



**Dokumentation des Workshops Kunst und Forschung und Empfehlung zur Einrichtung eines Förderprogramms für künstlerische Forschung durch die Senatskulturverwaltung für Kultur und Europa**

**Inhaltsverzeichnis**

1. Einführung	2
2. Konzeption und Ablauf des Workshops	2
3. Ergebnisse des Workshops: Zwei Modelle für ein Förderprogramm zur künstlerischen Forschung in Berlin	3
3.1. Modell 1: Förderung individueller Forschungsprojekte mit Programmetat in Selbstverwaltung der Stipendiat_innen	3
3.2. Modell 2: Institut für künstlerische Forschung (AT)	4
4. Material	
4.1 Kathrin Busch: 11 Gründe für die Förderung künstlerischer Forschung // Kunst als Forschung	5
4.2 Felix Laubscher: Übersicht über bestehende Förderungen künstlerischer Forschung und die Einrichtung eines Förder- programms für künstlerische Forschung durch den Berliner Senat	7
4.3. Gabriele Brandstetter: Künstlerische Forschung: Perspektiven und Desiderate im Bereich von Tanz und Tanzwissenschaft	8
4.4. CV der Workshopteilnehmenden	12
4.5 Reader zur künstlerischen Forschung (als Anhang)	

Berlin, Februar 2017

## **1. Einführung**

Im Auftrag der Senatsverwaltung für Kultur und Europa konzipierte der Kunstverein neue Gesellschaft für bildende Kunst (nGbK) einen dreitägigen Workshop, um Ideen und Grundsätze zur Förderung von künstlerischer Forschung zu erarbeiten. Eingeladen wurden 20 Künstler\_innen aller Sparten sowie Expert\_innen, die im Bereich der künstlerischen Forschung tätig sind. Der Workshop fand am 2. und 3. Dezember 2016 und am 3. Februar 2017 in den Räumen der nGbK statt.

Ziele des Workshops waren, sich über Formen und Möglichkeiten einer Förderung künstlerischer Forschung auszutauschen und darauf aufbauend mögliche Modelle für ein Förderprogramm für künstlerische Forschung zu entwickeln.

In den letzten Jahren hat sich die künstlerische Forschung als eine künstlerische Arbeitsweise etabliert. Sie unterscheidet sich von wissenschaftlicher Forschung und von allgemeiner Kunst dadurch, dass sie mit künstlerischen Mitteln eine zugleich konkrete und relevante Forschungsfrage verfolgt. Dies kann u.a. das Bearbeiten von Archiven, den Einsatz dokumentarischer oder konzeptueller Strategien, ein visuelles Argumentieren in der bildenden Kunst, essayistische und experimentelle Formen im Film, ein Erforschen von Körpern durch Bewegung im Tanz oder in Performances sowie das Ergründen von Klang, Geräusch und Sprache in der Musik und der Literatur umfassen. Die Forschungsmethoden reichen von Feldforschungen, Interviews, Recherchen und Experimenten bis zu theoretischen Analysen, kritischen Reflexionen und aktivistischen Interventionen. Viele Projekte im Bereich der kulturellen Bildung verstehen sich heute als künstlerische Forschung oder verbinden künstlerische und wissenschaftliche Methoden miteinander. Das durch künstlerische Forschung hervorgebrachte Wissen vermittelt sich dabei stets in ästhetischen Darstellungsformen, die sich grundlegend von denen der Wissenschaften unterscheiden. (Siehe Text von Kathrin Busch)

Die künstlerische Forschung beginnt sich zu institutionalisieren: Die Society for Artistic Research wurde 2010 in Bern gegründet. Sie gibt ein eigenes Journal heraus und baut eine Datenbank mit künstlerischen Forschungsergebnissen auf. Neben zahlreichen Sammelbänden sind erste Nachschlagwerke und Handbücher erschienen, und auch in Deutschland werden Promotionsprogramme für Künstler\_innen, wie sie im europäischen Ausland bereits üblich sind, eingerichtet. Künstler\_innen, die forschend tätig sind, benötigen zukünftig darüber hinaus andere als die bisher gängigen finanziellen sowie zeitlichen Rahmenbedingungen, um ihre Arbeit realisieren und damit eine gesellschaftliche Wirkung erzielen zu können. (Siehe Text von Felix Laubscher)

Die Ergebnisse und Erkenntnisse, die durch künstlerisches Forschen entstehen, sind heute Bestandteil einer Wissensgesellschaft und werden durch Ausstellungen, Aufführungen, Publikationen und Präsentationen an eine breite Öffentlichkeit vermittelt. Sie tragen wesentlich zur Teilhabe an gesellschaftlichen Prozessen bei und haben das Potential, einer prognostizierten Spaltung der Gesellschaft durch ein Ungleichgewicht bei der Produktion und Verteilung von Wissen entgegenzuwirken.

## **2. Konzeption und Ablauf des Workshops**

Freitag, 2. Dezember 2016, 14 – 21 Uhr

Einblick in die aktuellen Diskussionen über künstlerische Forschung anhand von vier Inputvorträgen und Vorstellung der Teilnehmenden und ihrer forschenden Praxis.

### **Inputvorträge:**

- Prof. Dr. Kathrin Busch (Universität der Künste, Berlin): Einführendes zur aktuellen Diskussionen über Künstlerische Forschung
  
- Felix Laubscher (Universität der Künste, Berlin): Übersicht über bestehende Förderungen künstlerischer Forschung

- Anselm Franke (Haus der Kulturen der Welt, Berlin): Über die Verschränkung forschender, kuratorischer und künstlerischer Praxis
- Prof. Dr. Gabriele Brandstetter (Freie Universität Berlin): Einblicke in künstlerische Forschung aus der Perspektive Tanz/Performance

### **Vorstellung der Arbeitsweisen der Workshopteilnehmer\_innen:**

Daniela Seel (Literatur), Daniel Falb (Literatur), Julian Klein (Musik, Direktor des Instituts für künstlerische Forschung, Berlin), Michaela Melián (Musik, Bildende Kunst), Esther Pilkington (Performance, Kulturelle Bildung), Siegmund Zacharias (Performance), Christoph Schäfer (Bildende Kunst, Kulturelle Bildung), Clemens von Wedemeyer (Film/Video), Karina Nimmerfall (Film, Installation), Peggy Buth (Fotografie), Katja Eydel (Fotografie), Christoph Keller (Bildende Kunst), Christin Lahr (Bildende Kunst, Kuratorin), Hanne Loreck (Kunstwissenschaftlerin), Sandra Man (Autorin, Choreographie), Mona Jas (Bildende Kunst, Vermittlung), Simone Willeit (Tänzerin, Choreographie)

#### Samstag, 3. Dezember 2016, 11 – 19 Uhr

Worldcafé – Künstlerische Forschung

Begleitet von Moderator\_innen wurden in wechselnden Arbeitsgruppen vier Fragen erörtert.

1. Welche Modelle und Strategien künstlerischer Forschung gibt es?
2. Welche Art von Wissen wird durch künstlerische Forschung gewonnen?
3. Wie vermittelt und präsentiert sich künstlerische Forschung?
4. Wie könnte ein Förderprogramm für künstlerische Forschung – auch im Unterschied zu anderen Förderprogrammen – aussehen?

Zusammenfassung der Gespräche und Themen; Diskussion und Verständigung durch die Teilnehmenden. Auf Grundlage der mit allen Teilnehmenden erarbeiteten Inputs wurden zwei Modelle der Förderung von künstlerischer Forschung entworfen und im 2. Workshop konkretisiert.

#### 3. Februar 2017, 11 – 17 Uhr

Ausarbeitung der am 3. Dezember 2016 skizzierten Fördermodelle, Feststellung ihrer Ziele und Besonderheiten.

### **3. Ergebnisse des Workshops: Zwei Modelle für ein Förderprogramm für künstlerische Forschung in Berlin**

#### **3.1. Modell 1: Förderung individueller Forschungsprojekte mit Programmetat in Selbstverwaltung der jeweils geförderten Künstler\_innen.**

**Ziele des Programms:** Förderung einzelner Forschungsvorhaben in allen Sparten, Möglichkeit der Gestaltung eines Programms durch einen selbstverwalteten Etat durch die Stipendiat\_innen. Es muss kein Ergebnis, fertiges Werk (Format, Gattung) im Antrag beschrieben werden.

**Zusätzliche Aufgaben des Senats:** Die Realisierungen, Manifestationen und/oder Ergebnisse, die während der Förderung entstehen, sollen in Berliner Kultureinrichtungen sichtbar werden. Die Vernetzung des Förderprogramms mit Berliner Kultureinrichtungen übernimmt die Senatsverwaltung im Rahmen der Betreuung des Programms.

