

Einleitung

Über das Wissen und Erkennen im künstlerischen Tun: *Knowing in Performing*

*Annegret Huber, Doris Ingrisch, Therese Kaufmann, Johannes Kretz,
Gesine Schröder, Tasos Zembylas*

Künstlerische Forschung, wie sie sich in den letzten drei Jahrzehnten entwickelt hat, ist mit einem zunehmenden Interesse an erkenntnistheoretischen Fragen verbunden sowie mit der Frage, wie künstlerische Praktiken konstitutiv Prozesse der Wissensgenerierung anstoßen. Kunst fungiert somit sowohl als Gegenstand als auch als Medium künstlerischer Forschung und nimmt teil am Diskurs über Wissensregime und Forschungsmodelle. An diesem Punkt der Entwicklung künstlerischer Forschung setzt *Knowing in Performing* an.

Die Begriffe »Wissen« und »Erkenntnis« weisen eine Reihe von ideengeschichtlichen Konnotationen auf. Wissen und Erkenntnis können beispielsweise durch Kontemplation, wie etwa in bestimmten philosophischen Auffassungen, durch Berechnungen und induktive oder deduktive Ableitung, etwa in den Naturwissenschaften oder der Medizin, durch logische Analyse und Schlussfolgerung, wie in den Formalwissenschaften oder der analytische Philosophie, sowie durch die inhaltliche und genealogische Interpretation von Handlungen, Ereignissen, Artefakten und ihrer Bedeutung, wie wir es aus den Geistes-, Kultur- und Sozialwissenschaften kennen, gewonnen werden. In solchen Fällen nehmen Wissen und Erkenntnis symbolgebundene, propositionale Formen an.¹

Der Begriff »*knowing*« – die deutsche Übersetzung des transitiven Verbs als »wissend« ist nicht befriedigend – grenzt sich von den oben erwähnten

¹ »Symbolgebunden« heißt, dass das Wissen durch ein symbolisches System (auch Arithmetik, Programmiersprache, formale Logik) ausgedrückt wird.

Bedeutungen ab. Das Suffix »-ing« weist auf einen genuin körperlich-sinnlich gebundenen, praktischen Vollzug und somit auf den fluiden, prozesshaften Status des Wissens hin. »Knowing is literally something which we do«, so John Dewey (1916, 331). Das Wissen-im-Tun – so könnte man also *knowing* sinngemäß verstehen –, hängt nicht von einem vorangegangenen Erlernen kontemplativer, berechnender, logisch-analytischer und interpretativer Methoden ab. Vielmehr setzt es ein praktisches Lernen-im-Tun voraus, in dem sich Wissen und Können parallel entwickeln und vollständig überlappen. Wenn es um repetitive Tätigkeiten geht, dann sprechen wir vom prozessualen Wissen, dass durch vorangegangenes Üben erlernt wird. Darunter kann man zum Beispiel das Klavierspiel subsumieren. Wenn aber kreatives Handeln sich auf partikuläre Situationen und Herausforderungen bezieht – etwa die Schaffung eines neuen Werkes –, dann kann man nicht einfach auf vorhandenes bzw. propositionales Wissen zurückgreifen und dieses anwenden. Erfahrung hilft vielleicht, aber die Übertragung von Erfahrungen, die gerade kein propositionales Wissen darstellt, bedarf einer Übertragung auf andere, neue Fälle. Durch Learning by Doing wird ein Wissen angeeignet, das im Handeln implizit ist. Die Bewältigung neuer Herausforderungen geht folglich mit einem Wissen einher, das nicht bereits vorhanden ist, sondern im Tun, d.h. im Ausprobieren und Experimentieren, überhaupt erst entsteht.

