



## 0-1-1-2-3-5-8-

Zur Forschung an der  
Hochschule der Künste Bern

*Florian Dombois*

2003: Gründungsjahr der HKB, eine Handvoll Forschungsprojekte und nur wenige forschende Dozierende.

2009: Nach sechs Jahren HKB über 30 parallel laufende Projekte, betreut von 70 Forscherinnen und Forschern, darunter nicht mehr nur Dozierende, sondern massgeblich auch künstlerisch-wissenschaftliche Mitarbeitende, Assistierende, Master- und Bachelorstudierende, die in unterschiedlichen Teilpensen oder Praktika beschäftigt sind. Der Frauenanteil hat sich bei rund 50% eingependelt. Die Finanzierung der Projekte läuft über verschiedene öffentliche Geldgeber: Der Schweizerische Nationalfonds SNF mit seinem DoRe-Programm («Do Research»), aber auch mit seiner allgemeinen Projektförderung liefert bedeutende Unterstützung. Die KTI, das Förderprogramm der Kommission für Technologie und Innovation, ist Geldgeber der Projekte, das Bundesamt für Kultur ebenfalls, und die peer-reviewed Projektförderung der BFH bildet den wichtigen Grundstock. Hinzu kommen Gelder von unterschiedlichen Praxispartnern aus Wissenschaft, Wirtschaft und Kultur. Und es konnte eine der begehrten SNF-Förderprofessuren seitens der HKB akquiriert werden.<sup>1</sup>

Die HKB-Forschungstätigkeiten fokussieren auf Fragestellungen der Interpretation, der Intermedialität, der Materialität und des Kommunikationsdesigns in vier gleichnamigen Forschungsschwerpunkten.<sup>2</sup> In allen Projekten sind immer mehrere Forschende aus unterschiedlichen Disziplinen beteiligt, und die Zusammenarbeit verstetigt sich zunehmend in der Bildung von Forschungsgruppen. Weiterbildungen für Dozierende und den Mittelbau der HKB, aber auch für Kollegen und Kolleginnen aus anderen schweizerischen Kunsthochschulen, sowie Lehrangebote zur Forschung für Studierende aus Bern sowie insbesondere

<sup>1</sup> Für eine Übersicht der seit 2004 durchgeführten und der aktuell laufenden Projekte vgl. den Materialteil ab S. 89 in diesem Band.

<sup>2</sup> Vgl. die Beschreibungen der vier Forschungsschwerpunkte ab S. 60 in diesem Band.

Basel, Luzern, Zürich fördern den Kompetenzaufbau und den Nachwuchs. In den Projekten gibt es zahlreiche Zusammenarbeiten mit anderen Kunsthochschulen, mit Universitäten und Forschungsinstituten im In- und Ausland, genauso wie mit Orchestern, Museen, Spitälern, Wirtschaftsunternehmen etc. Ein Gastforschenden-Programm empfängt regelmässig Kolleginnen und Kollegen aus dem Ausland zu Forschungsaufenthalten in Bern, und unsere Forschenden werden an internationale Festivals, Ausstellungen, Kongresse eingeladen. Daneben wird in Fachzeitschriften publiziert, werden Bücher und CDs herausgegeben, die Arbeiten erhalten Kritiken in der Presse usw. Und trotz all dieser Aktivitäten darf man konstatieren: Wir befinden uns noch im Aufbau.

Nun kann man sich fragen, wieso expandiert ausgerechnet an einer Kunsthochschule die Forschung in solchem Masse? Und wie verhalten sich die Künste dazu? Denn was die Zahlen und die Statistik nicht zeigen, ist die Frage des Engagements von Künstlerinnen und Künstlern im Forschungsprozess. Welche Rollen übernehmen sie in dieser Entwicklung? Die Frage wird umso dringlicher, wenn man zeigen kann, dass an der HKB mit Ausnahme der Konservierungs- und Restaurierungsforschung die Mehrheit der Forschenden praktizierende Künstlerinnen und Künstler sind.

Bei der Behandlung dieser Fragen versuche ich im Folgenden nicht zu wiederholen, was die Verantwortlichen der Forschungsschwerpunkte in dieser Publikation ausführlich und kompetent darstellen oder nochmals die grossen Entwicklungen im Forschungsbereich der HKB anerkennend zu bestätigen, sondern ich möchte von einer anderen Seite her ansetzen und die qualitativen Aspekte und die möglichen Hintergründe der Entwicklung diskutieren. Ich wende mich damit einem allgemeineren Standpunkt zu, weil ich denke, dass trotz der zahlreichen Beispiele des Projektteils in diesem Buch die denkbaren Forschungsfelder und -ansätze noch bei weitem nicht ausgeschöpft sind. Es wird daher weiterhin eine jener erfreulichen Aufgaben sein, mit externen Partnern neue Formen der Zusammenarbeit zu entwickeln – und dazu sollten eben diese Partner die Motivation und Bedingungen der Kunsthochschulen kennen. Zudem möchte ich mit den nachfolgenden, allgemeineren Überlegungen die heute erreichte Situation auch für uns, die Beteiligten, reflektieren und ein Stück weit systematisieren, um daraus wieder neue Ideen und Impulse für die eigene Arbeit zu erhalten.

