

Zur Forschung der Kunst

Angesichts einer an Kunsthochschulen laufenden Debatte über Kunst und Forschung gewinnen Fragen von Bildung und ästhetischer Rationalität neue Aktualität. Eher als im Horizont hochschulpolitischer Strategien sollten sie jedoch in grösserem gesellschaftlichen Rahmen verhandelt werden.

„Die Grenzen des Verstandes sind noch lange nicht diejenigen der Erfahrung.“ (Gottfried Boehm)¹

Als Künstler sei es nicht seine Absicht ein Kunstwerk zu kreieren, sagte der 2005 verstorbene Schweizer Maler Rémy Zaugg einmal in einem Gespräch mit Jean Christophe Ammann, nein, er wolle durch seine künstlerische Arbeit „die Welt und durch diese sich selber (...) verstehen“.² Für ihn ist das Bemühen ums Gelingen eines Kunstwerks eine Suche nach Erkenntnis.

Nicht nur die Erarbeitung, auch die Betrachtung von Kunstwerken ermöglicht Erkenntnis. Dazu ist es nicht erst nötig, einem Kunstbetrachtungsexperten bei der Interpretation etwa eines Bildes von Cézanne oder Goya zuzuhören. Wie Kunstwerke unserem Denken und Fühlen schon ganz unmittelbar Anstösse geben, beschreibt die Malerin Agnes Martin in ihren Notizen: „Wenn wir in Museen gehen, schauen wir nicht einfach, sondern antworten auf bestimmte Weise auf die Werke. Wenn wir sie betrachten fühlen wir uns glücklicher oder trauriger, im Frieden mit uns selber oder deprimiert. Ein Werk kann Sehnsucht, Hilflosigkeit, Kampflust oder Reue wecken.“³

Über Kunstbetrachtung und Kunstproduktion kann in vielen Zusammenhängen nachgedacht werden, in ökonomischen, psychologischen, soziologischen und anderen mehr. Interessieren sie uns als Wege zu Erkenntnis, so bedeutet Erkenntnis dabei nicht bloss Information über Welt und Selbst, sondern auch die Gewinnung einer Haltung, die Verkörperung intellektueller, moralischer und sinnlicher Erfahrung. Mit der Gewinnung und Ausdifferenzierung einer Haltung, jener spannungsgetragenen Integration des Denkens, Wollens und Fühlens eines Menschen, ist dabei nichts anders gemeint als Bildung. Kunst und Bildung verbunden zu sehen, ist nicht neu. „Verse sind Erfahrungen,“ schrieb schon Rilke unter Bezug auf eine Tradition und meinte, es genüge für Verse noch nicht, „dass man Erinnerungen hat. (...) Erst wenn sie Blut werden in uns, Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, dass in einer sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht in ihrer Mitte“.⁴

Wenn auch nicht neu, so erscheint eine Aufmerksamkeit für die Verbindung zwischen Kunst und Bildung heute doch dringlich. Wie andere Möglichkeiten zu umfassender Bildung sind auch Kunstproduktion und Kunstbetrachtung in unserer Gesellschaft hoch aktuell. Dringender benötigt als eine Erweiterung der Menge verfügbarer Informationen wird heute die Fähigkeit, sich in dieser Menge zu orientieren, Relevanzen zu setzen und isolierte Daten umsichtig zu nächsten Schritten zu fügen. In dieser Situation stellt sich die Frage, ob es gesellschaftlich sinnvoll wäre, auch Erkenntnissuche durch Kunst als Forschung zu bezeichnen.

Dass es dabei um mehr geht, als nur um einen Begriff, zeigt eine derzeit in Kunstkreisen und an Kunsthochschulen engagiert geführte Auseinandersetzung.⁵

Angesichts einer europaweiten Hochschulreform, in der Kunsthochschulen einen Forschungsauftrag erhielten und Kunststudien nach dem Bologna-Modell in ein Bachelor / Master und tw. auch PhD System eingepasst wurden, rückte die Frage nach dem Verhältnis zwischen Kunst und Forschung in den Mittelpunkt. Bei seiner Diskussion werden hochschulpolitische, förderungsstrategische, aber auch philosophisch-erkenntnistheoretische Argumente vorgebracht und häufig auch unglücklich vermischt. Was fehlt, scheint eine umfassendere gesellschaftliche Perspektive zu sein, aus der die verschiedenen Argumente entflochten werden und danach gewichtet, wie und wodurch unterschiedliche Arten von Erkenntnis am besten zur Entwicklung von einer Informations- zu einer Bildungsgesellschaft beitragen können.

Verschiedene Arten von Forschung

Soll die Arbeit am Gelingen eines Kunstwerks als Forschung verstanden werden und Kunstwerke als Forschungsergebnisse? Soll Kunst damit an der Autorität einer Orientierungsinstanz teilhaben, die man bislang vornehmlich den Wissenschaften einräumte?

Definitionen dafür, was unter „Forschung“ zu verstehen sei, gibt es viele. Solche der Aufklärungsphilosophie decken sich nicht mit denen der Wissenschaftstheorie und diese unterscheiden sich häufig von jenen der Forschungsförderung und andere, etwa die der OECD, wiederum von beiden.⁶ So bleibt die Wahl einer Definition eine Entscheidung, die im Rahmen einer gegebenen Perspektive ihre Fruchtbarkeit erweisen muss.

Aus der oben genannten Perspektive eines Interesses an umfassender gesellschaftlicher Entwicklung und an Wissen als Bildung könnte man von folgender Definition ausgehen: „Forschung“ bezeichnet eine aufeinander beziehende Tätigkeit von Menschen, die zwischen dem Wahrnehmen und Bewusstsein von Menschen, der Organisation ihres Zusammenlebens und den Strukturen der Welt eine immer feinere Abstimmung ermöglichen will.⁷ Feinere Abstimmung, zum Beispiel wenn neue Einsichten in Strömungsdynamik sparsamer betonierete Wildbachverbauungen zulassen, wenn verbesserte Bewegungskoordination energiesparenderes Schwimmen gestattet, wenn sensiblere Einfühlung von Mitmenschen Traumatisierten die Rückkehr in die Gesellschaft erleichtert, wenn neue Klänge festgefahrene Hörgewohnheiten für Überhörtes öffnen oder ein weiterer Blickwinkel vermeintlichen Abfall als wertvoll erkennen lässt.