Knowing in Performing bezieht sich auf das Handeln in den darstellenden Künsten als spezifische Form der Wissensgenerierung. Diese kann sich unter anderem auf die Entstehung neuer künstlerischer Fertigkeiten beziehen. Es handelt sich, wie oben erwähnt, um ein künstlerisches Wissen, das im performativen Tun vollständig inkorporiert ist. Dieses Wissen ist eigentlich multidimensional. Es umfasst in erster Linie ein Körperwissen, ein sinnlich-situatives Wissen sowie ein erfahrungsgebundenes Arbeitsprozesswissen. Kunst ist aber mehr als das bloße Machen, daher stehen die verschiedenen Formen des künstlerisch-praktischen Wissens nicht für sich allein da. Vielmehr sind sie mit anderen, allgemeinen und propositionalen Wissensformen verknüpft. Die Inkommensurabilität der verschiedenen Wissensformen verneint nicht die Möglichkeit ihrer Synergie. Performative Künstler_innen handeln also auf der Basis eines Amalgams von Kompetenzen und Erfahrungen (vgl. Zembylas & Niederauer 2016, 101-132).

Knowing in Performing ist eine Voraussetzung für künstlerische Forschung; zugleich ist es ihr naheliegender Forschungsgegenstand. Ein plu-

raler Wissensbegriff, der ein künstlerisches Wissen bzw. ein »Wissen der Künste«² einschließt, muss sich so nicht nur der Vielfalt von Ausdrucks-, Artikulations- und Entstehungsformen stellen, sondern auch der Verstricktheit in geohistorische, institutionelle und geschlechterspezifische epistemische Bedingtheiten und Machtverhältnisse. Die Beiträge dieses Sammelbandes loten in vielfältiger Form diese diversen, ineinander übergehenden Modi des Wissens und seiner Hervorbringung im künstlerischen Tun anhand von Beispielen unterschiedlicher künstlerischer Traditionen und Disziplinen aus und setzen sie in Relation zu epistemologischen Machtverhältnissen, gesellschaftlichen Normen und Praxen sowie institutionellen Situierungen.

Die folgenden Beiträge gehen sowohl auf das Symposium *Knowing in Performing. Artistic Research as a Distinct Practice and Discourse in the Field of Performing Arts*, das am 4. April 2018 an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien stattfand, als auch auf die Ringvorlesung gleichen Titels zurück. In den letzten Jahren hat die mdw ihre institutionelle Haltung zur künstlerischen Forschung unter Beteiligung zahlreicher engagierter Kolleg_innen in einem bemerkenswerten, dynamischen Prozess entwickelt, dem es keineswegs an kritischen Stimmen mangelt. Das Thema der künstlerischen Forschung wird an der mdw mittlerweile auf den verschiedensten Ebenen und unter Berücksichtigung verschiedener Konzepte (Artistic Research, Arts-based Research und Research-based Art) intensiv reflektiert und bewertet.

Das Symposium und die Ringvorlesung waren wichtige Schritte für die mdw, ihre institutionelle Haltung zur künstlerischen Forschung zu entwickeln. Die Vielfalt der Beiträge machte sehr deutlich, dass das Phänomen der künstlerischen Forschung nicht a priori definiert werden sollte, da eine Definition im ursprünglichen Sinne der Grenzziehung dem Wesen der künstlerischen Forschung widerspricht. Dennoch wurden in den Beiträgen verschiedene Charakteristika hervorgehoben, die zum Verständnis des Phänomens beitragen.

In ihrem diesem Band vorangestellten Essay *The Pot Calling the Kettle Black* nimmt Efva Lilja aufgrund ihrer eigenen Praxis seit den 1990er Jahren

2 Vgl. das DFG-Graduiertenkolleg *Das Wissen der Künste*, welches eine für Deutschland richtungsweisende Initiative für künstlerische Forschung darstellt. <https://www.udk-berlin.de/forschung/temporaere-forschungseinrichtungen/dfg-graduiertenkolleg-das-wissen-der-kuenste/>