Da sich Kunst und Forschung auf sehr unterschiedliche Weise miteinander in Beziehung setzen lassen, beginne ich im folgenden Abschnitt zunächst mit einem vereinfachten Ordnungsschema, das

ich anschliessend benutzen werde, um die Forschungsaktivitäten der HKB zu beschreiben. Danach folgen ein Überblick des politischen Umfelds und eine Sammlung der Motivationen insbesondere von Künstlerinnen und Künstlern, sich in der Forschung zu engagieren. Ich erlaube mir, die spezielle Entwicklung einer explizit kunstzentrierten Forschung zu extrapolieren und werde versuchen, deren Potenziale nach heutigem Stand der Erfahrung zu präzisieren. Zum Abschluss geht es dann wieder zurück in das konkrete Umfeld der HKB und um Fragen der strukturellen und inhaltlichen Einbindung der Forschungsaktivitäten im Umfeld der HKB.

### 1×1 | Zum grundsätzlichen Verhältnis von Kunst und Forschung

Ein viel zitierter Artikel zur Bestimmung des Verhältnisses zwischen Forschung und Kunst bzw. Design ist der Aufsatz «Research in Art and Design» von Christopher Frayling von 1993, in welchem dieser eine Typisierung in «Research into, through» und «for Art and Design» vorschlägt.<sup>1</sup> Alain Findeli hat 2004 auf dem ersten Symposium des Swiss Design Network diese Kategorien spezifiziert in «Forschung für, über und durch Design».<sup>2</sup> Ich möchte diese beiden Ansätze aufnehmen und – sie zusammen führend – folgendermassen verallgemeinern:

|                       |  |                       |
|-----------------------|--|-----------------------|
| Forschung über Kunst  |  | Kunst über Forschung  |
| Forschung für Kunst   |  | Kunst für Forschung   |
| Forschung durch Kunst |  | Kunst durch Forschung |

Forschung über Kunst: Diese Form des Zusammenspiels von Kunst und Forschung kennen wir vor allem aus den Geisteswissenschaften: Über die Künste wird seit dem im späten 18. Jahrhundert installierten bürgerlichen Universitätssystem geforscht und die entsprechenden wissenschaftlichen Disziplinen heissen – in der Reihung ihrer Begründung – Kunst-, Literatur-, Musik, Theater-, Film- und

<sup>1</sup> Christopher Frayling: Research in Art and Design. In: RCA Research Papers 1.1 (1993/4) S. 1–5

<sup>2</sup> Alain Findeli: Die projektgeleitete Forschung. Eine Methode der Designforschung. In: Swiss Design Network (Hg.): Reader zum ersten Designforschungssymposium (13./14.5.2004 Basel) S. 40–51 – Fraylings Einteilung wurde auch von anderen Autoren aufgenommen und weiterverarbeitet, so z.B. von Henk Borgdorff, der zwischen Forschung für, über und in der Kunst unterscheidet (vgl. Die Debatte über Forschung in der Kunst. In: ipf – Institute for the Performing Arts and Film (Hg.): Künstlerische Forschung. Zürich, 2009. S. 23–51. Dieser Aufsatz erschien ursprünglich auf Englisch unter dem Titel «The Debate on Research in the Arts» in Bergen 2006).

Medienwissenschaft. Hier sind die Künste und die Kunstschaffenden Objekte der Untersuchung, sie sind die Gegenstände der Forschung. Typische Fragen sind meist hermeneutischer Natur, etwa: Wie ist ein Kunstwerk zu interpretieren? Wie ist es historisch einzuordnen? Welche Rolle spielt die Biografie der Autorin, des Autors? Wie kam es zum Werk, wie ist seine Wirkungsgeschichte?