Wer sich bei neuen Optionen für eine feinere Abstimmung zwischen Menschen und Umwelt dann an wen anzupassen hat, plakativ gesagt, wie weit die Welt „begradigt“ werden soll und wo den Menschen eine Fähigkeit zu vielfältigeren Einsichten zugetraut werden soll, das bleibt Gegenstand politischer Auseinandersetzung. Aufgabe der Forschung ist es, jene wahrnehmungsmässigen, ethischen oder intellektuellen Differenzierungen zu schaffen, die bei solch politischem Abwägen die Argumente bilden.⁸

In diesem Sinne können neben den vielfältigen Arten wissenschaftlicher Arbeit auch andere Formen gerichteter Aufmerksamkeit in praktischer Tätigkeit, in Kontemplation oder in künstlerischem Handeln, sofern sie in öffentlichem Austausch stattfinden, als Forschung gelten.⁹ Die angemessene Form des öffentlichen Austausches, d.h. des Aufbaus auf dem, was von anderen geleistet wurde, des Kommunizierens von Erreichtem und des Einholens externer Kritik, unterscheidet sich bei den verschiedenen Arten von Forschung jedoch beträchtlich. Wer durch konsequente Selbstbeobachtung gelernt hat, entspannt schnell zu laufen, wird dies auf andere Weise weitergeben und prüfen lassen als jemand, der eine Veränderung in einem Virenstamm entdeckt hat, oder jemand, dem es gelungen ist die Angst eines Soldaten in einem Gedicht auszudrücken. Jede Forschung jedoch ist zum Zweck des öffentlichen Austausches in Bezug auf ihre Qualität/Grenzen einer Wahrhaftigkeit verpflichtet: strategisch zu manipulieren oder über Lücken hinwegzutäuschen ist in kontemplativen, praktischen oder künstlerischen Formen des Forschens genauso wenig fruchtbar wie in wissenschaftlichen. Die Malerin Agnes Martin, zum Beispiel, ist auch diesbezüglich präzise, wenn sie sagt: „Ich hoffe ich habe deutlich gemacht, dass es in (meiner) Arbeit um Vollkommenheit geht, so wie wir sie uns vorstellen, dass aber die Bilder weit entfernt davon sind vollkommen zu sein – tatsächlich sind sie ganz fern davon – so wie wir selber.“¹⁰

Wie wissenschaftliche Forschung ist auch künstlerische Forschung in ihren Ausprägungsformen äusserst vielfältig und umfasst neben der Produktion gegenständlicher Werke, Texte oder Partituren auch flüchtige Präsentationen in Aufführungen oder Aktionen, sowie Interventionen in gesellschaftliche Prozesse, die nur indirekte Spuren hinterlassen und viel unmittelbarer als die anderen das Ziel haben auf künstlerische Weise Dialoge zu initiieren oder Fragen zu stellen.¹¹ Bei aller Verschiedenheit weisen diese künstlerischen Forschungen durch ihre Orientierung an einer eigenen Art von Rationalität doch gemeinsame Merkmale auf, die es erlauben, im Vergleich mit wissenschaftlichen, praktischen oder kontemplativen Forschungsweisen von Unterschieden oder Gemeinsamkeiten zu sprechen.

Wie die Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung zeigen auch die Ergebnisse künstlerischer Forschung, Kunstwerke oder künstlerische Interventionen, erst im Raum einer Öffentlichkeit ihr Grössenmass. Beide versammeln und ordnen Erfahrungen, verdichten sie und machen sie fruchtbar für zukünftige Situationen. Und beide erhalten daraus im Raum der Öffentlichkeit allmählich ihre Bedeutung, erweisen sich als irrelevant, umwälzend oder etwas dazwischen. Dabei bringen Kunstwerke die erarbeiteten Erkenntnisse jedoch in völlig anderer Weise in die Öffentlichkeit als wissenschaftliche Ergebnisdarstellungen.

Verschiedene Arten von Forschungsergebnissen

Kunstwerke oder künstlerische Aktionen stellen gewonnene Erkenntnisse nicht dar, sie sind diese Erkenntnisse selber. In ihrer Bildung hat der Forschungsprozess sich in sie, in ihre materielle oder dynamische Struktur eingeschrieben. Anders als bei wissenschaftlichen Resultaten, deren Inhalt gleich bleiben kann oder zumindest soll, wenn er von anderen Trägern vermittelt wird, sind in den Forschungsergebnissen der Kunst Form und Inhalt so nahe wie nur möglich verschränkt.¹²

Kunstwerke verkörpern Erkenntnisse, weil sie auch der Gegenstand sind, aus dessen Bearbeitung diese Erkenntnisse allererst gewonnen wurden. Anders als in den Wissenschaften geschieht dies ohne Zwischenschaltung von Begriffen und ist vorstellbar etwa auf folgende Weise: Das Material, mit dem gearbeitet wird, ob stofflich, elektronisch, gedanklich oder sprachlich, beinhaltet, ebenso wie die körperlich-geistige Haltung der Künstler, Strukturen der Welt. Im Wechselspiel zwischen Material und Haltung kann es gelingen, dass diese Strukturen sich manifestieren. Die Methode – verstanden als Weg der Öffnung für eine Chance, nicht als sicherer Weg zu gegebenem Ziel – besteht dabei in einer präzisen Aufmerksamkeit für die beim Erproben einer Form entstehende (Un-)Stimmigkeit mit der denkend-empfindenden Haltung der Künstler. Diese forschen somit nicht *über* ihr Material, sondern aus ihrem Material und ihrer eigenen Haltung heraus. In der Bildung des Werkes bilden sich auch die Künstler. Denn es ist nicht so, dass sie etwas schon zuvor wussten oder beabsichtigten, das sie mit einem Kunstwerk übermitteln, illustrieren oder dokumentieren könnten. Ohne festgelegtes Forschungsziel haben sie, wie Gerhard Richter von sich sagte, „kein Motiv, nur Motivation“¹³. Selbst eine, für ihre scharfe Kunstinstitutionskritik bekannte Künstlerin wie Andrea Fraser klammert vorgefasste Motive und Urteilsabsichten aus, indem sie mit ihrem meist soziologisch erhobenen Material sprachlich oder räumlich so offen umgeht, dass sich in der künstlerischen Arbeit für sie Neues zeigen kann – oftmals die eigentlich kritischen Punkte¹⁴.