in manifesthafter Weise eine Positionierung der Kunst und der Künstler_innen zum System der künstlerischen Forschung vor. Diese könne nicht nur eine Weiterentwicklung innovativer künstlerischer Methoden unterstützen, sondern auch zur Relevanz künstlerischer Arbeit in einer zunehmend komplexen und diversen Gesellschaft beitragen. Gleichzeitig jedoch geht diese Entwicklung mit institutionellen, akademischen und kommerziellen Zwängen einher, die letztlich mit einem konservativen Wissensbegriff verknüpft sind. Dagegen gelte es individuellen ebenso wie institutionellen Ungehorsam zu entwickeln, Konventionen zu sprengen und Grenzen zu erweitern. Ganz konkret werden diese Überlegungen auch verknüpft mit Liljas kritischer Reflexion zu neuen künstlerisch-akademischen Ausbildungsformen auf Master- und Doktoratsebene für Künstler_innen.

Musikforschung als disziplinübergreifende Forschungspraxis weist manche Ähnlichkeiten und Differenzen zur künstlerischen Forschung auf. Das ist das Thema des kritischen Beitrags von Georgina Born. Dabei fokussiert die Autorin in einer vergleichenden Analyse den epistemologischen Anspruch, das jeweilige Verständnis von Interdisziplinarität und die institutionellen Bedingungen beider Richtungen. Born kritisiert das »unconsolidated terrain of A[rtistic] R[esearch] epistemology«, den »subordination-service-mode of interdisciplinarity«, den sie vielen Musikforschungsprojekten zuschreibt, die scheinbare Ahistorizität des Diskurses über künstlerische Forschung und die neoliberale Transformation jener (meist akademischen) Institutionen, die Musikforschung und künstlerische Forschung organisieren und betreiben.

Meta Hodos – zu einer Reise über gewohnte Pfade hinaus lädt Kathleen Coessens ein, um Methoden künstlerischer Forschung zu befragen. Als Reisesationen wählt sie fünf Vorstellungen von Tätigkeiten, welche die Herausforderungen und Chancen von Praktiken künstlerischer Erkenntnis erhellen. Durch die Metapher des Brotbackens legt sie dar, dass ein Beschreiben der Brotbäckerei in Backrezepten ebenso wie das Zeigen der Arbeitsschritte in How-to-Videos als Vermittlungsformen dieser Praktik ohne die Qualia des Erspürens des Brotteigs nur unvollständig kommuniziert werden können. Am Beispiel des Hämmerns wiederum erläutert sie die Situiertheit künstlerischer Wissenspraktiken in einem komplexen Beziehungsgeflecht von Menschen, Ideen und Objekten, in dem ein Weg stetig begangen werden muss, damit er *meta hodos* gebahnt werden kann. Wittgensteins Nachdenken über Spiele als Bündel von Praktiken nimmt sie zum Anlass, um aufzu-

zeigen, wie Forschungspraktiken, die sich zunächst an der Spezifik einzelner Forschungsprojekte entzündet haben mögen, sich aufgrund ihrer mehr oder weniger ausgeprägten Ähnlichkeiten zueinander zu Spiel-»Regeln« verdichten, die für einen profilierten Forschungsbereich paradigmatisch werden. (Selbst-)Wahrnehmung und Reflexivität von künstlerisch Forschenden nimmt Coessens anhand von Leonardo da Vincis Spiegeln in einem oktagonalen Raum ins Visier, wo sie neue Relationen zwischen An-Sicht, Aus-Sicht und Ein-Sicht der Forschenden enthüllen. Eine Zeichnung von Maurits Cornelis Escher (auf der eine zeichnende Hand zu sehen ist, die eine andere Hand zeichnet, die wiederum die zeichnende Hand zeichnet) und das Porträt eines Mannes vor dem Spiegel (dessen Gesicht im Spiegel zu sehen sein müsste, dort jedoch nicht »reproduziert« werden darf und so durch die Ansicht des Hinterkopfes ersetzt wird) von René Magritte lenken schließlich die Aufmerksamkeit auf die Rolle der künstlerisch Forschenden. Als Beobachtende und Beobachtete erfüllen sie – Subjekt und Objekt zugleich – eine komplex partizipierende Funktion im »Innen« und »Außen« des Erkenntnisprozesses.