Forschung für Kunst: Hier untersucht, dokumentiert und unterstützt die Forschung den Produktions-, den Erhaltens- oder den Aktualisierungsprozess eines Kunstwerks. Auch diese Form gibt es seit langem und das Betätigungsfeld ist entsprechend breit: Entwicklung von Farben für die Malerei, von Gusstechniken für die Plastik, Instrumenten für die Musik, Digital Editors für die Literatur usw. Auch weite Teile der Konservierungs- und Restaurierungsforschung kann man dazu zählen. Dabei nimmt die Materialforschung einen prominenten Platz ein: Wie ist der Malgrund von Hinterglasmalereien zu präparieren, wie erhält man Lebensmittel in zeitgenössischen Kunstwerken? Auch Themen der Interpretation können als Forschung für Kunst betrieben werden, etwa wenn es darum geht, wie eine Videokunstarbeit der 1960er-Jahre heute richtig aufgeführt werden muss.

4.6  
4.27

Kunst über Forschung: Die Wissenschaften sind Teil unserer Wirklichkeit und können als solche natürlich auch zum Gegenstand künstlerischer Praxis gemacht werden. Spiegelbildlich zu den Kunst-, Theater- oder Literaturwissenschaften beschäftigen sich Künstlerinnen und Künstler in ihren Arbeiten mit den Wissenschaften. In den Bildenden Künsten der 1990er-Jahren gab es beispielsweise geradezu einen Boom der künstlerischen Vereinnahmung von wissenschaftlichen Praktiken und Erkenntnissen: pseudowissenschaftliche Vorträge im White Cube, Nachbau wissenschaftlicher Experimentalanordnungen im Museum, Verwertung wissenschaftlicher Grafiken usw. Ebenso thematisieren z.B. Literatur und Theater wissenschaftliche Forschungen und/oder Forschende, es gibt Kompositionen entlang astronomischer Vermessungen usw. In dieser Konstellation ist die wissenschaftliche Forschung Gegenstand der Kunst, sind die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler Objekte der künstlerischen Auseinandersetzung. Das Ergebnis ist Kunst, vielleicht Reflexion oder Kritik an Forschung, aber nicht eigentlich selbst Forschung.

Kunst für Forschung: Auch die Beeinflussung, Förderung und Inspiration der Forschung seitens der Künste haben eine Jahrhunderte alte Tradition, wie u.a. auch der Aufsatz von Claudia Mareis

in diesem Buch aufgezeigt. Künstlerinnen und Künstler können wissenschaftliche Forschungs- und Entwicklungsprozesse unterstützen. Man denke an die Bedeutung der Musikdose für die Uhrentechnologie im 18. Jahrhundert, an den Technologietransfer des Konzertflügels zum Motorrad bei Yamaha in den 1950er-Jahren oder an die Entwicklung der Neuen Medien, in deren Rahmen vielfach Künstler und Künstlerinnen neue Technologien erprobten und mitentwickelten und in der Phase des Prototyping nicht selten eine Art extreme-usability-tests veranstalteten oder neue Möglichkeiten der Verwendung erkundeten. Vielfach wurden und werden Künstlerinnen und Künstler auch zur nachträglichen Aufwertung und gesellschaftlichen Nobilitierung wissenschaftlicher Forschung beigezogen. Die sogenannte PUS-Bewegung (public understanding of science) vieler Museen und Forschungsinstitutionen hat diese Form der Zusammenarbeit in den letzten Jahren propagiert.

Kunst durch Forschung: Hiermit ist gemeint, dass eine künstlerische Praxis sich durch und in der Forschung realisiert oder dass Forschung als Kunst angesehen wird und z.B. eine Arbeit aus der wissenschaftlichen Forschung in den Status eines Kunstwerks überführt wird. Dieser Transformationsprozess hat stark mit dem jeweiligen Kunstbegriff zu tun und ist z.B. zu beobachten, wenn Leonardo da Vincis wissenschaftliche Zeichnungen wie Kunst interpretiert werden oder wenn Horst Bredekamp in seinem Buch «Galilei der Künstler»<sup>1</sup> den berühmten Naturwissenschaftler zum Künstler erklärt. Andere Beispiele solchen Grenzgangs zwischen wissenschaftlichem Forschen und künstlerischen Darstellungsformen finden sich z.B. bei Johann Wilhelm Ritters Schrift «Die Physik als Kunst» (1806) oder auch bei Buckminster Fullers zahlreichen Erfindungen, die häufig nicht nur als ingenieurstechnische Leistung, sondern auch als ästhetisches Ereignis bestehen. Reflektiert wird dieser Übertritt u.a. in Paul Feyerabends «Wissenschaft als Kunst» (1984), in dem er die historische Entwicklung der wissenschaftlichen Forschung mit den Stilepochen der bildenden Kunst vergleicht, um daraus einmal mehr deren innere Verwandtschaft nachzuweisen.

