. <sup>4</sup> Auch wenn diese Behauptung etwas holzschnittartig daher kommt, beschreibt sie doch sehr gut das Unbehagen, das mit der Legitimierung der Künste und letztlich auch der Lehre und der Forschung an Kunsthochschulen durch ihren Nutzen für die Creative Industries einhergeht.

Besonders in der Schweiz ist dieses Nutzdenken für die Parameter der öffentlich geforderten Künstlerausbildung konstitutiv geworden, da die Ausbildung in den Künsten zum grossen Teil privat organisiert war. Eine derart traditionsreiche und wenn man den diversen österreichischen Kreativwirtschaftsberichten glauben kann, selbst auf Blockbustern sich erstreckende öffentliche Kunstausbildungsförderung wie hier in Wien hat es dort nie gegeben. Deshalb war (und ist teilweise) die Forschung, auch die an Kunsthochschulen, unmittelbar an wirtschaftlichen Nutzungsmöglich-

---

<sup>4</sup> Vgl. Monika Mokre, Gouvernekkreativität, oder: Die Creative Industries in Österreich, Wien 2006. Zit. nach: <http://eipcp.net/policies/cci/mokre/de>.

keiten orientiert – man sprach und spricht in bildungspolitischen Kreisen noch immer von angewandter Forschung und das ausschliesslich.

Um dieser eindimensionalen Fokussierung zu entgehen hat die ZHdK 2004 Forschungsinitiativen aufgelegt, die zu zwei im Abstand von 4 Jahren verfassten Kreativwirtschaftsberichten für die Schweiz geführt haben. Vor allem der zweite zeichnet sich dadurch aus, dass hier nicht nur etablierte Unternehmen der Kreativwirtschaft, sondern auch die Kreativszene mit ihren Berührungspunkten und Übergängen erfasst werden. Auf qualitativer Ebene illustrieren exemplarische Porträts Arbeitsverhältnisse, Vorstellungen und Wünsche einzelner Akteure aus der Kreativszene. Denn gerade diese ist, obwohl in den meisten offiziellen Kreativwirtschaftsberichten vernachlässigt, ein wichtiger Treiber der Kreativwirtschaft insgesamt, wird sie doch durch eine Vielzahl von Kleinstunternehmen bestimmt, die flexibel, projektorientiert und vernetzt arbeiten.

Erst aus dieser qualitativen Erfassung der Kultur-Szene lassen sich sinnvolle Fördermassnahmen ableiten, die von der Ausbildung bis zum Marktzugang oder den Geschäftsmodellen verschiedene auf die einzelnen Segmente zugeschnittene Förderaspekte als konzeptionelles Fundament vorschlagen. Und in diesem Zusammenhang spielt die Forschungsförderung eine zentrale Rolle. Das vordergründig kosten-nutzungsorientierte kreativwirtschaftliche Forschungsförderungsmodell lässt so im Rahmen eines richtig geeichten Förderungskompasses auch im Rahmen der Kreativwirtschaft selbst eine adäquate Kunstforschung begründen.

Gibt die Verhaftung der Kunstpraxis, der Kunstausbildung und der Distribution ihrer Ergebnisse, also auch ihrer Forschungsergebnisse, mit der technokratischen Vision der Creative Industries gewissermassen den äusseren Anstoss für die Bemühungen um ein neues Verhältnis von Kunst und Forschung, so gibt es natürlich auch ein kunstimmanentes Motiv, und das finden wir weniger, wenn wir uns die ästhetischen Glaubenskämpfe um die epistemologische Potenz von Bildern, musikalischen Kompositionen, theatralischen Ereignissen, ausdrucksstänzerischen Choreographien oder Sprachkunstwerken vergegenwärtigen. Wir brauchen auch nicht die ganze Phalanx der „Schule von Athen“ aufzubieten, der die Differenz von Wahrem und Schönerm kanonisch geworden war und die damit auch die Differenz von wissenschaftlicher Welterkenntnis und künstlerischer Welt Darstellung zementierte.

Sicher gab es einige wenige Denker, die den Künsten wenigstens eine gewisse Gleichwertigkeit in Sachen Wahrheitsfindung eingeräumt haben, wie Ernst Cassirer, Georg Picht oder der manchmal als „zweiter Cassirer“ apostrophierte, aber ungleich

einflussreichere Michel Foucault, mit ihren Überlegungen zu den symbolischen Formen der Erkenntnis, die für sie nicht nur sprachlicher Natur sein mussten.