Ausgehend von der Seidenschal- bzw. Schleier-Metapher interessiert sich Darla M. Crispin für bestimmte epistemische Fragen, etwa die Reichweite, Gebundenheit und Begrenztheit unseres Erfahrungs- und Erkenntnisvermögens. Dafür fokussiert sie die drei Begriffe »Reflexion«, »Selbstreflexivität« und »Autoethnografie«, welche sie eng mit der Praxis und dem Diskurs der künstlerischen Forschung denkt. Diese Thematisierung geschieht entlang einer Zeitebene: zuerst rückblickend auf die Entstehung von künstlerischen Forschungsprojekten und entsprechenden Doktoratsprogrammen in Europa, dann bezugnehmend auf aktuelle Ansätze in Norwegen, wo Crispin tätig ist, und schließlich prospektiv auf die Relation dieser drei Begriffe zur künstlerischen Forschung. Während Reflexion Ausdruck eines relationalen Denkens ist (als Herstellung und Analyse von Beziehungen), ist Selbstreflexivität eine Form der Selbstvergewisserung und Selbsthinterfragung. Autoethnografie als Methode in künstlerischen Forschungsprojekten wiederum ist zugleich reflexiv und selbstreflexiv, denn die Autoethnografie betrachtet die forschenden Künstler_innen als integralen Teil des Forschungsprozesses.

Einen experimentellen Zugang zu künstlerischer Forschung stellt die Geigerin Mieko Kanno vor. Ihr Experiment besteht darin, dass sie dasselbe Stück – im konkreten Fall Salvatore Sciarrinos Violin-Caprice auf der G-Saite – in zwei unterschiedlichen Designs spielt: einmal als Standard-Auffüh-

rung vor dem Publikum stehend, einmal sitzend inmitten des Publikums. Die Hörer_innen direkt neben sich spürt sie weniger den Raum, und so braucht die zweite Aufführung weniger Zeit, auch wird ihr Spiel leiser. Das beinhaltet ein Potenzial: Was leise dargeboten werde, könne Türen öffnen, ein Flow werde angeregt, der Hörer_innen dazu bewegt, in ihren Köpfen aus dem Vernommenen Musik entstehen zu lassen. Nicht jeder Sound eigne sich aber, um von Hörer_innen in Musik transformiert zu werden. Der zarte und leise Sound offeriere eigene Typen der Poetik. Mit ihren Aufführungsexperimenten möchte Kanno erforschen, unter welchen Bedingungen leise Sounds oder sogar Stille in den Köpfen der Hörer_innen Musik auslösen. Je leiser die Sounds, desto aktiver werde das Hören. Stille fordere zugleich ein Gran von Komplizenschaft mit der Spielerin ein. Wer leise spiele, übergebe das Vernommene der Verantwortung der Hörer_innen, mache Hören intersubjektiv und politisiere den Sound, denn die Modi, über die das Subjekt mit dem Werk interagiert, sind ein Teil von Sinnstiftung: Indem sie für eine Kollision des Werks mit seiner Perzeption sorgt, macht Kanno Sounds expressiv und kommunikativ.

Einen anderen und doch mit Kanno verwandten Zugang zum Sound weist der Beitrag *voicings of an auralist* von Till Bovermann, Thomas Grill, Tobias Leibetseder und Almut Schilling auf: *Rotting Sounds* ist ein vom FWF in der PEEK-Schiene gefördertes künstlerisches Forschungsprojekt, das die Vergänglichkeit digitaler Tonträger untersucht sowie im Sinne eines Erkennens im Tun mit dem musikalischen Wissen experimentiert, das aus digitalen Daten und deren physischer Erosion entsteht. Der Textbeitrag beschreibt nicht nur ein Experiment, er ist zugleich ein Experiment. Auf mehreren Ebenen versuchen die Autor_innen sich dem Probieren anzunähern: Zahlreiche Klammerausdrücke bieten den Lesenden die Möglichkeit, den Text im Lesen selbst zu schreiben, ein eigenes Verständnis dessen zu erzeugen, was Sound, aber auch »error correction« auf digitalen Tonträgern bedeuten kann.