Forschung durch Kunst: Die letzte Variante ist die umstrittenste und deshalb vielleicht auch die derzeit am meisten diskutierte. Unter der Parole «Kunst als Forschung» wird behauptet, dass die Künste selber zur Forschung beitragen und als alternative Formen des Wissens

<sup>1</sup> Horst Bredekamp: Galilei der Künstler. Der Mond. Die Sonne. Die Hand. Berlin, 2007. – Das Buch ist das dritte einer Reihe, in der er 2003 den Leviathan von Thomas Hobbes und 2004 die Monadenlehre von Gottfried Wilhelm Leibniz als Kunstwerke untersucht.

ernst zu nehmen sind. Dabei ist wichtig, zwischen Wissenschaft und Forschung zu unterscheiden, damit letztere allgemeiner gefasst und gegenüber den traditionellen Vorstellungen von Forschung entwickelt werden kann. Denn die Engführung der Begriffswelten von Kunst und Forschung in der sechsten Konstellation verschiebt deren Bedeutung für beide Seiten: Der Forschungsbegriff wird – vor allem im Bereich der Darstellungsformen – über die heute gängigen wissenschaftlichen Codes hinaus erweitert. Und der allgemeine Kunstbegriff wird vor allem auf jene Positionen verengt, bei denen sich der Künstler oder die Künstlerin mit seiner oder ihrer Arbeit in die Welt hinein begibt, um sie erklärermassen im und mit dem Kunstwerk zu verarbeiten und zu reflektieren.

#### 4x3 | Zu den Forschungsansätzen der Hochschule der Künste

Wo wären die bisher durchgeführten Projekte der HKB in dieser Systematisierung anzusiedeln? Wenn man einmal über alle vier Forschungsschwerpunkte hinweg die bisherigen HKB-Projekte durchgeht, so haben wir uns offenbar vor allem auf drei der insgesamt sechs Ansätze konzentriert: (a) Unter «Forschung über Kunst» fallen Projekte wie «Beurteilungsformen», «Neuland» oder «Methodentausch» – denn hier werden Phänomene aus Kunst bzw. Design untersucht und die Ergebnisse in wissenschaftlichen Formaten publiziert. (b) Die meisten Forschungsprojekte aus der Konservierung und Restaurierung lassen sich unter dem Typus «Forschung für Kunst» subsumieren. Ebenso fallen viele Projekte aus der Musik wie «Klappentrompeten» oder «Geisterhand» in dieses Feld. In enger Zusammenarbeit mit Musikern entwickeln hier Instrumentenbauer alte oder neue Instrumente und die Resultate werden in Fachzeitschriften festgehalten. (c) Die Praktik einer «Forschung durch Kunst» kommt ebenfalls vor und steht an der HKB selten isoliert, vielmehr durchzieht sie fast alle Projekte, an denen Künstler oder Künstlerinnen aktiv einbezogen sind. In wechselnden Anordnungen beziehen wir immer wieder künstlerische Produktionen direkt in den Forschungsprozess ein und statt einer vermeintlichen Übersetzung der künstlerischen Ergebnisse in eine wissenschaftliche Fachsprache werden wissenschaftliche und künstlerische Forschung direkt miteinander konfrontiert. Dabei hat es sich bewährt, gemischte Teams aus Wissenschaften und Künsten einzusetzen, die sich während der Projektlaufzeit gezielt ihre Zwischenergebnisse präsentieren und aufeinander reagieren. In dem Projekt «Neue Darstellungsformen» beispielsweise konkurrierten literarische, theatrale, bildkünstlerische und gestalterische Forschungen eines gemeinsamen Ausgangsmaterials mit dessen

1.2  
1.5  
3.17

2.12  
2.8  
2.13

3.19

## 1.1

soziologischer Untersuchung. Oder im Projekt «EnTrance» wurden sowohl geisteswissenschaftliche als auch künstlerische Untersuchungen zum Phänomen Trance unternommen, zwischenzeitlich immer wieder abgeglichen und schliesslich die unterschiedlichen Ergebnisse in einem internationalen Symposium mit insbesondere medizinischen Forschungen konfrontiert.