Der Senat stellt einen Raum zur Verfügung, den die Stipendiat\_innen flexibel als Proben- und Aufführungsort nutzen können, bzw. das Förderprogramm stellt subventionierte Arbeits- und Proberäume zur Verfügung.

**Dauer und Fördervolumen:** Die Laufzeit des Stipendiums beträgt 2 Jahre mit der Option auf einmalige Verlängerung um weitere 2 Jahre. Die Anzahl der geförderten Projekte ergibt sich durch die Fördersumme. Die Förderung besteht aus einem Stipendium (2.000 Euro pro Monat) einem weiteren Budget für Produktionen/Recherchekosten/Reisen (max. 50.000 Euro im Förderzeitraum, Bedarf muss begründet werden) und einem Budget für ein Jahresprogramm zur Gestaltung eines sichtbaren öffentlichen Programms während des gesamten Förderzeitraums (80.000 Euro)

**Kommission:** Die Auswahl der Stipendiat\_innen erfolgt durch eine auf drei Jahre berufene Kommission. Die Kommission setzt sich aus Vorschlägen von Berliner Kultureinrichtungen zusammen und wird von den Stipendiat\_innen des Vorjahres ausgewählt. Im ersten Jahr setzt der Senat die Kommission ein. Das Auswahlverfahren ist zweistufig (Bewerbungsmappen und Gespräch). Die Kommission begründet ihre Auswahl.

**Besonderheit:** Den Stipendiat\_innen steht ein Programmetat zur Verfügung, um gemeinsam Veranstaltungs- oder Publikationsformate zu entwickeln, die das Feld der künstlerischen Forschung an eine Öffentlichkeit vermitteln. Der Programmetat bietet den Stipendiat\_innen die Möglichkeit, sich sowohl untereinander als auch mit anderen Akteur\_innen im Feld der künstlerischen Forschung zu vernetzen. Der Programmetat steht ausschließlich für gemeinschaftlich entwickelte Projekte, die nicht unmittelbar das eigene Forschungsvorhaben betreffen, zur Verfügung.

### 3.2. Modell 2: Institut für Künstlerische Forschung (AT)

**Ziele des Programms:** Förderung einzelner Forschungsvorhaben **und** Förderung der Grundlagenforschung zum Begriff und zu den Entwicklungen der künstlerischen Forschung. Durch die Förderung wird ein Forschungsverbund geschaffen. Dieser besteht aus den Stipendiat\_innen, die sich in regelmäßigen Abständen treffen und gemeinsam Veranstaltungs- und Publikationsvorhaben planen, sowie einer künstlerischen Leitung, die für eine Vernetzung und Reflexion des Programmes und des Feldes der künstlerischen Forschung durch eigene Forschungen Sorge trägt.

**Dauer und Fördervolumen:** Die Laufzeit des Stipendiums beträgt 2 Jahre mit der Option auf einmalige Verlängerung um weitere 2 Jahre. Es sollen 10 Stipendiaten pro Förderzeitraum gefördert werden. Die Förderung besteht aus einem Stipendium (2.000 Euro pro Monat) einem weiteren Budget für Produktionen/Recherchen/Reisen (max. 50.000 Euro im Förderzeitraum, Bedarf muss begründet werden). Personal (eine künstlerische Leitung, eine Koordination/Sekretariat) und Sachmittel für das Institut und sein Programm 240.000 Euro jährlich.

**Kommission:** Die Auswahl der Stipendiat\_innen erfolgt durch eine auf drei Jahre berufene Kommission. Die Kommission bildet zugleich einen Beirat, der als Gremium weitere beratende Aufgaben übernimmt und zur weiteren Vernetzung des Förderprogramms beitragen soll.

**Besonderheit des Programms:** Die Förderung schließt die Entwicklung eines Forschungsverbundes mit ein. Eine künstlerische Leitung profiliert das Institut, sorgt für die Reflexion des Förderprogramms und betreibt selbst Grundlagenforschung im Feld der künstlerischen Forschung. Sie vernetzt die einzelnen Projekte, vermittelt Kooperationen mit anderen Institutionen und entwickelt geeignete Formate, um Forschungsprozesse und -ergebnisse einer interessierten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Stipendiaten und künstlerische Leitungen bilden einen Forschungsverbund, der sich um weitere Kooperationspartnern erweitern lässt, mit der Aufgabe, die gesellschaftliche und soziale Relevanz der künstlerischen Forschung sichtbar werden zu lassen und zu kommunizieren.

Durch den Fokus auf eine spezifische, forschungsorientierte Arbeitsweise innerhalb der Künste kann erstmals in der Förderlandschaft Berlins eine spartenübergreifende Förderung etabliert werden.

Die künstlerische Leitung wird alle fünf Jahre neu ausgeschrieben (Verlängerung ist möglich) und muss durch eine Person besetzt sein, die eine einschlägige Expertise im Feld der künstlerischen Forschung mitbringt.

Das Institut könnte sich räumlich zum Beispiel innerhalb der neuen Gesellschaft für Bildende Kunst verorten und die dort bereits bestehende Infrastruktur sowie die vorhandene Veranstaltungs- und Ausstellungsflächen mit nutzen.

#### **4. Material**

##### **4.1. Kathrin Busch – 11 Gründe für die Förderung der künstlerischen Forschung**

1. Künstlerische Forschung hat sich in den letzten Jahren als ein eigenständiger Bereich innerhalb der Künste etabliert.
2. Künstlerische Forschung meint Forschung **durch** die Künste. Sie unterscheidet sich von bisherigen Kunstformen, in denen Forschung **für** die künstlerische Arbeit genutzt wird.
3. Künstlerische Forschung bedeutet, dass mit künstlerischen Verfahren Forschungsfragen bearbeitet und Erkenntnisse gewonnen werden.
4. Diese Erkenntnisse haben eine andere Verfasstheit als wissenschaftliche Forschungsergebnisse. Sie bleiben an die künstlerische Form gebunden.
5. Künstlerische Forschung unterscheidet sich daher von wissenschaftlicher Forschung und darf nicht an wissenschaftlichen Standards gemessen werden.
6. Künstlerische Forschung gewinnt aufgrund ihrer Erkenntnisorientierung in der heutigen Wissensgesellschaft besondere Bedeutung. Sie trägt zur Erweiterung und Vervielfältigung des Wissensbegriffs bei.
7. Künstlerische Forschung zeichnet sich durch nicht-konforme Erkenntnispraktiken, subversive Wissensbestände und neue Formen der Wissensvermittlung aus.
8. Künstlerische Forschung schafft neue Öffentlichkeiten für Wissensdiskurse und fördert so die Teilhabe am gesellschaftlich relevanten Wissen.
9. Künstlerische Forschung beschränkt sich nicht auf künstlerische Weiterqualifikation und muss deshalb jenseits von Kunsthochschulen und Ph.D.-Programmen gefördert werden.
10. Um künstlerische Forschung weiter zu profilieren, müssen Forschungsinstitute und Forschungsverbände geschaffen werden.
11. Künstlerische Forschung bedarf der Grundlagenforschung sowie der Entwicklung einer eigenen ästhetischen Epistemologie.

## **Kunst als Forschung**

In den letzten Jahren hat sich die künstlerische Forschung – trotz anfangs heftiger Kontroversen – innerhalb der Künste etabliert. Es hat sich eine *Society for Artistic Research* gegründet, die ein eigenes Journal herausgibt und eine Datenbank mit künstlerischen Forschungsergebnissen aufbaut, neben zahlreichen Sammelbänden sind erste Nachschlagwerke und Handbücher erschienen, und auch in Deutschland werden Promotionsprogramme für Künstler\_innen, wie sie im europäischen Ausland bereits üblich sind, eingerichtet.

Diese institutionelle Etablierung von künstlerischer Forschung in den letzten Jahren antwortet auf eine längerwährende Veränderung in der Kunst selbst. Es gibt eine neue Erkenntnisorientierung der Künste, die über eine rein an ästhetischen Kriterien gemessene Bestimmung von Kunst hinausweist. Es sind vor allem mit gesellschaftlichen Fragen befasste Künstler\_innen, die, in der Tradition von Konzept- und Kontextkunst stehend, ihre Arbeiten verstärkt forschungsorientiert ausrichten. Kunst wird als eine Erkenntnisform eigenen Rechts praktiziert, die sich anderer Mittel und Verfahren bedient als die wissenschaftliche Forschung und auf ein anderes Wissen abzielt, das sich nicht durch Kriterien wie Objektivität oder Verallgemeinerbarkeit bestimmen lässt.