Häufig bedürfen Künstler des fertigen Kunstwerks um am Ende gesagt zu bekommen, was sie damit sagen wollen.¹⁵ Um es gesagt zu bekommen im Raum einer Öffentlichkeit. Denn anders als wissenschaftliche Forschungsergebnisse, bei denen die Ausgangsfrage allgemein gegeben war, werden die Forschungsergebnisse der Kunst zu den je eigenen Fragen der Betrachter in Relation gesetzt.¹⁶

In einem Prozess der Deutung muss jede Betrachterin sich auf das vielzitierte Wechselspiel zwischen Sinnlichkeit und Verstand einlassen. Wo vorher – vermittelt durch eine Form – Künstler und Werk einander bildeten, bilden einander nun – vermittelt durch ein Kunstwerk – Betrachter und Deutung. An den ersten Forschungsprozess der Kunstschaffenden schliesst ein zweiter Forschungsprozess der Interpreten an: Vom fordernden Anstoss eines Kunstwerks – z.B. Gerhard Richters Serie „18. Oktober 1977“¹⁷ – ein kleines bisschen aus der gefassten Haltung gebracht versuchen sie, sich mit Deutungen zu beruhigen, sich etwas umzustellen. Den dazu nötigen Spielraum schaffen sie, indem sie bei ihrer Betrachtung Bedürfnisse und Nutzeninteressen hintanstellen. In ihrer neuen Position kann ihnen das Kunstwerk wieder Neues sichtbar machen, sie zu neuer Deutung anregen: ein endloser Prozess, nie wird das Kunstwerk von den erklärenden Begriffen vollständig eingeholt, doch seine Vieldeutigkeit ist nicht Erkenntnislosigkeit, sondern Erkenntnisgenerator.¹⁸

Manche Künstler bemühen sich explizit darum, ihr Werk zu grösstmöglicher Vieldeutigkeit zu verdichten. „Wie kann ein Werk sich mit jedem neuen Besucher wandeln? Wie kann es einen Tag Etwas sein und am nächsten etwas Anderes?“¹⁹ fragt zum Beispiel der Installationskünstler Olafur Eliasson und versteht seine Arbeit auch als Engagement für eine Gesellschaft eigenverantwortlich urteilender Menschen. „Angesichts einer Unterhaltungsindustrie, die Erfahrungen in Waren

verwandelt, (...) sollten wir für individuelle Beurteilungen, Gefühle und Gedanken Raum lassen,“ schreibt er²⁰, und sieht in der diesbezüglichen Kapazität künstlerischer Erkenntnis ihren spezifischen Wert.

Das Potenzial der ästhetischen Rationalität

Umkreist von Ansichten aus verschiedenen Momenten und von verschiedenen Menschen zeichnet sich das, was eine künstlerische Arbeit sagt, mit der Zeit im Raum einer Öffentlichkeit als leere Mitte ab. Wie über das Kunstschaffen, hat die Philosophie der Ästhetik auch über diesen überindividuellen Interpretationsprozess in ihrer 250 jährigen Geschichte häufig nachgedacht und beiden eine eigene Form von Vernunft, eine „ästhetische Rationalität“, zuerkannt. Danach beziehen wir uns mit solcher Rationalität auf Kunstwerke in einer Weise, die das, was sie zeigen nicht definitorisch festnagelt, sondern in einer Konstellation notwendig unzureichender Deutungen allmählich deutlicher aufscheinen lässt. In dieser Form vermag ästhetische Rationalität in der Kunst – aber nicht nur dort – die Unbestimmtheit der Welt richtig und unverfälscht zum Ausdruck zu bringen. In der Rationalität künstlerischer Zuwendung erscheint ein Sachverhalt nicht als etwas, das „ist“, sondern als etwas, das „sein kann“. Durch die Bedeutungsoffenheit der Kunst wird er in seinem Potenzial kommunizierbar.

So verweist künstlerische Forschung in ihrer zweiten, interpretativen Phase auf eine allgemeine Möglichkeit: Auf die Möglichkeit eines gemeinschaftlich gestützten Urteilens²¹ das Sachverhalte in ihrem gegenwärtigen, vielfach auch in sich widersprüchlichen Potenzial beschreiben kann. Ist die „Sache“, um die es geht, beispielsweise ein fremder Mensch oder eine Zukunft, so muss solches Urteilen sie nicht in den eigenen, hergebrachten Kategorien festlegen sondern kann Raum lassen sowohl für ihre Entfaltung, wie auch für die Hoffnungen und Sehnsüchte mit denen wir diese vorantreiben. Vor dem Hintergrund einer solchen Urteilsrationalität mag z.B. auch die Künstlerin Roni Horn fragen: „Wenn einer Sache etwas fehlt, würden Sie dann sagen, sie sei unvollständig oder würden Sie sagen, sie sei vollständig gerade weil ihr etwas fehlt?“²²

Durch ihre unterschiedliche Rationalität können sich künstlerische Forschung und wissenschaftliche Forschung als komplementäre Erkenntnisformen ergänzen. Wohl deshalb erachten viele Künstler, Musikerinnen, Theaterleute, Tänzer, Filmemacherinnen, Autoren, Bildende Künstlerinnen ihre künstlerische Tätigkeit als Forschung. Sie beschreiben ihr Bemühen um ein Kunstwerk als Forschungsarbeit und manche ordnen ihre Arbeit am Werk sogar dem Erkenntnisziel unter. Auch für politisch Engagierte unter ihnen kann Forschen in der Kunst jedoch nicht bedeuten, für dringende gesellschaftliche Fragen Antworten zu suchen. Zu viel Antwort läge schon in der Frage, zu viel gut gemeintes Motiv in der Motivation, als dass ihnen im Werk ein Kunstwerk, eine Erkenntnismöglichkeit, noch zufallen könnte. Ohne ihre Kunst durch Nützlichkeitsverpflichtungen einschränken zu wollen, finden Künstler gerade in einer – manchmal schwierigen – Bescheidung auf Funktions- und Machtlosigkeit jene Macht und jenen Wert, der künstlerische Erkenntnis auszeichnet.

Forschung an Kunsthochschulen

Wenn die gesellschaftliche Wirkmacht künstlerischer Forschung nur ohne ein gezieltes Wirkinteresse von Künstlern zustande kommen kann, so liegt es an der Gesellschaft, dieser Forschung genügend Raum zur Verfügung zu stellen. Platz dafür fände sich aktuell unter anderem auch in einer entsprechenden Ausgestaltung der Kunsthochschulen.