Aber auch diese Wegweisungen einer möglichen Forschungskultur für die Künste, die noch nicht genug erschlossen sind, hätten die Frage der künstlerischen Forschung nicht aus den Niederungen oder Höhenflügen akademischer Disputationen auf die Agenden bildungspolitischer Forderungen und Förderungen transportiert, wenn nicht noch ein weiteres hinzugekommen wäre: Das neue Verhältnis



Abb. 3 Kunst und Technik

der Künste zur Technologie, zur digitalen Medientechnologie im Besonderen, die sich seit den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts zum Motor postmoderner Globalisierungskulturen entwickelt hat. Im Zuge dieses Prozesses kommt es zu einem Hybridisierungsprozess, der nicht nur den traditionellen Wissenschaftsdisziplinen neue Formen der Wissensproduktion abverlangt, sondern auch zu jenen hybriden Kunstformen führt, die im Einflussbereich der digitalen Medientechnologien entstanden und die es vor allem waren, die den Kunstdiskurs für die Ideen einer Forschung durch Kunst oder Kunst als Forschung geöffnet haben.

Ich meine die diversen Formen der interaktiven Medienkunst, aber auch den Video-Essay oder die verschiedenen Strategien der Netz-Kunst.

Bei einigen dieser Beispiele von Kunstformen, die Forschung nötig haben, um ihren Produktions- und Rezeptions-Prozess zu steuern, oder gar zum Werk gerinnen zu lassen, fällt aber auf, dass sie durchaus unterschiedliche Methoden und Parameter für ihre Forschungspraktiken entwickeln.

Es gibt sie also womöglich gar nicht: Die Kunst als Forschung – Research through the Arts ist vielmehr ein Pluraletantum, widersteht zumindest hartnäckig den Systematisierungsversuchen?

Ja ich meine, dass schon ein kurzer Blick auf die alltägliche Forschungspraxis an den meisten Kunsthochschulen (sofern es diese Praxis dort überhaupt schon gibt) zeigt,

dass die Fokussierung der Diskussion auf die Existenzberechtigung eines einzigen Konzeptes von Kunst als Forschung wohl zu kurz greift, auch wenn hier, zugegeben, die interessantesten Möglichkeiten zur Differenzierung und Profilierung gegenüber wissenschaftsdisziplinierten Forschungskulturen zu finden sein könnten – und diese Differenzierung ist nötig, sollte aber nicht absolut gesetzt werden.

Lassen Sie mich, wie vorab angekündigt, kurz mit Ihnen einen Blick auf die Forschungsinfrastruktur „meiner“ Hochschule, der Zürcher Hochschule der Künste, werfen, damit etwas klarer wird, was ich „meine“: Da gibt es ein Institut für Cultural Studies und ein zweites für die Theorie der Künste (beide geistes- bzw. kulturwissenschaftlich ausgerichtet), da forschen Kolleginnen und Kollegen an zwei Designinstituten, von denen sich das eine gewissermassen für die „weichen“ sozialwissenschaftlichen und das andere für die „harten“ technowissenschaftlichen Belange des Faches verantwortlich fühlt – und ich kann Ihnen versichern, zwischen diesen Forschungskulturen liegen Welten! Das Institut für Darstellende Künste und Film hat diese Spannweite gewissermassen verinnerlicht, betreut es doch Forschungsprojekte, die von den Problemstellungen der performativen Ästhetik bis zu Problemlösungen für die digitale Filmtechnik reichen und das Institut für Computermusik und Soundtechnologie erfindet sowohl neue analoge Musikinstrumente, als auch Notationssysteme für die Aufführungspraxis medienkünstlerischer Sound-Installationen.

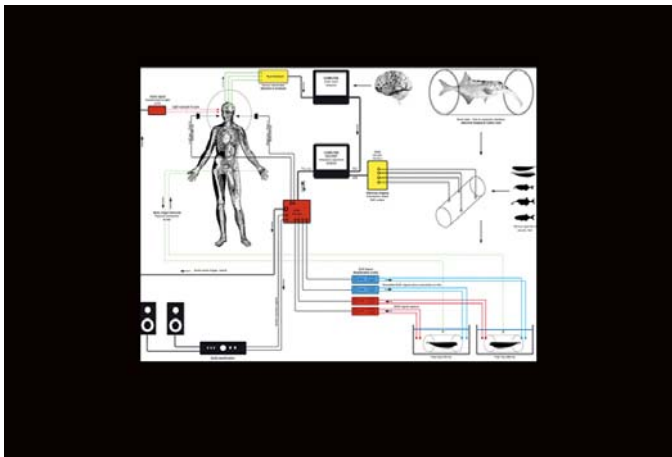


Abb. 4 Research-Matrix

Also – es wird in der Praxis nicht eine neue, es werden viele „alte“ disziplinierte, und manch neue noch undisziplinierte Forschungsmethoden, Forschungspraktiken und Forschungsverfahren erprobt, die – und auch das gehört natürlich zum Forschungsalltag an Kunsthochschulen – sich durchaus antagonistisch zueinander verhalten, auch wenn es um finanzielle und personelle Ressourcen geht: Die Forschungsinstitute müssen ja schliesslich Drittmittel akquirieren.