Dabei greift künstlerische Forschung nicht nur auf bereits etabliertes Wissen zurück, sondern sie setzt sich mit diesem auseinander, befragt dessen Voraussetzungen und Begrenzungen, um mit ästhetischen Mitteln daraus ein neues Wissen zu gewinnen, das sich anders präsentiert und in anderen Formen vermittelt, erfahren und aufgenommen wird als wissenschaftliche Forschungsergebnisse.

Deshalb ist es essentiell, die künstlerische Forschung von der wissenschaftlichen Forschung deutlich abzugrenzen, ihre Andersheit zu betonen und dem Anspruch der Künstler\_innen, ein singuläres Forschen zu betreiben, Rechnung zu tragen und ihm Raum zu geben.

## **Gesellschaftlicher Kontext: Wissensgesellschaft**

Künstlerische Forschung und ihre Ausrichtung auf andere Erkenntnis, kritische Aufklärung oder ein singuläres Wissen gewinnt im weiteren Kontext der sogenannten „Wissensgesellschaft“ ihre besondere Relevanz. Die heutigen Gesellschaften basieren in hohem Maße auf Wissen, das in Gestalt von Bildung, Forschung und Information als bedeutender ökonomischer Faktor eingestuft wird. Im sogenannten „immateriellen Kapitalismus“ ist Bildung eine wesentliche Produktivkraft, Wissen gilt als Kapital und Information ist zur Ware geworden, was zusehends mit einer Neoliberalisierung der Wissensproduktion einhergeht. Künstlerische Forschung und die ihr zugeschriebene Kreativität werden in diesen neuen ökonomisierten Wissensformationen vermehrt in Anspruch genommen. Kreativität gilt als wissensrelevant. Man erhofft sich von Künstler\_innen ungewohnte Sichtweisen, geniale Einfälle oder neue Zugangsweisen, weshalb man sie in transdisziplinäre Forschungsprojekte einbindet.

Das genuine Anliegen der künstlerischen Forschung geht darin allerdings oftmals verloren. Ihre eigentliche gesellschaftliche Bedeutung besteht darin, ein kritisches Gegenwissen zu formulieren, marginalisiertes, aus den hegemonialen Wissensordnungen ausgeschlossenes Wissen zu artikulieren oder vergessene Wissensformen zu reaktivieren. Dadurch trägt die künstlerische Forschung wesentlich zu einer Erweiterung und Vervielfältigung des Wissensbegriffs bei – mit dem Ziel nicht-konforme Erkenntnispraktiken, subversive Wissensbestände und neue Formen des ästhetischen Denkens zu entwickeln. In ihnen werden Erkenntnisse durchdrungen oder transformiert und neue Öffentlichkeiten für vormals elitäre Diskurse geschaffen.

Diese gesellschaftliche Gegenkraft gewinnt künstlerische Forschung nur unter Wahrung ihrer Autonomie. Zu ihr gehört ein Forschungsverbund, der nicht von externen Auftraggebern bestimmt wird, sowie die Möglichkeit der Grundlagenforschung, die eine methodische und epistemologische Fundierung künstlerischer Forschung sowie ihrer Darstellung und die Reflexion auf die gesellschaftliche Bedeutung von ästhetischem Wissen einschließt.

## **Förderung von künstlerischer Forschung**

Mit der Etablierung künstlerischer Forschung haben auch erste Stiftungen begonnen, sich die transdisziplinäre Arbeit zwischen Kunst und Wissenschaft als Förderziele vorzugeben. Während diese Förderungen bislang nur Einzelförderungen umfassen und sich meist auf einen Austausch mit Naturwissenschaften fokussieren, bieten die noch raren Promotionsprogramme an deutschen Hochschulen zwar den für Forschung unerlässlichen Forschungsverbund, sie dienen aber ausschließlich der Qualifikation. Für bereits qualifizierte Künstlerisch-Forschende fehlt ein entsprechender Verbund, ihre finanzielle Absicherung endet bislang spätestens nach der Promotion, was gravierend ist, da die Arbeiten nicht mit den Anforderungen des Kunstmarkts kompatibel sind. Ihre Ziele sind andere. Sie tragen zur Bildung bei und haben Vorbildcharakter in Bezug auf den Umgang mit Information, hinsichtlich der kritischen Befragung dogmatischen Wissens sowie der künstlerischen Vermittlung und ästhetischen Transformation von Expertenwissen.

Das sich international etablierende Feld der künstlerischen Forschung wird in Deutschland bislang nicht ausreichend gefördert. Auch die Förderung von künstlerischer Forschung, die vor allem im Austausch mit den Geistes-, Sozial- und Kulturwissenschaften steht, ist ein Desiderat. Der Berliner Senat könnte hier zum Vorreiter werden. Die Einrichtung eines Instituts für künstlerische Forschung, das sich sowohl der Förderung einzelner Forschungsprojekte als auch der Grundlagenforschung sowie bei der Vermittlung verpflichtet, würde den Beitrag der Künste zum Wissen unserer Gesellschaft in einer bisher nicht dagewesenen Form sichtbar machen. Gerade die Kunstmetropole Berlin könnte in Bezug auf die höchst aktuelle, gesellschaftlich bedeutsame und zukunftssträchtige Wissensorientierung der Künste durch die Einführung eines neuen, bislang einzigartigen Modells zur Förderung künstlerischer Forschung ein Signal setzen.

### **4.2. Felix Laubscher - Einrichtung eines Förderprogramms für künstlerische Forschung durch den Berliner Senat - Übersicht über bestehende Förderungen künstlerischer Forschung**

Seit den 1990er Jahren haben sich in Europa verschiedene Strukturen und Formate zur Förderung künstlerischer Forschung entwickelt. Zu unterscheiden sind zunächst Staaten, in welchen diese Aufgabe in die Strukturen staatlicher Wissenschaftsförderung integriert ist und solchen bei denen das nicht der Fall ist. Erstes Modell trifft zum Beispiel auf unsere direkten Nachbarn Österreich, Schweiz und die Niederlande zu, aber auch auf Großbritannien und die skandinavischen Staaten. Bei aller individuellen Ausprägung folgen diese Programme im Kern dem Modell der staatlichen Wissenschaftsförderung. Gearbeitet wird hier weitgehend nach wissenschaftlichem Vorbild in größeren Projekten mit übergeordnetem, thematischen Fokus, zu welchem dann in verschiedenen Teil- und Unterprojekten geforscht wird. Gefördert wird hier in Form von künstlerischen Doktorats-Programmen oder Forschungsstipendien und Projektförderbudget, die in den meisten Fällen an akademischen Einrichtungen angesiedelt sind, die als Projektbeantragende und -träger fungieren. Die forschenden Künstler\_innen sind insofern auf inhaltlicher, methodischer und organisatorischer Ebene von dem jeweiligen Projektträger abhängig und unterliegen dessen Bewertungskriterien. Oft ist die Förderung mit Qualifizierungsmaßnahmen (künstlerischer Ph.D. etc.) gekoppelt, die weitere formelle und inhaltliche Anforderungen und Restriktionen mit sich bringt

Das zentrale staatliche Organ zur Förderung von Wissenschaft und Forschung in Deutschland, die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG), zählt die Förderung künstlerischer Forschung explizit nicht zu ihrem Aufgabenbereich. Dennoch existieren inzwischen diverse universitäre Programme für künstlerisch-wissenschaftliche Forschung, die mal aus Landes- oder Hochschulmitteln mal aus Stiftungsgeldern finanziert werden. In den meisten Fällen handelt es sich ebenfalls um Promotions-programme, die entweder einen Ph.D. oder Doktor phil. vergeben, und insofern immer auch einen explizit wissenschaftlichen Teil des künstlerischen Forschungsprojektes von in der Regel mindestens 50 % festlegen. Nicht immer ist mit der Teilnahme an einem solchen Programm auch eine finanzielle Unterstützung verbunden. Oft muss diese über externe Stipendienprogramme eingeworben werden.