#### a+b=c | Zum Umfeld der Forschung an Kunsthochschulen

Betrachtet man das Umfeld, in dem die HKB-Projekte eingebettet sind, so sind folgende Voraussetzungen bedenkenswert: Für die Forschung an den Kunsthochschulen in der Schweiz waren das Fachhochschulgesetz (1995) und die Fachhochschulverordnung (1996) weichenstellend, die mit der Gründung der Fachhochschulen diesen auch gleich einen Auftrag zur angewandten Forschung und Entwicklung erteilten. Da alle schweizerischen Kunsthochschulen in einer der sieben Fachhochschulen eingebunden sind, wurde dieser Auftrag auch für die Künste verbindlich. Hinzu kam 1999 die Unterzeichnung der sogenannten Bologna-Reform, die eine europaweite Vereinheitlichung des tertiären Bildungssektors auf das dreistufige Ausbildungsmodell Bachelor-Master-PhD vorsieht. In den Vorgaben zur Struktur insbesondere des Masters taucht der Forschungsanspruch ebenfalls auf und in sämtlichen Masterkonzepten der schweizerischen Kunsthochschulen, denen ein Start im Herbstsemester 2008 bewilligt wurde, musste die Integration von Forschungsanteilen in das Studium nachgewiesen werden. Vergleichbare Entwicklungen wurden u.a. in Grossbritannien bereits in den 1980er-Jahren eingeleitet, als die Kunsthochschulen in die Universitäten eingegliedert wurden und sich anschliessend sogenannte «practice-led PhDs» entwickelten, in denen Künstler und Künstlerinnen sich seither mit ihrer künstlerischen Arbeit plus einem ergänzenden Text promovieren lassen können. Auch die skandinavischen Länder haben seit den frühen 1990er-Jahren künstlerische Doktoratsprogramme entwickelt und damit die Diskussion um künstlerische Formen der Forschung vorangetrieben. Heute führen die meisten europäischen Länder, die USA, Kanada, Australien, die Türkei, Armenien und Japan Doktoratsprogramme in Kunst, Design und/oder Musik durch.<sup>1</sup> Mit der Einführung des Forschungsanspruchs an die Kunsthochschulen wurde auch die Förderpolitik angepasst. In der Schweiz wurde 1999 insbesondere das

<sup>1</sup> Vgl. die Studie zu den Doktoratsprogrammen im HKB-Projekt «Neuland» (2008) sowie den Text von Brotbeck/Kumschick/Kraut in diesem Band, S. 39.

Förderprogramm «DoRe» ins Leben gerufen, das heute im SNF beheimatet ist, sowie zwei Vertreter aus dem Design als Gutachter in die Auswahlkommission der KTI gewählt.

Nun ist die Forderung nach Forschung an den Kunsthochschulen leicht ausgesprochen, die Umsetzung allerdings nur in den wissenschaftlichen Bereichen der Hochschulen eindeutig umsetzbar. So hatten die kunsthistorischen und -theoretischen Abteilungen der Kunsthochschulen wenig Schwierigkeiten mit diesem Forschungsanspruch, ebenso wie die sowohl natur- als in gewissen Bereichen auch geisteswissenschaftlich geprägte Konservierungs- und Restaurierungsforschung. In den Künsten dagegen ist die Realisierung von Forschung nicht offensichtlich und zudem machen sich die Künste selten gern zu Erfüllungshelfern der Politik. Es ist daher verständlich und auch plausibel, dass sich viele Künstlerkolleginnen und -kollegen dem Thema entzogen haben und teilweise immer noch entziehen.

#### x≠y | Zu den Motiven für eine Zusammenarbeit

Wenn man allerdings jene Künstlerinnen und Künstler nach ihrer Motivation befragt, die sich sowohl an der HKB als auch international in der Forschung unter Stichworten wie «artistic research», «art as research», «practice-led research» usw. engagieren, so werden hier nicht politische Vorgaben benannt, sondern künstlerische Interessen vorgebracht. Bemerkenswerterweise sprechen nämlich einige Künstler schon länger über ihre Arbeit in der Rhetorik von Forschung wie etwa Bruce Nauman: «Kunst ist ein Instrument, mit dem man sich eine Aktivität des Erforschens aneignen kann»,<sup>1</sup> Bert Brecht: «Ich will ein eigenes Haus zur wissenschaftlichen Erzeugung von Skandalen»<sup>2</sup> oder Iannis Xenakis: «the effort to make «art» while «geometrizing»».<sup>3</sup> Ausserdem gab es im 20. Jahrhundert immer wieder künstlerische Institute mit Forschungsanspruch und Experimentaltätigkeiten wie etwa die 1920 gegründeten Höheren Künstlerisch-Technischen Werkstätten in Moskau (VChUTEMAS), in denen unter anderem Kandinsky und Rodtschenko arbeiteten, das Staatliche Institut für Künstlerische Kultur, genannt GINChUK, in Leningrad (1923), das Kasimir Malewitsch leitete, das von

<sup>1</sup> Bruce Nauman: Interviews 1967–1988. Dresden 1996, S. 107.