Jedenfalls, die reale Situation berücksichtigend, scheint es mir sicherer von Forschung an Kunsthochschulen zu sprechen bevor wir uns einer ihrer Spezialformen, der Forschung *durch* Kunst zuwenden.

Im übrigen ist aber die Unübersichtlichkeit, die die Vielzahl der Forschungspraktiken erzeugt, durchaus von Vorteil, da sich deswegen die Forschung an Kunsthochschulen (noch) nicht so eindeutig entlang wissenschaftstheoretisch fixierter Disziplinengrenzen bewegt, dass sie manchmal sogar gezielt trans-disziplinär angelegt ist.

Das ist, gerade wenn wir – und davon kann ich wohl ausgehen – die Forschung an Kunsthochschulen als Motor der Innovation für die Kunst-Praxis und die Kunst-Vermittlung ansehen sogar von beträchtlichem Vorteil gegenüber den oft noch monodisziplinären Ansätzen der Forschungskulturen, die sich an wissenschaftlichen Hochschulen mit den Künsten auseinandersetzen.

Wie zahlreiche wissenschaftssoziologische und wissenschaftstheoretische case-studies zeigen, lassen sich Innovationsprozesse als „Problem der Etablierung und Aufrechterhaltung intermediärer Kooperationen zwischen heterogenen Akteuren“<sup>5</sup> auffassen. Um Innovationen zu gewährleisten, müssen neue transdisziplinäre Strukturen entwickelt werden, die erst einmal als informelle, individuell ausgerichtete Netzwerke ausgebildet sind.

Was sich wie ein wissenschaftstheoretischer Gemeinplatz anhört, ist, für die noch immer von der Dominanz einer selbstgenügsamen Lehre geprägte Kunsthochschul-landschaft durchaus spektakulär: Forschung als Motor der künstlerischen Innovation, oder als Innovationsprozess der Künste?

Hier gilt es allerdings einen hartnäckigen Mythos der institutionalisierten Künstlerinnenausbildung zu dekonstruieren: Den angeblichen Selbsterneuerungsprozess der Lehre an Kunsthochschulen durch die Praxis.

Weithin gilt es ja als ausgemacht, schon seit den anti-akademischen Sezessionen in der Hochzeit der Moderne, dass die Innovation der Lehre – soweit es überhaupt akzeptiert wird, dass Kunst lehrbar sei (*nullo doctore nobilis fuit*), dass die Innovation der Curricula dadurch garantiert sei, dass die Lehrenden gleichzeitig Praktiker seien, gewissermassen nur Teil-Akademiker. Eine innovative Avantgarde war (und ist) nur

---

<sup>5</sup> Vgl. Karlheinz Lüdtke, *Theoriebildung und interdisziplinärer Diskurs – dargestellt am Beispiel der frühen Virusforschung*, Berlin 2000.

ausserhalb der staatlichen Institutionen denkbar. Das führte allerdings mit Verlaub zu eher handwerklichen, durch das „meisterliche“ Vor-Bild geprägten Curricula oder zu jener Kultur des „schamanistischen Handauflegens“ à la Joseph Beuys, die Beat Wyss eben so scharfsinnig wie sarkastisch analysiert hat, zumindest in den Kunstanalysen herkömmlicher Prägung. Und wenn ich hier und heute behaupte, dass der wichtigste Ort der curricularen Innovationen, die unsere Hochschulen noch immer benötigen (trotz Bologna und alledem), exakt jene Forschung an Kunsthochschulen ist, um deren Definition und Inhalte wir uns heute Nachmittag gewiss trefflich streiten werden, und nicht so sehr die zwar auch relevante Praxiserfahrung, so weiss ich, dass ich mit dieser Behauptung im Kollegenkreis zwar nicht ganz alleine stehe, aber doch gewissermassen Minderheitenschutz in Anspruch nehmen sollte.