Neben diesen Förderformaten wird künstlerische Forschung in Deutschland wie im Ausland auch in Form von Residenz-Programmen gefördert. Auf diesem Feld sind klassische Künstler-Residenzen von sogenannten Artist in Lab-Programmen zu unterscheiden, die in gewisser Weise auch für verschiedene Felder und auch Auffassungen künstlerischer Forschung stehen. Bei Artist in Lab-Programmen geht es um die Förderung von Aufhalten von Künstler\_innen in wissenschaftlichen Forschungsinstitutionen, wobei es sich in den meisten Fällen um naturwissenschaftliche oder technowissenschaftliche Einrichtungen handelt. Dieser Typus von Residenzen zielt meist auf eine künstlerische Forschung ab, die sich auf die Adaption und Implementierung konkreter wissenschaftlicher und technischer Verfahren und Wissensbestände in die künstlerische Praxis beschränkt, und auf nutzbare Effekte hofft. In Deutschland gehören die meisten Residenzen für künstlerische Forschung dem klassischen Format an, das ohne die Anbindung an das spezifische Forschungsfeld eines einzelnen Labors oder Forschungsinstitut thematisch, disziplinär und konzeptuell offen ist. Die Anzahl solcher Programme, die zumindest auch künstlerische Forschung fördern, ist jedoch insgesamt überschaubar und die Mittel bis auf Ausnahmen zu beschränkt, um ein Forschungsprojekt von der Idee über die Recherche und künstlerische Forschungsarbeit bis zum Abschluss zu bringen. Dies gilt ebenfalls für existierende Projektfördertöpfe für künstlerische Forschungsprojekte. Eine allgemein zugängliche, staatliche Förderstruktur explizit für die Umsetzung künstlerischer Forschungsprojekte wie etwa in Schweden oder auch in Österreich gibt es auf Bundesebene in Deutschland bislang nicht. Dort wo Förderprogramme dieser Art aus Landes- oder Stiftungsmittel bestückt werden, gehen sie entweder mit geographischen, thematischen oder disziplinären Beschränkungen einher, erlauben nur Institutionen als Antragssteller oder sind aufgrund begrenzter Ressourcen nur als Zuschuss zum Förderbedarf wirksam.

Vor diesem Hintergrund schließt das im Rahmen des Workshops „Kunst und Forschung“ entworfene Modell eines Instituts/Zentrum/Akademie für künstlerische Forschung eine Lücke in der deutschen Förderlandschaft. Eine solche Förderstruktur wird in ihrer inhaltlichen, methodischen und disziplinären Offenheit nicht nur der Vielfalt künstlerischer Forschung gerecht, sondern bildet mit einer flexiblen Kombination von Stipendien und Produktionsbudgets, das sowohl Mittel für die Recherchetätigkeit als auch Entwicklungs- und Umsetzungskosten einschließt, die realen Erfordernisse erfolgreicher künstlerischer Forschungsprojekte ab. Die Einrichtung eines eigenständigen Instituts/Zentrums/Akademie für künstlerische Forschung garantiert dabei insbesondere für diese Form des Forschens notwendige Freiheit von den Interessen und Standards kunstferner oder –fremder Trägerinstitutionen und verhindert so eine Instrumentalisierung oder Akademisierung künstlerischer Forschungspraktiken. Gleichzeitig ermöglicht eine solche Infrastruktur das Forschen im Verbund, das in der Kunst wie in der Wissenschaft Voraussetzung für Erfolg und Innovation ist. Der künstlerischen Leitung/Intendanz kommen dabei vor allem die Aufgaben zu, die einzelnen Projekte intern fruchtbar zu vernetzen und Forschungsprozesse und -ergebnisse einer interessierten Öffentlichkeit in unterschiedlichen Formaten zugänglich, aber auch deren soziale Relevanz sichtbar zu machen und zu kommunizieren, die nicht nur auf der Ebene künstlerischer Praktiken und der Kunstausbildung, sondern auch der Forschungsmethoden und Theoriebildung sowie der gesellschaftlichen Entwicklung insgesamt zum Tragen kommt. Mit einem Förderprogramm dieses Formats, das Kunst als exploratorische Praxis und kreative und reflexive Form des Wissens ernst nimmt, wird Berlin nicht nur seiner Rolle und Verantwortung als Zentrum globaler zeitgenössischer Kunstproduktion gerecht, sondern verschafft sich einen Standortvorteil, der auch langfristig zu den Alleinstellungsmerkmalen der Stadt zählen wird.

#### **4.3. Gabriele Brandstetter: Künstlerische Forschung: Perspektiven und Desiderate im Bereich von Tanz und Tanzwissenschaft**

In einem *ersten*, allgemeinen Teil geht es mir darum, die Voraussetzungen zu klären, dass und in welcher Weise künstlerische Forschung als Grundlagenforschung gelten kann. In einem zweiten Teil werde ich dann Beispiele aus dem Bereich von Tanz (insbesondere der Szene in Berlin) heranziehen.



## I „Artistic Research“ als Grundlagenforschung:

Wichtig ist für mich hier: die Erkenntnis, dass wissenschaftliche Forschungspraxis Gemeinsamkeiten mit künstlerischem Experimentieren aufweist (Hans-Jörg Rheinberger). Bahnbrechende wissenschaftliche Erkenntnisse wären ohne einen performativen Überschuss der experimentellen Praxis nicht zustande gekommen, dies haben wissenschaftshistorische und theoretische Untersuchungen, etwa von Gaston Bachelard<sup>1</sup>, Isabelle Stengers<sup>2</sup> und Hans-Jörg Rheinberger<sup>3</sup> deutlich gemacht. Forschung ist konfrontiert mit unterschiedlichen Modi des Performativen, die selbst zur Forschung gehören. „Prozess-Epistemologie“<sup>4</sup> hat Hans-Jörg Rheinberger dies genannt: jenes Wissen, das sich im Prozess, in den Verfahren, Wiederholungen und Verwerfungen von Forschung erst herstellt.

Solchen „Prozessen“, Transformationen – auch von Diskursen und Systemen des Wissens – in der Forschung sollte deshalb verstärkte Aufmerksamkeit gelten. Wie lassen sich die aktuellen Debatten zu Forschung in Kunst und Wissenschaft, die im Moment „in Bewegung“ sind, in die Institutionen der Forschungsförderung weitertragen? Wie viel Flexibilisierung ist nötig und sinnvoll? Wie könnte das Potential eines anderen, offeneren Forschungsbegriffs produktiv werden? Welche Fragen und Probleme der Legitimation werden dabei aufgeworfen – und welche Vorschläge zur Lösung können wir finden? Und wie lässt sich dieser Aushandlungsprozess so gestalten, dass die Herausforderungen sichtbar werden, die sich daraus für Wissenschaft, Kunst und Forschungsförderung – speziell in Berlin – ergeben? Es geht dabei vor allem auch um zukunftsweisende Visionen: Die Kunst erweist sich in den unterschiedlichen Ausprägungen als „Arbeit“, als gleichberechtigte aber differente und nach eigenen Kriterien produzierende Domäne der Wissenserzeugung.<sup>5</sup>

Dabei kann und soll es nicht darum gehen, Forschung in der Kunst / „artistic research“ zu akademisieren, oder an die Standards von Wissenschafts-Evaluation anzupassen. Im Gegenteil: künstlerische Forschung kann dazu beitragen, verfestigte Konventionen und Hierarchien in den unterschiedlichen Wissens- Systemen, in denen Forschung angesiedelt ist, zu befragen, aufzubrechen, zu transformieren. Vielleicht ist das (immer noch) eine Utopie!

### **Akzent auf Forschung**

Offene Fragen: Welche Forschung, welche Praxis und welche Technologien? Welche *Differenzierungen* zwischen „research“, „exploration“, „recherche“, „Experiment“ etc. wären sinnvoll? Schließlich stellen sich immer wieder neue Fragen nach der Relevanz, und damit verbunden Fragen nach der Legitimation und der Funktion von Experten. Was hat sich verändert in den letzten Jahren? Welche Rolle spielt das Internet (wie es beispielsweise Xavier Le Roy für seine Butoh-Recherche in „Product of Other Circumstances“ (2010) in der Performance einsetzt)? Oder: Welche Formen und Bedeutungen erhalten *Expertisen*, eine Frage, die z.B. von der Gruppe *Rimini-Protokoll* durch ihre Arbeit mit *Experten des Alltags* in ihren Performances aufgeworfen wird. Es ist ein Thema, das künstlerisch, wissens- und medientheoretisch und politisch gleichermaßen brisant ist.