Bei weitem nicht alles, was an Schweizer Kunsthochschulen heute geforscht wird, fällt in den Bereich künstlerischer Forschung. Ein 2009 von der Rektorenkonferenz der Fachhochschulen der Schweiz veröffentlichter Bericht²³ gibt einen Überblick in welchem Rahmen hier an schweizweit heute dreiundvierzig Forschungsabteilungen gearbeitet wird. Es sind Film- und musikgeschichtliche Forschungen, Untersuchungen zur Kulturwirtschaft und zur Kunstdidaktik, Forschung zu den Produktionsbedingungen für Theater, zu Restaurierungstechniken, zum Urheberrecht für Netzkunst und andere mehr. Es handelt sich dabei zum überwiegenden Teil um Forschungen *über* Kunst und Design oder *zum Nutzen von* Kunst und Design. Thematisch können sie von der institutionellen Nähe zu künstlerisch oder gestalterisch Schaffenden profitieren, sind jedoch von vorformulierten Fragestellungen geleitet und zielen auf verallgemeinerbare Aussagen und müssen deshalb auf die etablierten Vorgehensweisen verschiedener Wissenschaften aufzubauen, d.h. wissenschaftlich vorgehen.²⁴

Anders und schwieriger wird es dort, wo Forschung an Kunsthochschulen auf Erkenntnis rekurriert, die *in und durch* künstlerisches oder gestalterisches Arbeiten gewonnen wird, also auf Erkenntnis durch künstlerische Forschung. Solche Erkenntnis ist schon in den funktional gebundenen Gestaltungsprozessen von Design und Architektur in gewisser Weise möglich²⁵, in den zweckbefreiten Praktiken der verschiedenen Künste kann sie zentral werden. Zu welchem Thema geforscht wird ist hier, wie oben gesagt, nicht a-priori anzugeben, denn es ist eher ein als interessant betrachtetes Material, das die Arbeit leitet, und ihr Ergebnis wird keine generalisierbare Antwort, sondern ein dauerhafter Generator für deutende Forschung sein.²⁶

Sollte der Forschungsauftrag an Kunsthochschulen auch als Auftrag zu künstlerischer Forschung verstanden werden? Aus der hier skizzierten gesellschaftlichen Perspektive und ihrem Interesse an umfassender Bildung wohl durchaus. Künstlerische Arbeit kann von daher sogar als Kerngeschäft von Forschung an Kunsthochschulen gelten.

Leider ist das bisher nur selten der Fall, und es sind insbesondere zwei Hindernisse, die hier im Weg sehen: Zunächst ein, auf dem vermeintlich so prestigeträchtigen Weg von Fachschulen zu (Fach-) Hochschulen erwirtschafteter, falscher Versuch von Verwissenschaftlichung. Er stellt die forschende Tätigkeit, die künstlerische Arbeit immer schon war, unter den Druck von Kriterien, die bestenfalls für wissenschaftliche Forschung noch sinnvoll sind. Das zweite Hindernis bildet die bei der Einstufung als Fachhochschulen auferlegte Verpflichtung zu Anwendungsorientierung. Dabei wird unter angewandter Forschung meist eine viel unmittelbarere Umsetzungs- und Nutzungsorientierung verstanden als es die indirekte, auf unvorhersehbaren Wege verlaufende Bildungswirkung künstlerischer Forschung versprechen könnte. Auch in der Forschungsfinanzierung, die noch wenig

von den Kunsthochschulen selbst geleistet wird und eher bei nationalen Förderprogrammen für „praxisorientierte Forschung an Fachhochschulen“ oder für „Wissens- und Technologietransfer zwischen Unternehmen und Hochschulen“ eingeholt werden muss, bilden sich diese beiden Hindernisse deutlich ab.

So kommt es im Zusammenhang mit künstlerischer Forschung heute an Schweizer Kunsthochschulen zu eigenartigen Verrenkungen: Selbstverdrehungen bei Künstlerinnen, die ihre künstlerische Forschung in wissenschaftliche Projektanträge zwingen und detaillierte Formulare zu Forschungszielen, methodischem Vorgehen und Datenlage ausfüllen; Verknötungen bei Hochschuladministratoren, die sich bemühen, von der künstlerischen Arbeit, in die manche ihrer Studiengänge einführen, eine „artistic research“²⁷ zu unterscheiden²⁸, eine künstlerische Forschung, die zwar künstlerisch sein soll, aber doch etwas anderes, derzeit noch Unbestimmbares, aber unbedingt Hochschulspezifisches sein soll; schliesslich noch starre Abwendungen bei Künstlern, die mit „Kunsthochschulforschung“ nichts zutun haben wollen. Dabei verwechseln manche den berechtigten Widerstand gegen Unterordnung unter wissenschaftliche Forschungsmodelle mit etwas, das sie „Widerstand gegen Theorie“ nennen und vergessen, dass künstlerische Forschung nicht allein aus einer Vertrautheit mit materiellen Verfahren, sondern auch aus einer Vertrautheit mit tradierten Ideen schöpft, dass sich im künstlerischen Prozess beide verbinden.

Schon lange vor der heute manchmal als neue Richtung bezeichneten „recherchebasierten Kunst“²⁹ haben Künstlerinnen Archive konsultiert und philosophische oder wissenschaftliche Texte rezipiert, und wie diese meinen auch ihre zeitgenössischen Kollegen nicht, deshalb gleich in wissenschaftlicher Weise forschen zu müssen. Historische und geographische Recherchen standen im Hintergrund als, zum Beispiel, der für seine recherchebasierte Arbeit mit dem Turner Preis ausgezeichnete Konzeptkünstler Simon Starling in der Nähe des schottischen Atom-U-Bootstützpunkts Faslane ein gesunkenes Holzboot bergen, restaurieren und umherfahren liess. Es wurde angetrieben durch einen Dampfkessel, in dem die eigenen Planken des Bootes so lange verheizt wurden bis es sank. „Meine Forschung ist sehr un-akademisch,“ beschreibt Starling denn auch seine Arbeit. „Sie beinhaltet ein gewisses Herumsuchen in der Bibliothek, aber das ist nur ein kleiner Teil (...) Es ist eine Vermischung von verbalen Informationen, Geschichten, Sachen, auf die man zufällig stösst. Man entwickelt eine Nase für Dinge, die an einem bestimmten Punkt wichtig sein könnten.“³⁰ Auch das ist Bildung.