Deshalb dürfte es noch etwas dauern, bis die Innovationspotenziale der künstlerischen Forschungsprojekte gezielt und organisiert in die curriculare Entwicklung der Lehre implantiert werden. Das hört sich im Übrigen einfacher an, als es ist. Wie dieser Wissenstransfer zu gestalten ist, darüber gibt es noch sehr wenige Erfahrungen. Meist wird er durch die blosser Personalunion von Forschenden und Lehrenden eher behauptet als wirklich praktiziert. Aber wenn es wirklich gelingt, könnten die Kunsthochschulen auch (wieder?) ein wenig aus jenem Dilemma herausfinden, das darin besteht, dass die Wertmassstäbe für eine erfolgreiche Kunstausbildung nicht innerhalb, sondern ausserhalb der Institution Kunsthochschule bestimmt werden: Im Opernhaus oder auf dem Kunstmarkt, im corps de ballet oder im Staatstheater. In Zeiten der immer stärkeren kreativwirtschaftlichen Vereinhaltung der Künste und ihrer Institutionen könnte sich der Freiraum, den die Hochschulen nach wie vor haben – so umkämpft er in Finanzkrisenzeiten auch immer sein mag – als der einzige Ort erweisen, der für Avantgardeproduktionen noch zur Verfügung steht.

Aber es ist gar nicht so einfach, den Charakter des Wissenstransfers zu bestimmen. Eines der wenigen mir zugänglichen Beispiele für den gezielten Transfer von Forschung in Lehre an einer Kunsthochschule ist für mich Martin Neukoms Arbeit über „Signale, Systeme und Klangsynthese“, die nichts Geringeres als die Grundlagen der Computermusik erforscht und eingängig beschreibt, und die damit wohl das einzige Lehrbuch ist, das es in deutscher Sprache gibt.

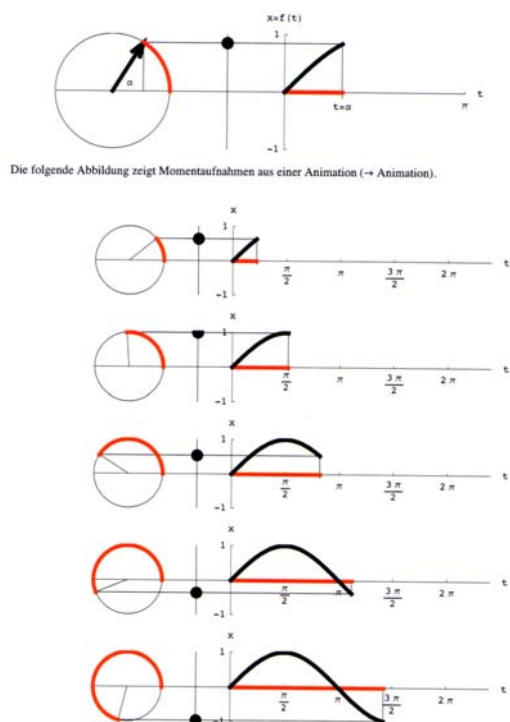


Abb. 5 Neukom, *Einführung in die Computermusik*

Nicht ganz zufällig entspringt dieses Projekt, das am Zürcher Institut für Computermusik und Soundtechnologie realisiert wurde, einer Forschungskultur, die sehr viel mit derjenigen der Naturwissenschaften zu tun hat. Es gibt sicher noch weitere überzeugende Transferleistungen zwischen Forschung und Lehre an Kunsthochschulen. Ich habe dieses Beispiel auch gewählt, als Überleitung zur Dekonstruktion eines weiteren Unvereinbarkeitsmythos von Künsten und Wissenschaften: Der weit verbreiteten Vorstellung, dass die Kunstforschung sich grundlegend von der naturwissenschaftlich-technologischen Forschung unterscheidet, bzw. zu unterscheiden habe. Es liegt nahe, dass dieses Missverständnis aus der biographischen Nähe der meisten Theoretiker an Kunsthochschulen zu den geisteswissenschaftlichen Disziplinen resultiert. In den meisten Diskursen um Forschung und Kunst geben sie ja noch den Ton an und, ich möchte behaupten, dass sich auch hier im Auditorium eine satte Mehrheit an diesen Biographien zusammenstellen liesse.

Einmal abgesehen von der Tatsache, dass in den letzten Jahren das Monopol objektiver Wahrheitsfindung von den Naturwissenschaften selbst in Frage gestellt worden war und der Vorstellung von einem „sozialen Einigungsprozess“ gewichen ist, der intersubjektive Realitäten abbildet, scheint im wissenschaftstheoretischen Diskurs immer noch und immer wieder J. P. Snows „Zwei-Kulturen-Theorie“ durch, die nicht grundsätzlich in Frage gestellt, aber in jüngster Zeit immerhin als historisch und damit letztlich auch als überwindbar aufgefasst wird. Eines der in unserem

Zusammenhang wichtigen Resultate dieses Historisierungsprozesses der Snow-Rezeption besteht darin, dass nicht mehr länger umfassende und monolithische Wissenschaftstheorien gefragt sind: „Für die wissenschaftliche Erkenntnis relevante Kategorien wie Messung, Präzision, Beweis, Rationalität oder auch Subjektivität werden zum Gegenstand vergleichender historischer Forschung gemacht.“<sup>6</sup>

Statt von Wissenschaftstheorien ist nun von Wissenschaftskulturen, analog dazu von Forschungskulturen, die Rede – von „Kulturen des Messens“ oder von „Kulturen des Experiments“ beispielsweise.