<sup>2</sup> Dieses Zitat ist von Heiner Müller überliefert, vgl. ders.: Werke Bd. 8, Frankfurt a. M. 2005, S. 311.

<sup>3</sup> Iannis Xenakis: Formalized Music. Thought and Mathematics in Music. Hillsdale (NY) 1992, S. ix.

## 1.5

Xenakis 1966 gegründete EMAMu in Paris oder auch das heute noch existierende IRCAM, 1977 von Pierre Boulez begründet und aufgebaut. Ebenso konnte im Rahmen des HKB-Forschungsprojekts «Neuland» gezeigt werden, dass sich unter dem Forschungsvergleich durchaus eine Reihe von historischen Künstlerpositionen und Werken aus Musik, Kunst, Design, Theater, Architektur seit dem Beginn der Neuzeit sinnvoll interpretieren lassen, insbesondere wenn man den Forschungsbegriff weiter fasst, als ihn die Wissenschaften heute für sich definieren. Es gibt also jenseits des sich immer noch individualistisch und selbstreferentiell definierenden Künstlers andere Traditionen des Selbstverständnisses in den Künsten, die sich mit einer Forschungsbegrifflichkeit gut beschreiben lassen. Damit kommen vor allem jene künstlerischen Positionen zum Zug, die in und mit ihrer Arbeit eine kritische Auseinandersetzung mit ihrer Zeit und Umwelt anstreben, die Formen des verbalen und nonverbalen Diskurses pflegen und denen es um mehr geht, als um eine kurzfristige Unterhaltung oder Herstellung einer flüchtigen Erfahrung.

Als ein weiteres Motiv für die Auseinandersetzung mit Forschung gilt mancherorts die Krise, in der die Kunstkritik derzeit bei der Beurteilung künstlerischer Werke steckt und die durch den Forschungsvergleich neue Anhaltspunkte und vor allem auch neue Dringlichkeit erhält. Und schliesslich unterläuft der Forschungskontext die Dominanz des oft von wenigen im wörtlichen Sinne massgebenden Kuratorinnen und Festivaldirektoren und ihnen zugewandten Kritikern kontrollierten Marktes, insofern in der Forschung aufwandsorientiert und am Markt hingegen ergebnisbezogen bezahlt und bewertet wird. In der Forschung können daher nicht nur in den Wissenschaften, sondern auch in den Künsten langwierigere Entwicklungsprozesse unterstützt werden, als es sich der Markt je leisten könnte.

Neben dieser Auswahl an Motiven für Künstlerinnen und Künstler, sich mit der Forschungsfrage zu beschäftigen, gibt es auch seitens der Wissenschaften ein paar gute Argumente für die Öffnung des eigenen Forschungsverständnisses. So hat die Wissenschaftsforschung gerade in den letzten zwanzig Jahren deutlich gemacht, dass das Objektivitätsideal der Wissenschaften nicht zu halten ist. Es konnte gezeigt werden, wie stark das wissenschaftliche Wissen durch die selbstgefertigten Experimentalsysteme genauso wie durch die Publikationsformate konditioniert wird. Daraus resultiert zunehmend ein Interesse an alternativen Darstellungs- und damit auch Denk- und Wissensformen. Hinzu kommen die Arbeiten aus den Bildwissenschaften, die den Künsten ein epistemisches Potenzial zusprechen, also die Fähigkeit Wissen zu formulieren und zu erzeugen. Es besteht insofern begründete Hoffnung, dass sich mit der Entwicklung der künstlerischen Forschung auch neue

Erkenntnisbereiche und Untersuchungsgegenstände für die Wissenschaften eröffnen, die ihnen bisher durch die selbstaufgelegten Darstellungscodes von vornherein verschlossen waren.

### x<sup>y</sup>=? | Zu den Potenzialen der künstlerischen Forschung

Wenn man die Behauptung ernst nimmt, dass sich aus diesen gegenseitigen Interessen eine gemeinsame Bewegung konstruieren lässt – und an der HKB beschäftigen sich zwei Forschungsfelder explizit mit der Weiterentwicklung künstlerisch-gestalterischer Forschungsmethoden<sup>1</sup> –, so stellt sich die Frage, wo denn dieser dritte Bereich künstlerischer Forschung zu verorten sei, der sowohl Ansprüche aus dem wissenschaftlichen Forschungsverständnis als auch aus der heutigen künstlerischen Praxis aufnimmt? Drei Bereiche, die sich teilweise überschneiden, scheinen mir derzeit vielversprechend, sie seien hier kurz skizziert:

Erstens: Die Darstellung eines Gegenstandes, die jeder Formulierung (wissenschaftlicher) Hypothesenbildung vorausgeht, konditioniert die weitere Diskussion im Forschungskontext massgeblich und ist insofern als epistemische Korsage nicht zu unterschätzen. Wenn die künstlerische Forschung hier mit nicht-wissenschaftlichen Darstellungsformen experimentiert und alternative Formulierungen allein davon gibt, «was da ist», wird damit sehr viel mehr geleistet, als es auf den ersten Blick vielleicht scheinen mag. Dieses Potenzial hat sich in HKB-Projekten bereits vor allem da gezeigt, wo diese Darstellungsexperimente in Nachbarschaft zu vergleichbaren wissenschaftlichen Versuchen stattfanden, z.B. in den Projekten «Neue Darstellungsformen» oder «EnTrance».

Der zweite Bereich ist dort zu finden, wo nicht das Allgemeine, sondern das Besondere zur Untersuchung steht. Die Wissenschaften haben seit je her ein systematisches Problem im Umgang mit dem Spezifischen, da ihre Erkenntnisse immer überall und für jeden gelten sollen. Der Einzelfall muss hier notwendig theoriefrei bleiben, und ebenso erzeugen die Übergänge zum Allgemeinen – etwa von der Einzelbiografie zum Geschichtsverlauf, vom quantenmechanisch beschriebenen Elektron zur klassischen Mechanik der Moleküle – in den Wissenschaften Vorstellungsprobleme. In den Künsten hingegen ist das

<sup>1</sup> «Research through Design» im FSP Kommunikationsdesign und «Kunst als Forschung» im FSP Intermedialität.

3.19  
1.1

Spezifische der Ausgangsort Nummer eins. Und dass sich durch das spezifische Kunstwerk, durch die einmalige Künstlererfahrung, durch die polarisierte Behauptung dennoch eine ganze Klasse von Phänomenen deuten lässt, gehört zu den kapitalen Überraschungen der Kunst. Hier wird etwas auf den Punkt gebracht, ohne vorher einem logischen Komprimierungsalgorithmus gefolgt zu sein. Als Beispiele seien hier die Projekte «Suchraum Wildnis» oder «Wissen im Selbstversuch» benannt, aber auch Projekte wie «Gerüchteküche» operieren explizit mit dem Einzelfall.

Und schliesslich ist drittens der Bereich der im weitesten Sinne «Modellbildung» vielversprechend – also jenes Verfahren, bei dem die Imagination der Wahrnehmung vorausgeschickt wird. Hier beginnt ein poetisches Denken, für das Georg Picht bereits 1969 einen Platz neben der Unterscheidung von Theorie und Praxis eingefordert hat: «Es ist eines der großen Verhängnisse der europäischen Geistesgeschichte gewesen, daß Aristoteles diesen dritten Teil seiner Philosophie, nämlich die Theorie der Poiesis, nur fragmentarisch ausgearbeitet hat. Nur so konnte sich die Meinung bilden, in den Bereichen der Theorie und der Praxis sei bereits der ganze Umkreis der Möglichkeiten der Vernunft erschöpft.»<sup>1</sup> Das heisst, es geht hier um die künstlerische Setzung als epistemischen Akt. In dieser Art lassen sich einzelne Beiträge aus «Neue Darstellungsformen» beschreiben, aber auch der grundsätzliche Ansatz von «Denkgeräusche 1 & 2», über den für die Vorstellung der Gehirntätigkeit tatsächlich genauso wie metaphorisch ein akustischer Horizont eingefordert wurde.

### (a,b) = a+bi | Zur Bildung von Schwerpunkten und zur Transdisziplinarität der HKB-Forschung

Bilanziert man die vorausgehenden Überlegungen, so lässt sich feststellen: Das Interesse an einer Forschung mit und durch die Künste ist grundsätzlich von mehreren Seiten her gegeben. Und die Formen, in denen diese Forschung stattfinden sollen, bieten nach wie vor viel Spielraum. An der Hochschule der Künste haben wir uns daher 2004 entschlossen, pragmatisch vorzugehen und die verschärfte Nachbarschaft wissenschaftlicher und künstlerischer Disziplinen in der Forschung durch konkrete Projekte und die Einrichtung von vier transdisziplinären Forschungsschwerpunkten zu begünstigen, anstatt eine

<sup>1</sup> Georg Picht: Die Kunst des Denkens. In: ders.: Wahrheit-Vernunft-Verantwortung. Stuttgart 1969. S. 428.