In solchen Laborsituationen, die im künstlerischen wie im wissenschaftlichen Forschungsprozess eine wesentliche Rolle spielen<sup>6</sup>, steht die Frage nach der *Herstellung* der „wissenschaftlichen Wirklichkeit“, die nicht unmittelbar gegeben, sondern erst durch die Wahl des Experimentalsystems produziert wird, im Vordergrund. Somit bilden in einem solchermaßen konstituierten Forschungsszenario der Prozess, die Verfahren und

---

<sup>1</sup> Vgl. Gaston Bachelard: Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes. Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1984; und ders.: Die Philosophie des Nein. Versuch einer Philosophie des neuen wissenschaftlichen Geistes, Wiesbaden (B. Heymann) 1978

<sup>2</sup> vgl. Isabelle Stengers: Wem dient die Wissenschaft? München (Gerling Akademie Verlag) 1998

<sup>3</sup> vgl. Hans-Jörg Rheinberger: Historische Epistemologie. Zur Einführung, Hamburg (Junius) 2007; ders.: Iterationen, Berlin (Merve) 2005

<sup>4</sup> Hans-Jörg Rheinberger: Iterationen, a.a.O., S.112

<sup>5</sup> vgl. Elke Bippus (Hg.): *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*. Zürich 2009; Knowles, J. G. und Cole, A. L. (Hg.), *Handbook of the arts in qualitative research*. Thousand Oaks CA: Sage 2008; Dieter Mersch und Michaela Ott (Hg.): *Kunst und Wissenschaft*. München 2007

<sup>6</sup> vgl. Gabriele Brandstetter: „An der Schwelle. Performance als Forschungslabor“, in: *Schreiben auf Wasser. Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung*, hrsg. v. Hanne Seitz, Essen: Klartext 1999, S. 45-55. (Zusammen mit Hans-Friedrich Bormann)

Abhängigkeiten zwischen Beobachtungsformen und der Konstitution der Gegenstände einen maßgeblichen Faktor der Produktion des Wissens: die „experimentelle Anordnung ist das Kernstück wissenschaftlicher Aktivität.“<sup>7</sup> Hier entstehen gerade in unvorhergesehenen Varianten, innerhalb eines Spiels von Differenzen die Möglichkeiten von Wissensgenerierung: ein Mögliches, „das sich letztlich der Kontrolle einzieht.“<sup>8</sup> So gesehen ist Forschung ein produktives Setting, nicht (nur) weil sie Antworten auf die gestellten Fragen gibt, sondern vielmehr weil sie – nachträglich – Antworten auf noch unbekannte Fragen hervorzubringen vermag. Erst die zeitlich verzögerte Interpretation wird Evidenz schaffen für das, was das Forschungsexperiment zutage gebracht hat: Dies ist das Intuitive, das Kontingente am Prozess. Und jede Institutionalisierung sollte so gestaltet sein, dass die Offenheit solcher Prozesse möglich ist!

### **Verfahren, Methoden, Instrumente, Materialien und Medien**

Was verändert Forschung in Kunst und Wissenschaft, wenn es dabei auch um ein anderes Verhältnis von Theorie und Praxis geht, an den Konventionen und Präsentationen von „science“? Welche Freiräume sind denkbar? Hans-Jörg Rheinberger hat in seinen wissenschaftsgeschichtlichen Untersuchungen gezeigt, in welcher Weise Experimentalsysteme eine spezifische Produktivität entfalten: Forschung hängt von der *Wahl* jeweiliger Experimentalsysteme, von ihren Regeln, Strukturen, Verfahren ab: eine „Pragmatogonie des Wissens“.<sup>9</sup> Jedoch Neues, ein Erkenntnisgewinn stellt sich – so zeigen Rheinbergers Beispiele – *da* ein, wo explizites Wissen und jenes „stumme Wissen“ (Michael Polanyi<sup>10</sup>), das *unter* oder *neben* den Rändern der Aufmerksamkeit im Prozess mitspielt, zusammenwirken. In diesem Prozess ist nicht nur Erfahrung wichtig, sondern „Erfahrenheit“: Erfahrung ist im Forschen/im Forscher als Habitus verkörpert und gehört zu dessen „gestischem Repertoire“.<sup>11</sup> In solchen Versuchsanordnungen zeigt sich gerade in der Verknüpfung von Wissenschaft und Technik eine „Phänomenotechnik“<sup>12</sup>, die ein dynamisches Verhältnis von Forscher und Experimentalsystem impliziert. Dieses Verhältnis ist ein bewegliches, das in einer riskanten, einer offenen und plastischen Epistemologie sich niederschlägt. So gesehen hat Forschung als Wissensgenerator eine poetische Seite. Und die Relevanz von „Erfahrenheit“ als Praxis ist entscheidend für Lehre und Lernprozesse!

Wenn es dabei um eine je spezifische Poiesis und Kreativität des Forschens geht, die nicht systematisierbar oder durch Vor-Schriften herzustellen ist: welche Rolle spielen Faktoren, die in Debatten um harte Kriterien, um Methoden eher marginalisiert sind? Worin etwa besteht die Bedeutung von Improvisation? Oder von Intuition<sup>13</sup> im Szenario der Un/Vorhersehbarkeit von Ergebnissen? Und die Rolle des *Prozesses* der Forschung?

**Zukunft:** Wie kann Forschung in Kunst und Wissenschaft so unterstützt werden, dass jene überlegte und präzise Widerständigkeit gegen herrschende Konventionen, die ja innovative Forschung auszeichnet, trotzdem gewahrt bleibt?

Es scheint, dass wir uns – auch global gesehen – in einer kritischen, ja in einer Krisen-Situation befinden: im Blick auf Wissenschaft, Forschung und ihre Bedeutung: in einer *Kategorien-Krise*, die Fragen der politischen, der ökonomischen und der disziplinären Verortung von Forschung aufwirft, – im Zeichen von Exzellenz-Initiativen und zugleich von Sparzwängen und einer (neuen) Marktorientierung von Forschung.

Umso mehr gilt es, hier Fragen und Debatten anzuzetteln, bei denen es um *Forschung* in/und zwischen Kunst und Wissenschaft als *Grundlagenforschung* geht: jenseits von Sachzwängen, von Fixierungen auf relevante Anwendung, und jenseits von externen Zielvorgaben: Ein Verständnis von Forschung, in dem Unsicherheit und

---

<sup>7</sup> Rheinberger: *Iterationen*, a.a.O., S.55

<sup>8</sup> Rheinberger: *ebd.*, S.59

<sup>9</sup> So der Begriff, den Rheinberger im Rekurs auf Michel Serres einführt: vgl. *Iterationen*, a.a.O., S. 64 und S.18

<sup>10</sup> vgl. Michael Polanyi: *The Tacit Dimension*, New York (Anchor) 1967

<sup>11</sup> Rheinberger: *Iterationen*, a.a.O., S.63. „In jedem Fall aber gehört der unscharfe Rand subsidiärer Aufmerksamkeit zur Grundausstattung des gestischen Repertoires des Forschers und stellt gleichzeitig die Bedingung für fokale Objekte dar.“

<sup>12</sup> Vgl. Gaston Bachelard: *Le Problème philosophique des méthodes scientifiques* (1949, Paris Herman), Paris 1972, S.2-3

<sup>13</sup> Intuition hier im Sinne einer „erworbenen“ Erfahrung (Rheinberger, *Iterationen*, S.62); vgl. auch Gaston Bachelard: *Die Philosophie des Nein*, a.a.O., S.29f, der den Begriff der „gesteuerten Intuition“ einführt.

ein fortdauernder Prozess der Befragung von Ergebnissen ebenso ein Bestandteil des Prozesses wäre wie die Reflexion ihrer ästhetischen, wissenschaftlichen und sozialen Positionen.

## II Künstlerische Forschung im Bereich von Tanz

Hier geschieht sehr viel in „künstlerischer Forschung“; dabei haben die Forschungsweisen, Settings, und Themen unterschiedliche „Gewichtungen“. Es gibt *zwei* unterschiedliche Organisationsformen;

*entweder*: ist es das Anliegen der beteiligten *Künstler*:

z. B. der Choreographen, Tänzer. Diese konzipieren und produzieren ihr Projekt als „künstlerische Forschung“,

*oder*: Es ist ein institutionelles Programm, innerhalb dessen dann evaluierte/ausgewählte Projekte entstehen,

z. B. „Tanzfonds Erbe“ (Förderung: Kulturstiftung des Bundes)

K3/Hamburg: Stipendien für Promotionen als „künstlerische Forschung“. Hier sind Fragen der Steuerung, der Auswahl, Kriterien der Evaluation immer wieder neu zu verhandeln.

Ich skizziere hier 4 Bereiche, in denen sich z. Z. sehr viel zu „artistic research“ bewegt:

Erster Bereich: *Tanz-Archiv*; z. B. gefördert durch den Tanzfonds Erbe:

die forschende, die historisch recherchierende theoretische und praktische Auseinandersetzung mit Tanz-Stücken, Tanz-Stilen, Bewegungstechniken aus/in der Geschichte des Tanzes

Arbeitsweisen: z. T. tanzwissenschaftlich, zugleich: die Körper-Übertragung in/als Performance thematisierend. Genau hier kann künstlerische Forschung über das hinausgehen, was z. B. Tanzwissenschaft vermag.