Im Lichte eines Interesses an einer Bildungsgesellschaft erscheint jede Verrenkung, die neben der forschenden Tätigkeit der Kunst noch irgendeine andere Form von „artistic research“ definieren will, letztlich überflüssig. Beruhigt kann man künstlerische Arbeit hier als eigene Art von Forschung gelten lassen, und wegen ihrer gesellschaftlichen Bedeutung müssten auch an Kunsthochschulen Bedingungen geschaffen werden, die ihr entsprechen: zum Beispiel für Kunstschaffende statt der formalisierten Forschungsanträge nach dem Muster angewandter Wissenschaften freie Forschungsstipendien einzurichten, die aus Forschungsförderungsgeldern gespeist werden und durch eine Kunstjury auf der Basis bisheriger Arbeiten vergeben werden. Damit notwendig verbunden – und diese Verbindung machte das Spezifikum der künstlerischen Forschung an Kunsthoch-

schulen aus – wären Präsentations- und Diskussionsveranstaltungen, in denen die auch für künstlerische Forschung unumgänglichen Öffentlichkeit noch unmittelbarer hergestellt wird als sonst üblich. Als Forschung von Kunsthochschulen mit deren Lehrtätigkeit sinnvoll verbunden, wären diese Präsentationen und Diskussionen mit Hilfe von Forschungsförderungsmitteln aktiv auch für weitere Kreise zugänglich zu machen. Künstlerinnen, Kunsthistoriker oder Kunsttheoretikerinnen bildeten wichtige Teile der für künstlerische Forschung nötigen Öffentlichkeit, nicht jedoch notwendig die wichtigsten.

Gesamtgesellschaftlich Aufgabe

Es ist nicht nur eine Aufgabe von Kunsthochschulen, sondern eine gesamtgesellschaftliche Aufgabe, den bislang auf die Wissenschaften ausgerichteten Forschungsbegriff soweit zu öffnen und zu differenzieren, dass auch die Kunst als Quelle gesellschaftlicher Orientierung anerkannt werden kann. Kunstproduktion und -rezeption müssen dazu nichts anderes werden als sie immer schon sind, nur die Stellung und Aufmerksamkeit, die ihnen in der Gesellschaft eingeräumt wird, ist jener der Wissenschaften anzugleichen. Der Möglichkeit Kunst zu genießen und sich ihrer zu erfreuen, tut solche Bedeutung keinen Abbruch.

Als Tätigkeitsbereich, der mehr als andere von einer ästhetischen Rationalität geleitet wird, tragen Kunstschaffen und Kunstbetrachtung zu Bildung bei. Sie unterstützen eine gesellschaftliche Entwicklung, die Eigenverantwortlichkeit, eine notwendige Gemeinschaftlichkeit zukunftsorientierten Urteilens und die Verbindung von Denken, Wollen und Fühlen in eigenständigen Haltungen als leitende Werte erachtet. Kunstschaffen und Kunstbetrachtung leisten ihren Beitrag zu gesellschaftlicher Orientierung nicht durch Rezepte oder Belehrungen, sie wirken weder absichtsvoll noch direkt und vertrauen auf Langfristigkeit. In vielen Bereichen der Gesellschaft ist man in letzter Zeit dazu gekommen, Nutzen und Erfolg weniger eng und kurzfristig zu bewerten. Vielleicht kann in einem solchen Klima die Forschung der Kunst ihre Stärken vermehrt zum Ausdruck bringen und künstlerische Forschung in ihrer gesellschaftlichen Relevanz anerkannt werden.

¹ G. Boehm (1993): Der erste Blick. In: W. Welsch (Hrsg.): Die Aktualität des Ästhetischen. Fink, München, p.359

² Rémy Zaugg (1994): Gespräche mit Jean-Christophe Ammann. Cantz/Parkett, Ostfildern, p.30/31

³ Übersetzt von DR nach A. Martin (1992): Writings. (Ed. by D. Schwarz). Cantz, Ostfildern, p.18.

Orig.: „When we go to museums we do not just look, we make a definite response to the work. As we look at it we are happier or more sad, more at peace or more depressed. A work may stimulate yearning, helplessness, belligerence or remorse.“

Die holländische Kulturtheoretikerin Mieke Bal hat zur Wahrnehmung und Deutung von Kunstwerken (durch Nicht-Experten) eine Reihe kurzer Videofilme gedreht. So bat sie z.B. für den Film „Favorite Spots“ (2003) verschiedene Ausstellungsbesucher, sich in einer L. Bourgeois Ausstellung einen Lieblingsort zu suchen und diesen zu beschreiben.

⁴ R. M. Rilke (1910/1997): Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Reclam, Stuttgart, p. 20/21.

⁵ Beiträge dazu kommen u.a. von:

Bippus, Elke (Hrsg., 2009): Kunst des Forschens. Diaphanes, Berlin.

Boehm, Gottfried (1992): Kunst als Erkenntnis. In: Jahrbuch der Bayrischen Akademie der Schönen Künste, 1992, p.243-254

Borgdorff, Henk (2009): Die Debatte über Forschung in der Kunst. In: A. Rey du S. Schöbi: Künstlerische Forschung. Positionen und Perspektiven. SubTexte03, Zürcher Hochschule der Künste, Zürich, p.23-51

Holert, Tom (2008): Art in the knowledge-based Polis. Download 4.6.09 from: <http://www.e-flux.com/journal/view/40>

Huber, Jörg (2009): Inszenierungen und Verrückungen. Zur Verfahrensfrage einer Forschung des Ästhetischen. In: Elke Bippus (Hrsg.): Kunst des Forschens. Diaphanes, Berlin, p.207-216.

Lesage, Dieter und Kathrin Busch (Hrsg., 2007): A Portrait of the Artist as a Researcher. The Academy and the Bologna Process. Visual Culture Quarterly, Nr. 179, Antwerpen.

Mersch, Dieter und Michaela Ott (2007): Kunst und Wissenschaft. Fink, München.

Schenker, Christoph (2009): Einsicht und Intensivierung. Überlegungen zur künstlerischen Forschung. In: Elke Bippus (Hrsg.): Kunst des Forschens. Diaphanes, Berlin, p.79-90.