1.6  
1.4  
3.9

3.19  
1.8  
1.9

abschliessende Definition insbesondere von «künstlerischer Forschung» oder «Kunst als Forschung» abzuwarten. Die gegenseitige Herausforderung der Künste an die Wissenschaften und vice versa scheint uns fruchtbar sowohl im Abbau von beidseitigen Klischees als auch in der Klärung der eigenen Position und Möglichkeiten. Statt also mit der hochschulinternen Organisation die acht Bachelor- und neun Masterangebote der HKB in der Forschung abzubilden, wollten wir die Reibungsfläche zwischen den teilweise vertikal zueinander stehenden Forschungserfahrungen erhöhen und damit die Entwicklung neuer Formate beschleunigen. Das Berner Modell setzt auf Forschung in Gruppen und auf eine geeignete Kombinatorik der Disziplinen. Jedes HKB-Forschungsprojekt versammelt je nach Fragestellung unterschiedliche Fachkompetenzen, um jeweils höchste disziplinäre Qualitätsansprüche mit einem erweiterten interdisziplinären Verhandlungshorizont zu kombinieren. So werden in den Projekten z.B. Musik, Musikwissenschaft und Digitaltechnik kombiniert; oder: Literaturwissenschaft, bildende Kunst, Theater, VJing und Kulturwissenschaft; oder: Design, Soziologie und Philosophie; oder: Konservierung, Chemie und Lebensmittelwissenschaft etc.

Institutionell ist die Forschung der HKB am Institut für Transdisziplinarität Y angesiedelt, in das auch das disziplinenübergreifende Lehrprogramm der HKB sowie ein eigener Master for Contemporary Arts Practice integriert sind. Das hat mindestens zwei Gründe: Erstens erleichtert die institutionelle Einheit von Forschung und Lehre in einer Organisationseinheit den Transfer in beide Richtungen. Das Y-Lehrangebot kann dank seiner Flexibilität einfach auf Entwicklungen aus der Forschung reagieren und umgekehrt. Zweitens war der Ansatz einer «Kunst als Forschung» massgebend für die Entwicklung des transdisziplinären Y-Lehrprogramms seit 2003 – so werden die HKB-Studierenden bereits in den Y-Projekten auf eine interdisziplinäre, forschungsgeleitete Zusammenarbeit vorbereitet. Wir hoffen damit sowohl extern als auch intern einen intellektuellen Pleasureground zu bieten, in dem Forschung in unterschiedlichen Konstellationen möglich wird und sich dabei wissenschaftliche und künstlerische Forschungsansätze durch die Begegnung zum gegenseitigen Vorteil entwickeln können. Wir setzen auf eine konstruktive Konfrontation, in der beispielsweise der eine die Fibonacci-Reihe 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8... als Gesetz der ständigen Mehrung behauptet, die andere darin das ideale Prinzip musikalischer Kompositionen beteuert und der nächste in der Reihe das Sinnbild der proportio divina verteidigt, genannt goldener Schnitt.

Forschung  
Jahrbuch Nr. 4/2009  
Hochschule der Künste Bern (Hrsg.)

|                    |   |
|--------------------|---|
| Herausgeberin      | Hochschule der Künste Bern  |
| Redaktion          | Roman Brotbeck<br>Florian Dombois<br>Peter Kraut (Leitung)<br>Thomas D. Meier                               |
| Gestaltung         | Viola Zimmermann  |
| Satz               | Madeleine Stahel  |
| Auflage            | 2 500, erscheint im Dezember 2009   |
| Produktionsleitung | Roland Zosso  |
| Druck              | AZ Druck und Datentechnik GmbH  |
| Schriften          | Helvetica Neue 45 Light<br>Helvetica Neue 46 Light Italic<br>Helvetica Neue 85 Heavy                        |
| Papier             | Gmund Colors No. 44, 300 g/m <sup>2</sup><br>Arctic Volume White 90 g/m <sup>2</sup> , 150 g/m <sup>2</sup> |

© 2009 Hochschule der Künste Bern, Fellerstrasse 11, 3027 Bern  
© bei den Autorinnen und Autoren für die Texte

Alle Rechte vorbehalten, einschliesslich des auszugsweisen  
Abdrucks und der elektronischen Wiedergabe.

Wo nicht anders angegeben, entstammen die Bilder den jeweiligen  
Forschungsprojekten. Trotz Nachforschungen konnten nicht  
alle Bildrechtinhaberinnen oder -inhaber eruiert werden. Berech-  
tigte Ansprüche nimmt die HKB entgegen.

ISBN 978-3-033-02252-2

Vertrieb und Kontakt: HKB, Publikationen, Papiermühlestr. 13a,  
3000 Bern 22, [www.hkb.bfh.ch](http://www.hkb.bfh.ch), [publications@hkb.bfh.ch](mailto:publications@hkb.bfh.ch)

Bern 2009