Beispiele:

Martin Nachbar „Urheben/Aufheben“ (zu Dore Hoyers „Affectos Humanos“)

Martin Stieffermann: zu: Rekonstruktion Anita Berber oder das „Ausdrucks-Mobil“

Oder: (ganz anders): Antonia Baehr: „AbeCeDe-Bestiarium“

Zweiter Bereich: *Tanz und Choreographie als Labor*

als Erkundung neuer Bewegungs-Räume

auch als Transport interkultureller migratorischer Bewegungskonzepte (im Alltag):

z. B. die Arbeiten

über China: lange „teilnehmende Beobachtung“ der Gruppe „Rubato“ (D. Bauman/Jutta Hell)

Helena Waldmann: zu Iran „Letters from Tentland“ oder

Die iranische Künstlerin Mogdjan Hashemian, die in einem ihrer Stücke einen virtuellen Raum für einen Tanz aufgemacht hat, da es für Frauen im Iran Tanz öffentlich nicht geben darf; eine Tanz-Performance, die per Skype, in einem „Skype-Tanz“ aus Teheran auf die deutsche Theaterbühne übertragen wird.

Dritter Bereich: *Recherchen zur Materialität von Körper und Bewegung/Bewegungsgrenzen* als Praxis des künstlerischen Arbeitsprozesses

Hier geht es um das Forschen mit und über Techniken/Körpertechniken: somatische Praktiken als Feld von research über die Materialität, des Körperlichen und seine Grenzen.

Beispiel: die Gruppe „dance praticable“ – Frédéric Gies, Isabelle Schad, Alice Chauchat, Jefta van Dinter: Prozess der Exploration von Körperlichkeit.

„Somatische Akademie“ (Berlin), (u.a. Katja Münker): als Ort von losen Formaten solcher Research

Vierter Bereich: *Künstlerische Forschung an den Grenzen von Kunst und Gesellschaft*: Prozessuale Praktiken zur Generierung von Bewegung im öffentlichen Raum:

LIGNA

Boris Charmatz (diverse Arbeiten)

Sebastian Matthias: Groove Space)

Martin Stieffermann: „Heimatfront“ „Das Desaster lässt grüßen“ (gegen die „Komfortzone Europa“)

Zuletzt bleibt hier immer wieder die Frage: *Wie* werden diese Recherchen, wie wird der *Prozess* der künstlerischen Forschung präsentiert?

Ein „Stück“ (eine Aufführung) / Ausstellung?

Ein „Stück“ *und* der Kontext/der Prozess? D. h. eine längere Phase der Entwicklung?

Wie werden die Entscheidungen/das Verworfenen reflektiert?

Schließlich erhebt sich immer wieder für Beteiligte, Zuschauer und Institutionen die zu verhandelnde Frage: *Wie verknüpfen* sich Wissen, interne und öffentliche Kritik und ästhetische Erfahrung?

Meine Hinweise zu einer Verankerung eines öffentlich finanzierten Programms für „künstlerische Forschung“ in Berlin:

institutionell und personell sollte dieses Programm durch eine *interdisziplinäre Kooperation* (verschiedene Künste; unterschiedliche Institutionen, Hochschulen, Kunstforen etc.) getragen und durchgeführt werden.

Es ist unbedingt wichtig, einen unabhängigen, interdisziplinär besetzten Beirat (advisory board) dabei zu haben.

#### 4.4. CVs der Workshopteilnehmenden

##### 1. Kurzbiographien der Inputgebenden zu WS 1

Gabriele Brandstetter

Kathrin Busch

Anselm Franke

Felix Laubscher

##### 2. Kurzbiographien der Teilnehmenden (WS 1 +/ 2 gekennzeichnet)

**Gabriele Brandstetter**, Professorin für Theater- und Tanzwissenschaft, wuchs in München auf und studierte in Erlangen, München, Regensburg und Wien Germanistik, Geschichte, Politologie und Theaterwissenschaft. Sie ist Deutschlands erste Professorin für Tanzwissenschaft. Als Gender-Forscherin erwarb sie sich einen internationalen Ruf. Die Tanzwissenschaft gilt seit 2003 als universitäre Disziplin und konnte in den regulären Studienbetrieb der Freien Universität Berlin (FU) integriert werden. Aus den Leibniz-Preis-Mitteln der DFG für

Prof. Dr. Gabriele Brandstetter (2004) ist am 1.1.2005 das transdisziplinär operierende und international vernetzte Zentrum für Bewegungsforschung gegründet worden. Die hier betriebenen Forschungen widmen sich dem Phänomen der Bewegung in seiner ganzen Breite und Reichhaltigkeit. Sie integrieren die am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin etablierten Forschungsprozesse zu Theater, Tanz und Performance, beschränken sich aber weder auf eine einzelne Disziplin noch auf einen eingegrenzten historischen Zeitraum oder eine privilegierte Kultur.

**Kathrin Busch** ist Professorin an der Universität der Künste in Berlin. Sie studierte Philosophie, Kunstgeschichte und Literaturwissenschaften in Hamburg und wurde mit einer Arbeit zu Jacques Derrida an der Ruhr-Universität Bochum promoviert. Danach war sie Juniorprofessorin an der Universität Lüneburg und lehrte bis 2010 an der Merz Akademie Stuttgart. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören Theorien künstlerischer Wissensbildung und Theorien der Passivität. Ausgewählte Veröffentlichungen: „Anderes Wissen“ (München 2016), „P – Passivität“ (Hamburg 2012), „A Portrait of the Artist as a Researcher“ (Antwerpen 2007; gemeinsam mit Dieter Lesage), „Geschicktes Geben. Aporien der Gabe bei Jacques Derrida“ (München 2004).

**Anselm Franke** lebt und arbeitet als Kurator und Autor in Berlin. Er ist Leiter des Bereichs Bildende Kunst und Film am Haus der Kulturen der Welt und war dort Ko-Kurator des „Anthropozän-Projekts“ (2013–2014) sowie der Ausstellungen „Animismus“ (2012), „The Whole Earth“ und „After Year Zero“ (beide 2013), „Forensis“ (2014), „Ape Culture/Kultur der Affen“ (2015) und „Nervöse Systeme“ (2016). 2012 kuratierte er die Taipei Biennial und 2014 die Shanghai Biennale. Frankes Ausstellungsprojekt „Animism“ wurde von 2009 bis 2014 in Zusammenarbeit mit verschiedenen Kollaborationspartnern in Antwerpen, Bern, Wien, Berlin, New York, Shenzhen, Seoul und Beirut gezeigt. Zuvor war Franke Kurator an den KW Berlin und Direktor der Extra City Kunsthalle in Antwerpen. Er promovierte am Goldsmiths College, London.

**Felix Laubscher (WS 2)**. Nach mehrjähriger Tätigkeit im Filmbereich studierte Felix Laubscher zunächst Kulturwissenschaft, Politikwissenschaft und Philosophie an der Humboldt-Universität zu Berlin. Im Anschluss war er u.a. als Projektmanager für das Haus am Waldsee - Ort internationaler Gegenwartskunst sowie für die Internationale Gesellschaft der Bildenden Künste (IGBK) tätig. Seit 2013 forschte Felix Laubscher an der Universität der Künste Berlin zunächst im Rahmen des DFG-Projektes Design Kunst Lebenswelt - Ästhetische Strategien und Kulturelle Wirksamkeit zur Dingwirkung im Film und seit 2015 als Kollegiat des DFG-Graduiertenkollegs Das Wissen der Künste zu Film- und Videokunst als epistemischer Praxis. Neben seiner wissenschaftlichen Tätigkeit arbeitet Felix Laubscher als Filmschaffender und freier Kurator in Berlin.

**Peggy Buth (WS 1)** begann mit einer Ausbildung als Bildtechnikerin beim Deutschen Fernsehfunke. Freischaffende Arbeit als Video-Cutterin. Studium an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig (Academy of Visual Arts) und St. Martins College London, Künstlerische Fotografie und Freie Kunst. Diplom für Bildende Kunst an der HGB Leipzig 2002 bei Prof. Astrid Klein. 2004 - 2006 postgraduierten Stipendium der Jan van Eyck Academie Maastricht, Fine Art Department. Arbeitsstipendien u.a. in Los Angeles, USA / Berlin, D /Paris, Frankreich / Brüssel, Belgien / New York, USA / Kulturstiftung Bonn. Seit Oktober 2016 Professur für Medienkunst an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig (Academy of Visual Arts). Peggy Buth lebt und arbeitet in Leipzig und Berlin.