⁶ Zwei Beispiele für die Perspektivengebundenheit von Forschungsdefinitionen: In der Wissenschaftstheorie wird die Forschung z.B. als „jener Teil wissenschaftlicher Tätigkeit (bezeichnet), bei dem es um die Sinnbestimmung prädikativer Ausdrücke (Ausdrücke von der Form „A ist B“ – Anm. DR) und damit um das Kennen(lernen) der Gegenstände“ geht. Als solche wird sie der Darstellung wissenschaftlicher Ergebnisse gegenübergestellt. (nach: Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie). Und andererseits, viel weiter gefasst, definiert das Schweizer Bundesamt für Statistik (in Anlehnung an die OECD): „Forschung und Entwicklung“ als „systematische schöpferische Arbeit mit dem Zweck der Erweiterung des Kenntnisstandes, einschliesslich Erkenntnisse über den Menschen, die Kultur und die Gesellschaft, sowie deren Verwendung mit dem Ziel, neue Anwendungsmöglichkeiten zu finden.“

⁷ Weil die Welt für Wahrnehmung und Bewusstsein nicht absolut gegeben ist, sondern uns mit deren Veränderung immer wieder verändert erscheint, handelt es sich dabei um einen rekursiven Prozess. Das „immer näher“ der gegenseitigen Abstimmung hat damit keinen absoluten Massstab und bezeichnet eher eine Art von Gerichtetheit, die wir uns als Entropie vorstellen können oder als Streben in einem grösseren Ganzen aufzugehen (Tod).

⁸ Wenn Menschen sich in der Wahrnehmung und im Bewusstsein von sich und der Welt mit ihrer Umwelt feiner abstimmen, ihr gewissermassen näher rücken, wächst damit nicht nur ihre Fähigkeit zu sorgsamem Handeln. Auch ein Wunsch nach zerstörerischem Handeln kann so effizientere Angriffspunkte finden. Von daher gewinnt die Sphäre politischer Entscheidung mit zunehmender Forschung an Bedeutung.

⁹ Ich betrachte die Handlungsbereiche Wissenschaft, Praxis, Kontemplation, Kunst als wichtige, vielleicht aber nicht die einzigen Bereiche, in denen Forschung möglich ist. Ohne dies hier weiter auszuführen ein Beispiel für Forschung durch Kontemplation: Die Erforschung des Körpers und Geistes durch Innenschau oder Meditation, wie z.B. historisch bei der Erforschung von Meridianbahnen oder - ganz anders, aber auch kontemplativ - in mystischem Erkennen. Ein Beispiel für Forschung im Bereich von Praxis: systematischer Erkenntnisgewinn über Lawinengänge an einem bestimmten Bergrücken in der langjährigen Beobachtung bestimmter Einheimischer.

¹⁰ A. Martin (1992): Writings. (Ed. by D. Schwarz). Cantz, Ostfildern, p.15/21. Orig.: „I hope I have made it clear that the work is *about* perfection as we are aware of it in our minds but that the paintings are very far from being perfect – completely removed in fact – even as we ourselves are.“

¹¹ Dies geht so weit, dass KünstlerInnen gesellschaftliche Situationen zuspitzen und in vollem Bewusstsein um die notwendige Ergebnisoffenheit und Funktionslosigkeit von Kunst anbieten, künstlerisch „Dienste zu leisten“. Vergl. dazu z.B. die Arbeiten des Künstlerduos J. Deutschbauer und G. Spring oder Arbeiten und Text der Künstlerin A. Fraser, z.B. A. Fraser (1994): „How to provide an artistic service“. (Download im Januar 2009 von: <http://i1.exhibit-e.com/petzel/b82e289c.pdf>)

¹² Vervielfältigung zur besseren Verbreitung künstlerischer Forschungsergebnisse ist daher meist nur unter Verlust möglich. Eine Ausnahme bilden dabei Kunstwerke, die mit standardisiertem Material (z.B. digitale Codes und Programmprotokolle) erarbeitet wurden und – zumindest theoretisch – verlustfrei multiplizierbar sind. Die Konsequenzen daraus bilden wohl das wesentlich Neue der Neue-Medien Kunst.

¹³ G. Richter (1993): Text. (Hrsg. H.U. Obrist) Insel Verlag, Frankfurt, p.110. In diesem Prozess, so G. Richter an anderer Stelle (ebd., p.112 und p. 209), habe man auch nicht das Gefühl, alles im Griff zu haben: „Wenn ich ein (...) Bild male weiss ich weder vorher, wie es aussehen soll, noch während des Malens wohin ich will, was dafür zu tun wäre. Deshalb ist das Malen ein quasi blindes, verzweifertes Bemühen, wie das eines Mittellosen, in völlig unverständlicher Umgebung Ausgesetzten. (...) Das zu akzeptieren ist oft unerträglich und auch unmöglich, denn als denkender, planender Mensch demütigt es mich zu erfahren, dass ich derart machtlos bin (...) Der einzige Trost ist, dass ich mir sagen kann, dass ich die Bilder trotzdem gemacht habe, auch wenn sie wie in Eigengesetzlichkeiten gegen meinen Willen mit mir machen, was sie wollen, und irgendwie entstehen. Denn immerhin muss ich ja entscheiden, welches Aussehen sie dann letztlich haben dürfen.“

¹⁴ Ein Beispiel hierfür ist A. Frasers zweiteilige Arbeit für die Generali Foundation (1994/1995): Hier übernahm die Performancekünstlerin die Rolle einer Unternehmensberaterin. Nachdem sie die Struktur der Generali Kunststiftung und ihrer Sammlung innerhalb des Versicherungskonzerns (u.a. mit soziologischen Konzepten und Interviewmethoden) untersucht hatte, veröffentlichte sie in einer ersten Phase die Ergebnisse ihrer Untersuchungen in einem schriftlichen Bericht. Er war so abgefasst, dass eine sachlich gehaltene Unternehmensbeschreibung, Interviewzitate und ein, in kritischem akademischem Stil geschriebener Text in Spalten graphisch neben einander angeordnet wurden. Ein übergeordnetes Urteil oder Resümee gab die Künstlerin nicht. Ähnlich im zweiten, „Intervention“ genannten Projektteil, in dem die Künstlerin die in der Firmenzentrale aufgehängten graphischen Werke der Generali Sammlung in einem Ausstellungsraum so anordnete, wie sie dort in der Hierarchie der Stockwerke neben einander gehangen hatten. Die von Kunstwerken entleerte Firmenzentrale bildete eine zweite Ausstellung. Es blieb den Betrachtern überlassen, daraus die eigenen Schlüsse zu ziehen. Wegen ihrer „Beschränkung“ auf solche Offenheit wurde Frasers Arbeit von den als politisch engagiert bekannten Kunstkritikern Christian Kravagna und Georg Schöllhammer (in Springer, Heft 2-3, 1995, p.159-160 bzw. in Texte zur Kunst, Heft 19, 1995, p.139-142) als zu affirmativ und zu wenig kritisch verurteilt. Siehe dazu: A. Fraser (1995): Bericht. Generali Foundation, Wien. A. Fraser (2003): Works 1984-2003. Dumont, Köln.