Der elektroakustische Komponist Johannes Kretz und die Bratschistin und Ethnomusikologin Wei-Ya Lin stellen in ihrem Beitrag ebenfalls ihr 2018 begonnenes PEEK-Projekt *Kreative (Miss-)Verständnisse* vor. Das Projekt ist der Suche nach Methoden der transkulturellen Inspiration gewidmet. Zu den Forschungspartner_innen gehört die Tao-Gemeinschaft Taiwans. Tao unterscheiden nicht zwischen aufführenden Künstler_innen und Publikum, und die Erprobung unter anderem dieser Haltung auch in anderen Kontexten soll in dem Projekt dazu verhelfen, in einer stark kommerzialisierten

kulturellen Welt die Solidarität künstlerischer Minderheiten zu stärken. Erprobt wird eine multidirektionale Inspiration mit dem Ziel egalitärer Interaktion. Der Visualisierung und der Schriftlichkeit als akademischem (westlichen) Paradigma von Wissensproduktion stellen Kretz und Lin Verfahren gegenüber, die – wie das implizite Wissen – andere sensorische Bereiche als das Sehen und den Text nutzen. So geschehe Wissensproduktion auch übers Hören, Klangschöpfungen ließen sich als Wissensproduktion verstehen. In ihrer Suche nach Antworten auf die Frage, wie Forschungsmethoden in Methoden künstlerischer Schaffungsprozesse umwandelbar sind, entwickeln Kretz und Lin transdisziplinäre Methoden, die ethnomusikologische mit kompositorischen Ansätzen verbinden. Der künstlerische Output des Projekts umfasst individuelle und kollektive Kompositionen, Improvisationen, Installationen, neue Performance-Praktiken. Mit der Methode, den Spieler_innen ein »Stück« in verschiedenen Darstellungs- und Ausdrucksformen vorzulegen, wird ermittelt, in welchem Maße bestimmte kulturelle Traditionen und Fachspezifisches zentral oder peripher für das jeweilige Produkt sind. Der präsentierte Stand ist vom Jänner 2019. Kurz nach dessen Start seien vor allem neue Fragen entstanden, darunter die Frage, auf welche Weise soziale Veränderungen die Ästhetik, Bedeutung und die Funktionen von Musik oder Sound generell berühren.

In seinem Beitrag *Schallnamen* lässt uns Johannes Kreidler an seiner Reflexion über das Hören teilhaben. Während er die Bedeutung der Sprache als Voraussetzung für das Hören hervorhebt, zeigen seine Werke auch, wie durch ein Kunstwerk Erkenntnisse und Wissen generiert werden können. Seine Komposition *Einleitung in die Musiksoziologie* funktioniert sowohl als ein Stück Konzeptkunst als auch als ein Kunstwerk, das Einsichten und eine neue Perspektive auf ein kulturelles und soziales Phänomen erzeugt.

»Can we develop communities of individuals who are participants of an ongoing dialogue?« (Bogart 2014, 2) Diese Frage der Regisseurin und Professorin Anne Bogart stellt Jörg Holkenbrink seinem Artikel *Souveränität riskieren: Transdisziplinäre Forschung, kontextorientierte Aufführungspraxen und die Arbeit des Theaters der Versammlung. Eine Anregung* voran.³ Ausgehend von dem Befund der durch Globalisierung und Individualisierung in Bewegung geratenen Wissensformen befragt er das zeitgemäße Erforschen und Einbetten aktueller gesellschaftlicher Themen in den darstellenden Künsten.