**Katja Eydel (WS 1)** ist eine in Berlin lebende Künstlerin. Sie arbeitet hauptsächlich mit dem Medium der Fotografie zu Themen aus den Bereichen Politik und Ästhetik. Ihre Interessen liegen in den Realitäten sozialer Visionen, die ihre Wurzeln in politischen Umbrüchen, utopischen Bewegungen oder traditionellen Systemen haben. Ein Schwerpunkt ihrer Arbeit ist, wie sich Politik und politische Absichten in ästhetische Formen einschreiben. Die Frage und das Problem der Repräsentation, sowohl im politischen als auch im visuellen Sinn, werden im Kontext ihrer Arbeiten mitbehandelt.

**Daniel Falb (WS 1+2)**, \*1977 in Kassel, ist Lyriker und Philosoph. Er lebt und arbeitet in Berlin, wo er Philosophie studierte und 2012 an der Freien Universität mit einer Arbeit zum Begriff der Kollektivität promovierte. Falb veröffentlichte Gedichte in Zeitschriften und Anthologien sowie die Bände die räumung

dieser parks (2003), BANCOR (2009) und CEK (2015), alle im Verlag kookbooks, Berlin. In Übersetzung erschien Naturezas-mortas sociais (port.-dt., Edition Sextante 2009), New Zork (niederländ., Zegwerk 2014) sowie zuletzt das Langgedicht CHICXULUB PAEM (dt.-niederländ., Druksel 2016). Neben der Dichtung arbeitet Falb zu Fragen der Geophilosophie, der Anthropozäntheorie und der zeitgenössischen Poetologie. Er war Kollaborateur der kollektiven Poetik Helm aus Phlox. Zur Theorie des schlechtesten Werkzeugs (mit A. Cotten, H. Jackson, S. Popp, M. Rinck; Merve 2011); jüngst erschien Anthropozän. Dichtung in der Gegenwartsgeologie (Verlagshaus Berlin 2015). Falb unterrichtet Deutschen Literaturinstitut Leipzig. Seine Arbeiten wurde mit zahlreichen Stipendien und Preisen gefördert, zuletzt erhielt er den Kurt Sigel-Lyrikpreis des PEN Zentrums Deutschland (2016).

**Mona Jas (WS 1+2)** ist Künstlerin und Kunstmittlerin. Sie arbeitet auf dem Gebiet der Kunst und der Mittelung durch künstlerische Prozesse. Jas erhielt nach ihrem Abschluss als Meisterschülerin der UdK Berlin das Postgraduiertenstipendium des Berliner Senats, sowie Reisestipendien für Istanbul sowie mit dem DAAD für Montréal/New York und das Arbeitsstipendium des Berliner Senats. 2008-10 war sie die erste Stipendiatin für Kunstvermittlung der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. und arbeitete danach als Kulturagentin. Seit 2012 hatte sie Lehraufträge an der Kunsthochschule Berlin Weißensee und an der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle. 2014 konzipierte sie das Lab for Art Education in den KW Institute for Contemporary Art Berlin. Seit 2015 ist sie Honorarprofessorin an der Weißensee Kunsthochschule Berlin. In transdisziplinären Langzeitprojekten beinhaltet ihr Untersuchungsschwerpunkt künstlerische und kulturelle Dialoge in Hochschulen, Schulen und Kulturinstitutionen. Dabei geht es um zeitgenössische Kunst, visuelle Kultur, soziale Inklusion und ästhetische Forschung verbunden mit der Frage nach Gestaltung und Veränderung von Gesellschaft.

**Christoph Keller (WS 1+2)** In seinen häufig wie Versuchsanordnungen anmutenden Installationen nutzt Keller die diskursiven Möglichkeiten der Kunst, um sich mit Phänomenen der Wissenschaft und ihren Utopien zu beschäftigen. Beim Cloudbuster-Projekt (2003) handelt es sich um Reenactments der Experimente Wilhelm Reichs zur Beeinflussung der Atmosphäre mit Orgonenergie. In Encyclopaedia Cinematographica (2001) oder Archives as Objects as Monuments (2000) geht es um eine Archäologie des wissenschaftlichen Films, die Unmöglichkeit objektiver Dokumentation. In Expedition-Bus and Shaman-Travel (2002), einem verspiegelten Campingbus für Forschungsreisen, wird der ethnografische Blick der Wissenschaft als Projektion der eigenen Kultur enttarnt. Der Betrachter wird in die Installation einbezogen und selbst zum Feldforscher. Letztlich geht es Keller darum, Methoden, Verfahren und Bilder aus Wissenschaft und Technik mit dem räumlichen, aber auch psychisch-physischen Erfahren der Kunst zu verbinden.

**Julian Klein (WS 1+2)**, Komponist und Regisseur, Direktor des Instituts für künstlerische Forschung Berlin, Mitglied und künstlerischer Leiter der Gruppe a rose is, unterrichtet Regie an der UdK, war Gastwissenschaftler an der Universität Leipzig, am Institut für Verhaltens- und Neurobiologie und dem Exzellenzcluster „Languages of Emotion“ der FU, sowie seit 2015 an der Concordia Universität Montréal. Er ist Mitglied des Editorial Board der begutachteten internationalen Fachzeitschrift „Journal for Artistic Research“. Von 2003 bis 2008 war Julian Klein Mitglied der Jungen Akademie an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina. Er studierte Komposition und Mathematik und war Regieassistent und Bühnenkomponist u.a. am Staatstheater Hannover. [www.artistic-research.de](http://www.artistic-research.de)

**Christin Lahr (WS 1+2)**, 1965 geboren in München. Lebt und arbeitet als Künstlerin, Kuratorin und Professorin für Medienkunst in Berlin und Leipzig. Seit Abschluss des Studiums an der Universität der Künste Berlin zahlreiche Stipendien, Preise und Ausstellungen in Inn- und Ausland, Kunst-am-Bau-Wettbewerbe sowie kuratorische Tätigkeiten. Seit 1990 Mitglied des RealismusStudios der Neuen Gesellschaft für Bildenden Kunst, Berlin. Seit 1994 Vorträge und Lehrtätigkeit an unterschiedlichen Hochschulen, u.a. als künstlerische Mitarbeiterin von VALIE EXPORT an der Kunsthochschule für Medien Köln (Bereich Multimedia/Performance). Seit 2001 Professorin für Medienkunst im Studiengang Medienkunst. 2001-2008 Aufbau und Leitung des AV-Labors \*2006-2009 Prodekanin, Fachbereich 1, 2009-2010 Amtierende Dekanin, 2010 - 2015 Leiterin des

Studienganges Medienkunst sowie Geschäftsführende Professorin der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig.

**Hanne Loreck (WS 1+2)** ist Professorin für Kunst- und Kulturwissenschaften/ Gender Studies und Vizepräsidentin. Sie arbeitet zudem als freie Autorin und Kunstkritikerin. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Subjekttheorie, Fragen ästhetisch-politischen Handelns in Relation zu Un/Sichtbarkeit sowie Theorien des Bildes und der Wahrnehmung. Sie war als Dozentin und Gastprofessorin an zahlreichen Universitäten und Kunsthochschulen tätig, bevor sie 2004 an die HFBK Hamburg berufen wurde.

**Sandra Man (WS 1+2)** lebt und arbeitet als Künstlerin und Autorin in Berlin und Wien. Sie studierte Philosophie und Literaturwissenschaft in Wien, Paris und St. Petersburg, ihr Schwerpunkt lag auf dem Verhältnis von Dichten und Denken, dem sie auch ihre Magisterarbeit zu Martin Heidegger widmete. 2003-2009 war Sandra Man in Wien künstlerische Leiterin des Kunstvereins Polygon und arbeitete in Ausstellungen, Installationen und Publikationen zum Verhältnis von Raum und Schrift. Begleitend zu ihrer künstlerischen Tätigkeit war Sandra Man von 2009 bis 2012 DFG-Stipendiatin am internationalen Graduiertenkolleg InterArt an der FU Berlin. Neben eigenen Projekten als Autorin begann sie 2009 ihre künstlerische Zusammenarbeit mit Moritz Majce. Die beiden arbeiten an Choreographie als künstlerischer Raumforschung und zeigen ihre Raumchoreographien – zuletzt Festung / Europa (2015) und aktuell Echo + Narziss (März 2017) – in Wien und Berlin. Seit Frühjahr 2016 forschen sie in Choros, einer offenen Serie, zu Chor und Choreographie als Raumkunst.