Diese Kulturen sind durchaus veränderbar und haben eine zeitliche Begrenzung. Auf eine kurze Formel gebracht: Forschungskulturen sind durchlässiger als Theorien. Und gerade das letztere Beispiel, die „Kultur des Experiments“, hat deutliche Verwandtschaften zu den künstlerischen Forschungskulturen, bei durchaus je eigenem, differenziertem Erkenntnisinteresse. Auch hier wieder ein Beispiel:

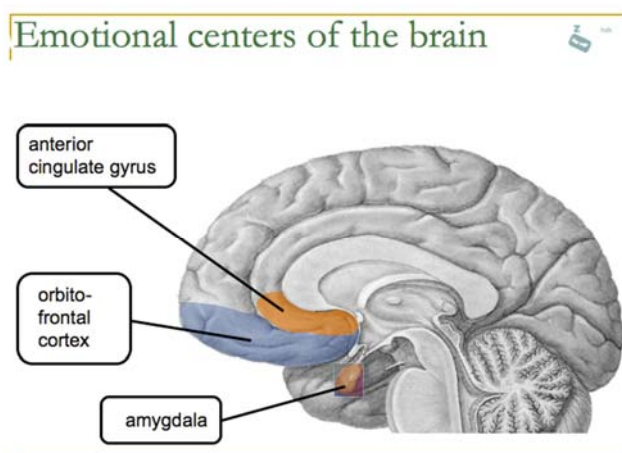
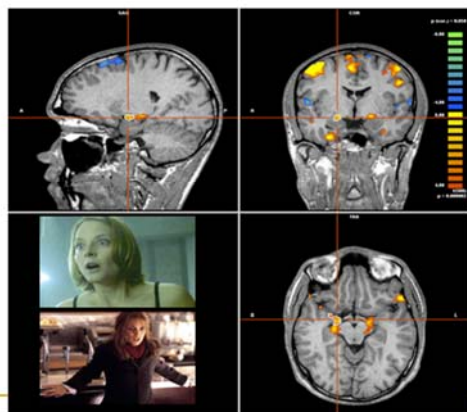


Abb. 6 Amygdala

Im Rahmen des Schwerpunktes Rhetorikforschung hat eine Forschergruppe aus dem Schweizerischen Epileptikerzentrum und der Zürcher Hochschule der Künste eine Projektserie entwickelt, in die Bildende Künste, Architektur und Darstellende Künste einbezogen sind. Erkenntnisinteresse der angewandten Hirnforscher war die Wirkung diverser Stimulanzen auf bestimmte Regionen des menschlichen Gehirns zu untersuchen, das Erkenntnisinteresse der Kunst-Forscher bestand darin, eine genauere Vorstellung davon zu gewinnen, wie bestimmte künstlerische Methoden und Formkonzepte messbare Wirkungen bei den Probanden auslösen.

<sup>6</sup> Vgl. hierzu und zum Folgenden Lüdtkke (Anmerkung 5).

## Amygdala and Emotions



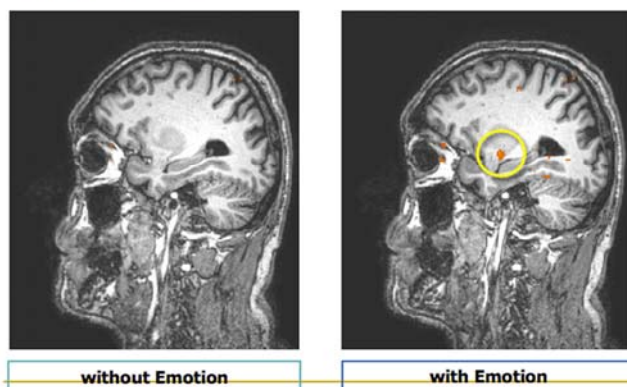
34

Abb. 7 Methodik und Acting

Die theatralische Forschungsgruppe ging von der Frage nach der Authentizität der Gefühle aus, genauer den Prinzipien des emotionalen Gedächtnisses, das von Konstantin Sergejewitsch Stanislawsky entwickelt und von Lee Strassberg und Stella Adler als Method Acting populär gemacht und zum, wenn auch umstrittenen, Kern-Element der Schauspiel-Ausbildung wurde. Die erkenntnisleitende Frage des Forschungsprojektes war: Würde sich bei Schauspielern, die das Method Acting perfekt beherrschten, im Magnetresonanzfeld nachweisen lassen, ob sie ihre emotionalen Gedächtnisaktionen aktivieren oder ihren Text bloss emotionslos referieren würden. Messbar ist dies, weil wir wissen, dass bestimmte Regionen des Gehirns für die Emotionen zuständig sind – die Frage aber war, ob diese auch bewusst aktiviert werden können.