¹⁵ Im Gegensatz dazu bewegen sich wissenschaftliche Forschungsarten in der Sphäre einer begrifflich (zusammen)gefassten Welt. In ihren Ergebnissen werden die erforschten Weltphänomene, nicht mehr unmittelbar vorgeführt, sondern über Begriffe verallgemeinert vermittelt. Beim direkten Kontakt mit den Weltphänomenen, der bei der Gewinnung der wissenschaftlichen Ergebnisse vorgängig erfolgte, wurden diese nicht, wie bei künstlerischer Forschung, mit der körperlich-geistigen Haltung einer forschenden Person verglichen, sondern mit allgemeinen Konstruktionen, mit Hypothesen. Als Ergebnis dieses Vergleichs wird das Forschungsergebnis dann in natürlicher oder formaler Sprache vermittelt. Dass diese Vermittlungssprachen dabei nicht ganz neutral sind, sondern selbst „Spuren von Welt“ in sich tragen, dass also in den Ergebnisdarstellungen nicht nur die Forschenden sprechen, sondern auch die Sprache selbst (d.h. ihre syntaktische, semantische und pragmatische Struktur) ist man sich heute bewusst.

¹⁶ Bei wissenschaftlicher Forschung wird von den Forschenden nicht gefordert, angeben zu können, wie sie auf die Idee kamen einen bestimmten Zusammenhang zu vermuten und als Hypothese zu formulieren (context of discovery). Auch bei künstlerischer Forschung können die Forschenden meist nicht angeben, wie ein Werk zustandekam. Anders als in der Wissenschaft gibt es bei künstlerischer Forschung aber weder allgemein verbindlichen Regeln, noch Begriffsdefinitionen, an denen die Geltung einer Arbeit zu prüfen wäre (context of justification).

Der nicht angebbare Hintergrund, aus dem man im wissenschaftlichen „context of discovery“ auf die Idee kommt einen bestimmten Zusammenhang zu vermuten, kann, ebenso wie jener, aus dem ein Kunstwerk zustande kommt, als etwas bezeichnet werden, das Michael Polanyi „Implizites Wissen“ („tacit knowing“) oder „Erfahrungswissen“ nannte. Es ist nicht richtig, im Prozess Impliziten Wissens oder Erfahrungswissens ein Spezifikum der Kunst zu sehen. (Siehe dazu: D. Reichert u.a. (2000): Wissenschaft als Erfahrungswissen. Deutscher Universitätsverlag, Wiesbaden.)

¹⁷ Gerhard Richters, ausgehend von Photos von Mitgliedern der RAF gemalter Bilderzyklus hatte bei seiner Veröffentlichung 1989 aussergewöhnlich starke Reaktionen zur Folge. Neben vielfältigen Betroffenheitsbekundungen wurde dabei insbesondere die Macht politischer Ideologien über Menschen im Deutschland des 20. Jahrhunderts zum Thema. (Eine Zusammenfassung der Rezeption findet sich bei H. Butin (1991): Zu Richters Oktober-Bildern. W. König, Köln, p.32 ff.)

¹⁸ Wegen seiner sinnlichen und nicht, begrifflichen Referenz betrifft hier jede Deutung ein einzelnes Phänomen (und nicht eine ganze, unter einen Begriff gefasste Allgemeinheit von Phänomenen). Durch die Unabschliessbarkeit ihrer Deutung geben jedoch auch Kunstwerke Zugang zu einer Allgemeinheit: zu einer definitorisch nicht eingrenzbaaren Allgemeinheit von Situationen, in denen die Kunstwerke als Bezugspunkte fungieren.

¹⁹ O. Eliasson im Interview mit D. Birnbaum. In: Olafur Eliasson. Phaidon, London, 2002. Übersetzt von DR nach engl. Original: „... my immediate concern is, 'How can I set up a practice of having people interact with the work in a way that doesn't formalize the process into telling them how to experience it? How can the piece constantly change with every new visitor? How can the piece be one thing one day and the next day something else? '“ (p.31)

²⁰ Eliasson, Olafur. “Your Engagement has Consequences.” In: *Experiment Marathon: Serpentine Gallery*. Edited by Emma Ridgway, Reykjavik Art Museum, 2009. Übersetzt und gekürzt von DR nach: „The potential of art is made apparent by the self-reflexive activities of the people engaging actively with it. (...) Facing the entertainment industry's commodification of experience by excluding relativity through the suspension of time, the questions about self-reflection and identity have to be seriously reconsidered. We should avoid what we might call a Disneyfication of experience in order to leave room for individual evaluation, feelings and thoughts. When preserving the freedom of each person to experience something that may differ from the experiences of others, art will be able to have a significant impact on both the individual and on society.“

²¹ In diesem Zusammenhang ist es interessant Hannah Arendt zu verfolgen, die Kants Beschreibung des Ästhetischen Urteils (mit seinem dazugehörigen Konzept des Gemeinsinns) aufnimmt und in ihm den Prototyp politischen Urteilens sieht. (Vergl.: H. Arendts Vorlesungen über Kants politische Philosophie von 1970/71, publiziert in: Dies. (1998): Das Urteilen. Piper, München und auch H. Arendt (1958): Kultur und Politik. In: Dies. (1994): Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Piper, München, insbes. P. 298ff.)