3 Vgl. die Webseite des Theaters der Versammlung: <https://www.tdv.uni-bremen.de/>

Die Produktivität, die durch Fremdheit hervorgebracht werden kann, steht dabei im Fokus. Jörg Holkenbrink war der Gründer des in den Performance Studies an der Universität Bremen angesiedelten, zwischen Bildung, Wissenschaft und Kunst situierten Forschungstheaters – er war, denn Jörg Holkenbrink erlag seiner schweren Krankheit noch vor dem Abschluss der Arbeiten an diesem Sammelband. Wir trauern um ihn. Aber sein Theater der Versammlung lebt weiter und fokussiert nach wie vor auf die Vernetzung unterschiedlicher Wissenskulturen. Die für Jörg Holkenbrink drängenden Fragen in diesem Kontext waren: Welche Settings, Formate und Dramaturgien unterstützen dieses Anliegen? Welche Methoden und Praktiken stehen für Interventionen und Untersuchungen zur Verfügung? Welche Überlegungen, welche Abläufe braucht es dafür? Anhand anschaulicher Beispiele, wie u.a. zur Kultur der Selbstoptimierung wie in *Brecht für Manager – ein Seelentraining* und der Klick-Performance *COPY A, VERSCHLÜSSELT*, die in unterschiedlichen Kontexten jeweils andere Themen und Fragen evoziert, bietet er Einblicke in die Konzepte und Arbeitsweisen seines Theaters der Versammlung und bietet dem Denken Anregung dazu, vielleicht auch einmal die eigene Souveränität zu riskieren.

Ihre Perspektive einer »künstlerisch denkenden, für die Etablierung der kulturwissenschaftlichen Gender Studies an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien zuständigen Wissenschaftlerin« nutzt Doris Ingrisch, um Impulse in der Diskussion um Episteme unterschiedlichster Wissensformen in Künsten und akademischer Forschung zu geben. Als wissenschaftliche »Inter«-Viewerin von Künstler_innen verfügt sie über einen reichen Erfahrungsschatz, um »Gespräche im Inbetween« zu führen. Diese führten sie zu der Auffassung, dass es sinnvollerweise eines »Intra«-Viewing bedarf, um »die den Künsten wie den Wissenschaften zugeordneten klassischen westlichen Erkenntnismodi nun erneut mit der hegemonialen Geschlechterordnung« (Ingrisch 2020, 152) zusammendenken zu können und damit das Bewusstsein dafür zu schärfen, dass jeder Art von Forschung die performative Wirkung der Welterzeugung innewohnt. Aus Überlegungen zur Epistemologie von Art-based Research entspringt das Potenzial, hier als Forschende gestaltend teilzuhaben.

Eine Liebesbeziehung mit der Kunst UND mit der Philosophie zu unterhalten stand im Zentrum der Lecture Performance der SchauspielerIn Susanne Valerie [Granzer] und des Philosophen Arno Böhler mit dem Titel *In Love with Art & Philosophie // Zwischen Kunst & Philosophie*, deren Szenen wir

mit den einem Buch eigenen Mitteln erneut erleben dürfen. Die Schauspielerin und der Philosoph lassen ihr Publikum an der eigenen, gemeinsamen künstlerisch-philosophischen Entdeckungsreise teilhaben und erfüllen das Forschungsformat »künstlerische Forschung« mit Leben. Sinnliche Lebenswelt und Denken werden in ihrer Verschränktheit in Inhalt und Form wahrnehmbar. Indem sie dem leiblichen In-der-Welt-sein Raum im Forschungsfeld zugestehen, ändern sich die tradierten Koordinaten. Was und wie hat Kunst, was und wie Philosophie zu sein? Anhand von verschränkten Einblicken in die eigenen Biografien sowie in die Geschichte der Philosophie wird uns die Sehnsucht zu beidem, zur Kunst UND zur Philosophie nachvollziehbar. Wozu die Trennung? Das Publikum dieser Lecture Performance wird durch Worte und Spiel angeregt, die Gelegenheit beim Schopf zu packen und den eigenen Wertekanon zu hinterfragen. Ein experimentelles Intermezzo lädt dazu ein, in sinnliche Erfahrungen einzutauchen. Was passiert mit uns, wenn wir etwas von der Gewalt zu spüren bekommen, die darin liegt, nur in einem der Pole, wie es die »westliche« Kultur und Philosophie setzte, Kunst ODER Philosophie, existieren zu dürfen?