Das Ergebnis sieht man in Abbildung 8: Die Emotionszentren des Gehirns werden tatsächlich durch Method Acting aktiviert.

## Comparison



51

Abb. 8 Emotionale Vergleiche

Aber – ich will nicht zu lange bei diesem Beispiel verweilen. Für mich zeigt es wie einige andere ähnliche joint-ventures mit Naturwissenschaftlern auf, dass es sehr wohl Verbindungsmöglichkeiten zwischen naturwissenschaftlichen Forschungskulturen und künstlerischen Forschungskulturen gibt – dass es aber wichtig ist, das je eigene Erkenntnisinteresse genau zu definieren. Und das ist auch ein Kommunikationsproblem. Um diese Kommunikationsdefizite zu untersuchen, hat die Zürcher Hochschule der Künste ein Langzeitprojekt aufgegleist, das gewissermassen zwischen Kunst-Forschung und Kunst-Produktion oszilliert: Das Artist-in-Lab Programm. Kurz AIL (Partner im artsactive.net, das die Vernetzung garantiert) !

Im AIL erhalten Medienkünstlerinnen und Medienkünstler die Gelegenheit, in strategischen Grossforschungseinrichtungen, die naturgemäss Naturwissenschaftliche sind, zu arbeiten und die dortigen Infrastrukturen auf ihre Verwendungsmöglichkeit für den Kunstprozess zu untersuchen. Die Arbeit von Künstlerinnen im Forschungslabor erlaubt aber auch den dort residierenden Forschern gewissermassen durch das Perspektiv der künstlerischen Erkenntnisinteressen ihre eigenen neu zu erleben, und manchmal entsteht daraus ein grossartiges Folgeprojekt, wie dasjenige von Pablo Ventura am Robotronik Institut der Universität Zürich.



Abb. 9 Choreographiv Machine

Ventura, ein Choreograph am Departement für Darstellende Künste und Film der ZHdK hat – durchaus in der Tradition der Bauhausbühne, aber eben nicht nur als Vision, sondern als technisch-machbares Konzept – eine Art digitaler Notation für seine Maschinen-Tanz-Choreographie konzipiert. Um einen Robottänzer zu entwickeln, der fähig sein sollte, die gleichen komplexen Tanzbewegungen auszuführen, wie seine menschlichen Tanzpartner, suchte er die Hilfe der Zürcher Robotroniker, die wiederum die Gelegenheit nutzten, um den in der Entwicklung von menschlichen

Robotern eigentlich führenden Japanern einen Tanz-Schritt voraus zu sein. Realisiert ist übrigens gerade einmal der Unterschenkel – auch hier führt die Asymmetrie der Forschungsförderung von Künsten und Wissenschaften in der Schweiz – und wohl nicht nur dort – zu Problemen.

Wem dieses Beispiel denn doch zu technokratisch anmutet, den mag vielleicht das Interactive Digital Environmental Audio System – kurz I.D.E.S. – überzeugen, das Nigel Helyer am Paul Scherrer Institut realisierte, eine der weltweit führenden natur- und ingenieurwissenschaftlichen Grossforschungseinrichtungen der Schweiz, das in den letzten 2 Jahrzehnten von mehr als 15'000 Forschern und Forscherinnen genutzt wurde. (Ich sage das um zu zeigen, wie exotisch 1 oder 2 Kunstforschende dort natürlich immer noch sind).



Abb. 10 Sound-Installation

Oder das Projekt „Food for Thought“ der Bildhauerin Shirley Soh, entwickelt am Centre for Biosafety and Sustainability in Basel. Beides sind Beispiele für eine Forschungskoooperation oder kooperative Forschung und für mich für unser Thema auch deshalb von einigem Belang.