²² Englisch Original: „Would you say that if something is missing then it is incomplete, or would you say that it is complete because there's something missing?“ R. Horn im Interview mit H.U. Obrist. In: H.U. Obrist (2003): Interviews. Charta, Milan, p.442. Dort setzt R. Horn erklärend fort: „I have an idea of wholeness whereby the element of perfection or completion is not intact. (...) That is what takes it away from that discreet nameable thing that I find less engaging. (...) And I think that part of what is not there is the fact that I desire to seek something, and I desire to be in the act of seeking more than I desire to be in the act of knowing.“

²³ Rektorenkonferenz der Fachhochschulen der Schweiz (2009): Forschung an Schweizer Kunsthochschulen 2008. Download am 4.4.2009 von: http://www.kfh.ch/uploads/doku/doku/20090304_fe-khs_bericht_de_3.pdf?CFID=12926686&CFTOKEN=29551536

Für eine diesbezügliche Studie der „European League of Institutes of the Arts“ siehe: <http://www.elia-artschools.org/publications/position/research.xml>

²⁴ Dies gilt für Forschungsprojekte, die von begrifflich formulierten Fragen ausgehen, die aus Einzelbeobachtungen allgemeine Schlussfolgerungen ziehen wollen und ihre Erkenntnisse in Sätze fassen, die beschreiben, „was der Fall ist“. Hier bieten dann für Forschung über die Beziehungen von Kunst oder Design zu Menschen, Institutionen und sich wandelnden kulturellen Kontexten die Sozial- und Geisteswissenschaften die Anknüpfungspunkte und methodische Orientierung. Für Forschung, die darauf abzielt für Kunst und Design neue materielle Spielräume zu eröffnen, bieten die Naturwissenschaften und technischen Wissenschaften die inhaltlichen Bezugspunkte und methodischen Standards. Wenn solche Forschungsprojekte *über* oder *zum Nutzen von* Kunst, wie manchmal geschieht, Projektphasen mit gestalterischem Arbeiten beinhalten, so können die Resultate solcher Phasen funktional eingeschränkter, künstlerischer Forschung entweder ins Gesamtprojekt eingebettet werden – dann müssen sie jedoch begrifflich vereindeutigt werden und verlieren einen Teil ihrer Kraft. Oder sie werden dem wissenschaftlichen Projektteil zur Seite gestellt und es bleibt den Rezipienten des Forschungsprojektes überlassen sich zu überlegen, wie die beiden Projektteile sich auf einander beziehen.

²⁵ Auch der Architektur, die ja schon länger in den Kanon der Hochschuldisziplinen aufgenommen wurde, gibt es deshalb immer wieder Diskussionen über den Forschungsbegriff und die Notwendigkeit seiner Ausdehnung über ein an den Wissenschaften orientiertes Verständnis hinaus (siehe z.B. H. Heynen (2006): Research in Architecture: a Contested Domain. In: European Association for Architectural Education, Bulletin 76, 2006, p.47-53).

²⁶ Manchmal ist man versucht den Titel einer künstlerischen Arbeit für ihr Thema zu halten. Wohl um dies zu vermeiden, werden von Künstlerinnen gern vieldeutige oder sehr allgemeine Titel gewählt. Auch im Vorfeld künstlerischer Forschung spricht man manchmal von einem „Thema“. Dies, wenn man das Ausgangsmaterial für die künstlerische Auseinandersetzung schon eindeutig inhaltlich konnotieren will, wenn man z.B. nicht sagen will, der Videokünstler H. Farocki würde mit Videofootage arbeiten, sondern sagen, er arbeite mit Videosequenzen der rumänischen Revolution. Aber solche Einengung der Arbeit, solche Bezeichnung eines „Themas“, geht oberflächlich an der Sache vorbei. Denn die Arbeit wird, wie man an H. Farocki's „Videogramme einer Revolution“ (1991) sehen kann, erst interessant, wenn man es keineswegs für gegeben nimmt, dass die rumänische Revolution sein Thema war, und vielmehr annimmt, sie wäre nur das Material für eine Fülle von Themen, die man darin lesen kann.

²⁷ In dieser Diskussion oft auch fälschlich synonym mit „art research“ bezeichnet.

²⁸ „The Difference of Art and Art Research across the Disciplines“ lautete der Titel einer im April 2009 an der Zürcher Hochschule der Künste abgehaltenen, internationalen Tagung.

²⁹ So diagnostiziert z.B. Kathrin Busch (2009, Wissenskünste. In: Elke Bippus (Hrsg.): Kunst des Forschens. Diaphanes, Berlin) einen Wandel, sowohl im zeitgenössischen Kunstbegriff wie auch im Wissenschaftsbegriff, der zu einer dritten, Wissenschaft und Kunst verbindenden, neuen Kategorie von „Forschungskunst“ führe. Die künstlerische Praxis würde dabei „vermehrt die Gestalt einer intensiven und umfänglich forschenden Tätigkeit annehmen und die Auseinandersetzung mit wissenschaftlichen Kenntnissen nicht mehr nur, wie bislang schien, als wissenschaftliche Vorarbeit fungier(en).“ (p.143) Ausser der amerikanischen Künstlerin Andrea Fraser werden von K. Busch hier keine Beispiele für solche „Forschungskunst“ angeführt. Doch Frasers auf Kunstinstitutionen bezogene Arbeiten lassen keineswegs das Ziel erkennen, zu wissenschaftlichen Diskursen beizutragen. Sie zeigen ihre Vertrautheit mit aktuellen soziologischen und kunsttheoretischen Diskussionen, bleiben jedoch eindeutig in einer Ratio der Kunst. Die Notwendigkeit einer „dritten Kategorie“ wird hier nicht deutlich.

³⁰ Simon Starling, (2006): Interview in der Zeitschrift Art & Research, Vol. 1. Übersetzt von DR. Selbst Olafur Eliasson, einem von Phänomenologie und Systemtheorie beeinflussten bildender Künstler, der in seinem Studio ein Team aus insgesamt 35 Wissenschaftlern, Handwerkern und Technikerinnen beschäftigt, scheint es vielfach noch zu gelingen einen künstlerischen Forschungsprozess offen zu halten: „Oftentimes (...) I don't at the outset have a very clear idea of where the project will eventually lead to. The idea is mostly developed as I am working, and I guess the one thing guiding it, so to speak, is how the spectators or recipients see themselves in a given space. It is basically a very open formula for almost all of my work. (In: Interview mit H.U. Obrist. In: H.U. Obrist (2003):Interviews. Charta, Milan.p. 199)

August 2009
Ungekürzte Fassung (mit Fussnoten) für
einen kürzeren Artikel in der Neuen Zürcher
Zeitung
download von: www.dagmar-reichert.ch