[www.moritzmaicesandraman.com](http://www.moritzmaicesandraman.com)

**Michaela Melián (WS 1)** arbeitet als Musikerin und Künstlerin; sie ist Professorin für zeitbezogene Medien an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg. In ihren künstlerischen Arbeiten setzt sie sich unter anderem mit Fragen von Zeitzeugenschaft und Erinnerung, aber auch mit der Geschichte elektronischer Musik auseinander.

**Karina Nimmerfall (WS 1)** studierte Freie Kunst an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg und Kunstgeschichte an der Universität Wien. Sie war Visiting Artist-in-Residence am Valand Artistic Research Center der Universität Göteborg (2012) und Art Center College of Design in Pasadena (2010–2011). Ihre Arbeiten wurden international in Ausstellungen gezeigt, u.a. MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles (2016); Kunsthaus Graz (2012), BAWAG Contemporary, Wien (2009) und Bukarest Biennale 3 (2008). Seit 2014 ist sie Professorin für disziplinüberschreitende künstlerisch-mediale Praxis und Theorie am Institut für Kunst und Kunsttheorie der Universität zu Köln, wo sie 2015 das Labor für Kunst und Forschung initiierte.

**Esther Pilkington (WS 1+2)** aus Hamburg ist Performancemacherin und -forscherin. Sie realisiert zahlreiche Performanceprojekte, solo oder mit den Kollektiven random people, geheimagentur und irreality.tv. Ihre gemeinsam mit Sibylle Peters entwickelte Arbeit „Klassentausch“ wurde 2015 mit dem Hamburger Stadtteilkulturpreis ausgezeichnet. 2013 realisierte sie im Seemannsclub Duckdalben die Performance „Hello, my friend ...“, eine Begegnung von Seeleuten und Landratten. Esther Pilkington studierte Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Anglistik in Frankfurt/Main und Practising Performance in Aberystwyth (Wales), wo sie 2011 ihre Promotion über das Element der Reise in zeitgenössischer Performancepraxis abschloss. Danach arbeitete sie im künstlerisch-wissenschaftlichen Graduiertenkolleg „Versammlung und Teilhabe: Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste“ (HafenCity-Universität Hamburg, K3 – Zentrum für Choreographie, FUNDUS Theater). Seit Oktober 2015 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder) im Projekt „Mobile Welten: Die Migration von Dingen in transkulturellen Gesellschaften“.

**Christoph Schäfer (WS 1)** ist bildender Künstler und lebt in Hamburg. Er zeichnet, schreibt und arbeitet über und im urbanen Raum, und verknüpft seine künstlerische Arbeit mit emanzipatorischen Bewegungen. Ihn interessiert eine aus dem Alltag entwickelte Imaginationskraft. Viele seiner Projekte sind als Plattformen konzipiert, die unwahrscheinliche Begegnungen wahrscheinlicher machen und den Austausch unterschiedlicher Formen des Wissens ermöglichen. Im Team von Park Fiction organisierte er seit 1994 eine kollektive Wunschproduktion für einen Park in St. Pauli, und nahm 2002 an der Documenta11 teil. Er ist

Gründungsmitglied und Co-Gesellschafter der PlanBude, einem transdisziplinären Team aus Planer\*innen und Architekt\*innen, das seit 2014 an der Neu-Planung der Esso-Häuser an der Reeperbahn arbeitet und neue tools entwickelt hat, wie das Wissen der Vielen der Stadtentwicklung eine neue Richtung geben kann. Seine Zeichnungsserie Bostanorama wurde auf der 13. Istanbul Biennale ausgestellt (2013) und bei Spector Books publiziert (2015). Mit seinem gezeichneten Essay Die Stadt ist unsere Fabrik formulierte er 2010 eine These, die später von Toni Negri, Andrej Holm und David Harvey (2013) aufgegriffen und weiterentwickelt wurde. Er hält Vorträge an so unterschiedlichen Orten wie dem act-Programm am MIT, beim Creative Time Summit, im Grandhotel Cosmopolis oder beim bauhaus forum, und co-kuratierte mit der PlanBude und *dérive* - Zeitschrift für Stadtforschung das urbanize! Festival 2016.

**Daniela Seel (WS 1+2)**, geboren 1974 in Frankfurt/M., lebt als Dichterin und Verlegerin von kookbooks in Berlin. Daneben arbeitet sie u.a. als Kritikerin, lektoriert für andere Verlage, veranstaltet, unterrichtet und übersetzt, etwa Lisa Robertson und Rozalie Hirs, und ist aktiv bei KOOK e.V. und im Netzwerk freie Literaturszene Berlin. Zahlreiche internationale Auftritte und Kollaborationen, u.a. mit dem Illustrator Andreas Töpfer und dem Tänzer David Bloom. Daniela Seel veröffentlichte die Gedichtbände *ich kann diese stelle nicht wiederfinden*, kookbooks 2011, und *was weißt du schon von prärie*, kookbooks 2015, sowie gemeinsam mit Frank Kaspar das Radiofeature *was weißt du schon von prärie*, SWR/DLF 2015. Für ihre Arbeiten wurde Daniela Seel vielfach ausgezeichnet, etwa mit dem Friedrich-Hölderlin-Förderpreis der Stadt Bad Homburg, dem Kunstpreis Literatur von Lotto Brandenburg und dem Horst-Bienek-Förderpreis der Bayerischen Akademie der Schönen Künste sowie mit Arbeitsstipendien der Villa Aurora, Los Angeles, des Goethe-Instituts Kopenhagen (in Reykjavík), des Berliner Senats und der Stiftung Brandenburger Tor.

**Clemens von Wedemeyer (WS 1)**,\* 30. August 1974 in Göttingen, ist ein deutscher Filmemacher und Videokünstler. Von Wedemeyer studierte ab 1996 Fotografie und Medien an der Fachhochschule Bielefeld und ab 1999 an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Seine Arbeiten, die sich zwischen gespieltem Film und Installation bewegen wurden auf zahlreichen internationalen Gruppenausstellungen gezeigt, darunter bei *skulptur projekte münster 2007* und auf der *DOCUMENTA(13)* (2012). Einzelausstellungen zuletzt: MCA Chicago (2015), Hamburger Kunsthalle (2016) und Neuer Berliner Kunstverein mit dem Projekt P.O.V. (Point of View).

**Simone Willeit (WS 1+2)** studierte Tanz und Choreographie in London und NY. Sie arbeitete mit zahlreichen Choreographen in den USA und Europa und zeigte ihre eigenen Arbeiten u.a. in Spanien, Deutschland und Italien. Im Bereich Dramaturgie und Produktion war sie für verschiedene Festivals und Tanzkompanien tätig. Begleitend studierte sie Theater- und Kulturwissenschaft an der HU Berlin und war bis 2008 wissenschaftliche Hilfskraft des DFG-Projektes „Tanz und Wissen“ von Frau Dr. Huschka an der FU Berlin. Ab 2008 leitete sie gemeinsam mit Silvia Schober das Tanzbüro Berlin und seit 2016 führt sie zusammen mit Barbara Friedrich die Geschäfte der Uferstudios.

**Sigmar Zacharias (WS 1+2)** arbeitet in Theorie und Praxis von Performance. Ihre Arbeiten entwickeln Formate von Transmedia-, und Lecture-Performances, die sich mit Fragen der Wirkungsmacht (agency) beschäftigen. Sie bewegen sich zwischen *DoItYourself low tech and high tech*, Philosophie und Sinnlichkeit, Humor und Labor. Ihre Arbeiten wurden national und international auf Festivals, in Theatern, Galerien, Gewächshäusern, Clubs, im Wald und hoch oben im Himmel gezeigt, in Europa und Australien. Neuere Arbeiten: *THE CLOUD: a cosmo-choreography* (sophiensaale, FFT, MDT), *invasive hospitality* (documenta13, critical path, Sydney, MDT, Stockholm, *works at work*, Kopenhagen, *Tanznacht2014*, Berlin), *dirty talking* (Dreck - ein Apparat, Malmö, *Tanznacht2016*, Berlin, MDT Stockholm) Sie ist Gründungsmitglied der Gruppe SXS Enterprise; und Initiatorin von *WOW-wir arbeiten hier*, eine Austausch- und Rechercheplattform für Performance KünstlerInnen in Berlin; Co-Initiatorin der *studio 13 Reihe Ecologies of artistic practices Tanzfabrik*; und bereitet ein 24 stündige Veranstaltung zu künstlerischer Forschung für MDT Stockholm vor unter dem Namen *the other thing*. Zur Zeit beschäftigt sie sich mit Fragen einer ökologischen Kunstpraxis und dem Verhältnis von Sprache und Materialität. Sie ist Gastdozentin bei DOCH, Stockholm, DasArts Amsterdam, HZT, Berlin.