Beide Projekte waren ursprünglich als „echte“ Kollaboration zwischen den am Institut tätigen Forschern und den Künstlerinnen geplant worden. Nachdem sich aber herausgestellt hatte, dass es möglicherweise Jahre dauern würde, eine gemeinsame Synchronisation der Ansprüche an Zeitaufwand, Projektsprache und Erkenntniszielen herzustellen, entstanden „blosse“ Kooperationen. Aber für unser Thema ist auch das wichtig: Wenn – wie im Falle der Zusammenarbeit der Theaterwissenschaftler und der Hirnforscher gezeigt ein gemeinsames Erkenntnisinteresse nicht vorausgesetzt werden kann, dann sind pragmatische Kooperationen, bei denen die Unterscheidung von Forschung, Entwicklung und Erschliessung fliessend ist, noch immer hinreichend

legitimiert, da es dadurch möglich wird, eine an Kunsthochschulen nicht vorhandene und auch nicht wünschenswerte Infrastruktur nutzen zu können.



Abb. 11 Farb-Licht-Forschung

Das gilt allerdings nicht für jene infrastrukturellen Investitionen, die notwendig sind, um Forschung zu betreiben, die sich nicht nur auf einzelne Projekte bezieht, sondern umfassende Innovationsprozesse zu initiieren geeignet sein sollten, die ganze Kunstkomplexe betreffen, wie wir kurz am Beispiel des Handbuches für Computer-Musik demonstriert haben, das nur im Rahmen eines ausgebildeten Institutes entstehen konnte, wo sowohl die Hard- und Software für digital unterstützte audiovisuelle Experimente als auch die dafür notwendigen personellen Ressourcen vorhanden sind, und nicht erst projektbezogen über Drittmittel eingeworben und dann zeitaufwändig eingerichtet werden müssen.

Und das gilt auch für die Projekte, wie das LED-Farblabor der ZHdK, Zentrum unserer Farb-Licht-Forschung. Die hier entstehenden Projekte, deren Ergebnisse vorwiegend in Form von Ausstellungen oder digitalen Speichermedien publiziert

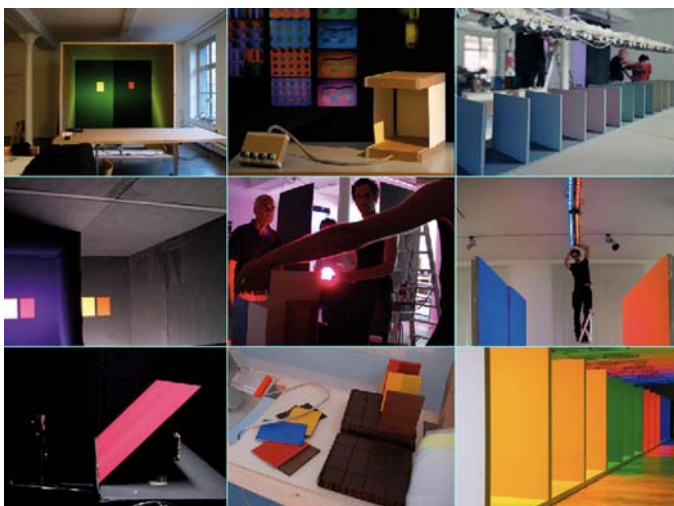


Abb. 12 Farb-Licht-Labor ZHdK

werden, stehen zwar den natur- oder ingenieurwissenschaftlichen Forschungskulturen nahe, resultieren aber aus künstlerischen Erkenntnisinteressen und stellen gewissermassen gleichzeitig professionelle Kunstwerke und innovative Instrumente für die Kunstproduktion und die Kunstrezeption her.

Gerade hier wird ein Desiderat deutlich, das behoben werden muss, wenn die Forschung an Kunsthochschulen derjenigen an wissenschaftlichen Universitäten gleichwertig sein soll: Die Forschungsfinanzierung darf nicht ausschliesslich projektgebunden und damit kurzfristig strukturiert sein. Es sind langfristige Investitionen nötig um den traditionellen und manchmal, gestehen wir es ruhig, auch etwas antiquierten Werkstatt-Betrieb der Kunsthochschulen alter Prägung zum zukunftsorientierten Kunst-Forschungslabor zu entwickeln. Das mögen unsere Finanzbeamten nicht gerne hören, aber gerade ein Wissenschaftsrat mit seiner grossen Erfahrung in den infrastrukturellen Bedingungsbeziehungen wissenschaftlicher Forschung an Hochschulen sollte hier seine Unterstützung nicht versagen.

Ohne geeignete langfristige Investitionen wird es gerade jene Forschung an Kunsthochschulen, von der man sich innovative Impulse für die Kreativwirtschaft (und darüber hinaus) verspricht, nicht geben und dann kann auch nichts zurückfliessen an Finanzmitteln oder anderen schönen Dingen, von denen Bildungspolitiker heute so gerne träumen.