Während die künstlerische Forschung im Zusammenhang mit bestimmten Künsten – von der bildenden Kunst bis zur Komposition, vom Design bis zur Filmproduktion – ziemlich naheliegend wirkt, scheint der Bereich der Interpretation und der (nicht nur) musikalischen Performance von besonderem Interesse für das *Knowing in Performing* und für die künftige Entwicklung der künstlerischen Forschung zu sein. Dies ist einer der Gründe, warum der Beitrag von Barbara Lüneburg mit dem Titel *Worldmaking – Knowing through Performing* relevant ist. Die Geigerin und Performance Künstlerin reflektiert epistemologische Fragen, die in der Performance-Praxis auftauchen, und geht auf Wissensquellen, die Art des Wissens, das Interpret_innen produzieren, und methodische Werkzeuge ein. Sie untersucht auch die Darstellung und Verbreitung von Forschungsergebnissen und erörtert die Bedingungen und Grenzen des Wissenserwerbs durch die Performance-Praxis und die künstlerische Forschung im Allgemeinen, wobei sie über das eigentliche musikalische Tun hinaus auf der Suche nach dem epistemischen Potenzial von »*performing*« ist.

Anton Rey gibt schließlich in seinem Beitrag anhand zweier Forschungsprojekte Einblick in Forschungsparadigmen und interdisziplinäre Arbeitsweisen des Institute for Performing Arts & Film (IPF) an der Zürcher Hochschule der Künste: *Analog / Digital* untersuchte mit qualitativen und

empirischen Methoden die emotionale Wirkung von analogen gegenüber digitalen Filmaufnahmeverfahren auf das Kinopublikum. *Actor and Avatar* untersuchte an der Schnittstelle von Philosophie, Schauspielersforschung und Neurologie die Differenz zwischen der Kunst des Schauspiels und dem, was Avatare im Film leisten können. Die Annahme eines zunehmenden Schwindens dieser Differenz könnte elementare Auswirkungen auf die Schauspielersausbildung haben. Gleichzeitig demonstrieren diese multiperspektivischen Untersuchungen, wie künstlerische Forschung immer nur mit und in der Kunst als ästhetische Epistemologie stattfinden kann, die methodisch keine Grenzen haben kann und nach ihrer jeweils spezifischen »Sag- und Lesbarkeit« verlangt.

Wir danken den Vortragenden, Moderator_innen, Organisator_innen und allen, die dazu beigetragen haben, den Diskurs zu künstlerischer Forschung an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien gemeinsam zu führen und auch kritisch weiterzuentwickeln. Der vorliegende Band soll dazu als Inspirations- und Wissensquelle dienen.

Unser Dank gilt auch all jenen, die am Entstehen dieses Buches mitgewirkt haben. Vor allem danken wir Karoline Feyertag für ihre fachliche Kompetenz, ihre Umsicht und ihr Engagement, dieses Buchprojekt inmitten einer der Krisen unserer Zeit zu realisieren.

Die Herausgeber_innen

Wien, im April 2020

Literatur

- Bogart, A. (2014). *What's the Story: Essays about Art, Theater and Storytelling*. New York: Routledge.
- Dewey, J. (1916). An Added Note as to the ›Practical‹. In J. Dewey, *Essays in Experimental Logic* (330-334). Chicago, Ill.: The University of Chicago Press.
- Ingrisch, D. (2020). Knowing in Intra-Acting – Arts-based Research als Weg des Welt-Gestaltens. In A. Huber, D. Ingrisch, Th. Kaufmann, J. Kretz, G. Schröder & T. Zembylas, *Knowing in Performing: Artistic Research in Music and Performing Arts* (147-159). Bielefeld: transcript.
- Zembylas, T. & Niederauer, M. (2016). *Praktiken des Komponierens. Soziologische, wissenstheoretische und musikwissenschaftliche Perspektiven*. Wiesbaden: Springer.