Aber ich bin kein Illusionist, meine Visionen haben immer Bodenhaftung. Ich meine nicht, dass jetzt überall kunsthochschulische MIT's aus dem Boden wachsen müssten. Nicht einmal bescheidene künstlerische Grossforschungseinrichtungen wie das Karlsruher Zentrum für Kunst- und Medientechnologie, dessen Geburtswehen in den 90ern ich ja aus nächster Nähe miterlebt habe, braucht es in mehrfacher Ausfertigung.

Die Mehrzahl der Forschungsprojekte an Kunsthochschulen wird weiterhin an geistes-, human- oder sozialwissenschaftlichen Forschungskulturen orientiert sein, wie das Surimono-Projekt des Institutes for Cultural Studies in the Arts, das ich Ihnen als letztes Beispiel meiner case-studies in aller gebotenen Kürze vorstellen möchte. Auch deswegen, weil surimono auf Japanisch die Kunst der Anspielung bedeutet. Es ist nicht alles so wie man es sieht, ist die Botschaft dieser Farbholzschnitte. Also war auch hier die Zusammenarbeit nötig – die Zusammenarbeit zwischen einer



Abb 13 Surimono

Künstlerin, einer Japanologin und schliesslich auch einer Museumskuratorin, um den Dreisprung von künstlerischer Erschliessung, kunsthistorischer Entschlüsselung und kunstadäquater Publizierung bewältigen zu können. Für solche Projekte braucht es natürlich keine aufwändige Infrastruktur. Aber Vorsicht: Auch hier sind langfristige Investitionen nötig. Investitionen in Menschen allerdings, weniger in Hardware. Zwar ist die „Verschränkung“ von Forschung und Lehre auch als Personalunion zu verstehen. Nur: Schon die unterschiedlichen Zeitstrukturen von syntaktischen Forschungskomplexen und parataktischen Lehrintervallen sind nur schwer zu synchronisieren. Und wenn meine These stimmt, dass der Forschungsalltag an den Kunsthochschulen nicht ausschliesslich von einer noch wenig definierten Research trough the Arts bestimmt wird, sondern von einer Vielzahl an Forschungspraktiken, die sich durch fließende Übergänge zwischen den diversen Forschungskulturen auszeichnen, dann braucht es halt nicht nur künstlerische Kompetenzen in den Kunsthochschulen, sondern auch wissenschaftliche Kompetenzen, die jene Infrastruktur aufrecht erhalten, die kontinuierliche Forschung erst ermöglicht – egal ob diese auf technologischer Hardware oder auf Human Resources beruht.

Meine sehr verehrten Damen, meine Herren, liebe Kolleginnen und Kollegen, da der heutige Vormittag ja dem Systemischen gewidmet ist, möchte ich zum Abschluss meines Diskussionsbeitrages zumindest versuchen, ein wenig Struktur in die vorab registrierten Beobachtungen der Praxis des Forschungsalltags an Kunsthochschulen zu bringen.

1. Trotz partieller Unterschiede sind Organisation, Finanzierung und inhaltliche Profilierung der Forschung an Kunsthochschulen noch nicht etabliert – aber zwingend notwendig.
2. Die Forschung an Kunsthochschulen umfasst das ganze Spektrum der gegenwärtigen Forschungspraxis, die sich an den unterschiedlichen Forschungskulturen orientiert. Deswegen ist die Diskussion um den Spezialfall Research through the Arts zwar nötig, sollte aber nicht verabsolutiert werden.
3. Dennoch ist die Entwicklung einer „autonomen“ Forschung durch Kunst voranzutreiben, bedarf aber eines Kategorien-Systems, das Vergleichen mit wissenschaftlichen Forschungskulturen standhält.
4. Die Kunsthochschulen müssen in Stand gesetzt werden, langfristige Investitionen vorzunehmen, um eine Infrastruktur aufzubauen und aufrecht zu erhalten, die es ermöglicht auf gleicher Höhe, (in der Schweiz sagen wir „mit gleich langen Spiessen“), um die staatlichen und privaten Fördermöglichkeiten zu konkurrieren.
5. Und letztens: Um dieses komplexe Gesamtpaket zu schnüren, muss sich auch das Selbstverständnis der Kunsthochschulen ändern: Nicht die Konkurrenz von Forschung und Lehre, nicht die scheinbare Unvereinbarkeit von Theorie und Praxis und auch nicht die unreflektierte Differenz zu anderen Forschungskulturen sollten im Zentrum unserer Bemühungen um die Forschung an Kunsthochschulen stehen, sondern eine kreative Kooperationsbereitschaft, die jene Widersprüche aushält, die immer schon die Künste vorangebracht haben.