

Marie Hoop

WISSENS- POLITIKEN IN DEN KÜNSTEN

Zur Institutionalisierung
künstlerischer Forschung
im deutschsprachigen Raum

[transcript] Zukunft der Hochschule

Marie Hoop
Wissenspolitiken in den Künsten

Editorial

Die Hochschule befindet sich im Wandel: Studien- und Verwaltungsformen im Sinne des New Public Managements, die Digitalisierung sowie Forderungen nach mehr Diversität, Inklusion und Nachhaltigkeit stellen Forschung und Lehre vor große Herausforderungen.

Die Reihe **Zukunft der Hochschule** legt den Fokus auf die Risiken und Chancen dieser Entwicklungen und fragt nach der Zukunft unseres Hochschulsystems. Neben kritischen Perspektiven auf die neoliberalen Umstrukturierungsprozesse bietet sie Publikationen ein Forum, die Szenarien für eine sozial-ökologische Transformation der Hochschule entwerfen und nach inklusiveren Bildungszugängen und -formaten fragen. Zugleich ist dies der Ort in unserem Programm, an dem die Hochschulen mit außeruniversitären Forschungs- und Bildungseinrichtungen sowie zivilgesellschaftlichen Akteur:innen in Kontakt treten, um Strategien für einen partizipativen Wissenstransfer zu entwickeln.

Marie Hoop, geb. 1986, ist Kulturwissenschaftlerin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Soziologie und Kulturorganisation der Leuphana Universität Lüneburg. Zuvor forschte sie im Bereich der Organisationssoziologie und Kreativitätsforschung an der HafenCity Universität Hamburg in dem DFG-Forschungsprojekt »Organized Creativity«, wo sie u.a. Laborethnographien durchführte. Außerdem forschte sie zu künstlerischen Interventionen im Stadtraum, Kunst im öffentlichen Raum und Kunst und Aktivismus. Weitere Forschungsschwerpunkte sind Schnittstellen zwischen Kunst und Wissenschaft, Wissenschaftssoziologie, Laborstudien, Praxistheorien und ethnografische Feldforschung sowie Feldanalyse.

Marie Hoop

Wissenspolitiken in den Künsten

Zur Institutionalisierung künstlerischer Forschung im deutschsprachigen Raum

[transcript]

Zugl.: Leuphana Universität Lüneburg, Dissertation, 2024

Diese Veröffentlichung wurde aus Mitteln des Publikationsfonds NiedersachsenOPEN, gefördert aus zukunft.niedersachsen, unterstützt.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dn.b.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz BY 4.0 lizenziert. Für die ausformulierten Lizenzbedingungen besuchen Sie bitte die URL <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>. Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

2026 © Marie Hoop

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlagkonzept: Maria Arndt

Lektorat: Ute Finkeldei

Druck: Elanders Waiblingen GmbH, Waiblingen

<https://doi.org/10.14361/9783839414422>

Print-ISBN: 978-3-8376-7830-7 | PDF-ISBN: 978-3-8394-1442-2

Buchreihen-ISSN: 2943-4882 | Buchreihen-eISSN: 2943-4890

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Widmung	9
1. Die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung	
Eine Einleitung	11
1.1. Relevanz des Themas und Vorgehensweise	15
1.2. Forschungsstand und Konturierung des Diskurses	23
1.3. Definitionen von künstlerischer Forschung und ihre Begrenztheit	32
1.4. Gemeinsamkeiten und Unterschiede zur wissenschaftlichen Forschung	39
1.5. Wissenschaftspolitische Perspektive: Implikationen der Bologna-Reform für die Kunsthochschulen	44
1.6. Zwischenfazit: Institutionelle Forschungsdefinitionen	47
2. Historische Perspektive: Das Forschungsparadigma in der Kunst seit den 1990er-Jahren	53
2.1. Künstler*innenrolle: Der/Die Künstler*in als (Feld-)Forscher*in	55
2.2. Die Professionalisierung des Kunstfeldes/der künstlerischen Ausbildung	61
2.3. Zwischenfazit: Kunst und Theorie	65
3. Künstlerische Forschung als Wissensproduzentin	
Positionen im Diskurs	69
3.1. Kunst als Form der Erkenntnis	73
3.2. Practical/performative turn und die Aufwertung des impliziten Wissens	77
3.3. Ökonomisierung des Wissens im kognitiven Kapitalismus	81
3.4. Das »andere« Wissen der Kunst	86
3.5. Zwischenfazit: Kunst als Forschung, Wissen oder ästhetisches Denken?	90
4. Die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung aus wissenschaftstheoretischer und -soziologischer Perspektive	97
4.1. Die Disziplinierung eines Feldes aus wissenschaftstheoretischer Perspektive	102
4.2. Künstlerische Forschung als transdisziplinäre Forschung	108
4.3. Wissenschaftssoziologischer Ansatz nach Pierre Bourdieu	112

4.3.1. Akteur*innen und Charakteristika des künstlerischen und des wissenschaftlichen Feldes	115
4.3.2. Relative Autonomie des künstlerischen und des wissenschaftlichen Feldes	122
4.3.3. Legitimität und symbolische Gewalt: Zugehörigkeit zum Feld	126
4.3.4. Zwischenfazit: Vergleich von Konsekrationsinstanzen und Evaluationsmechanismen	130
5. Wissenspolitiken: Institutionsoziologische Feld- und Diskursanalyse des Feldes der künstlerischen Forschung	137
5.1. Methodische Vorgehensweise	141
5.2. Analysekategorien	145
5.2.1. Bestimmung des Feldes	148
5.2.1. Individuelle und kollektive Akteur*innen (Organisationen)	149
5.3. Diskursanalyse wissenschaftspolitischer Kämpfe: Akteur*innen und Institutionen	152
5.4. Analyse des Institutionalisierungsdiskurses von künstlerischer Ausbildung durch Bologna: Strategien und Deutungsmuster	158
5.4.1. Die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung als Heteronomisierungsdiskurs	161
5.4.2. Die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung als Autonomisierungsdiskurs ..	165
5.5. Zwischenfazit: Kritische Reflexion von künstlerischer Forschung zwischen Autonomisierung und Heteronomisierung	168
6. Fallbeispiele und Formen der Institutionalisierung	173
6.1. Fallstudien	174
6.2. Qualitative Feldforschung und Ethnografie	178
6.3. Künstlerische Forschung im Rahmen von PhD-Programmen	180
6.3.1. Kunsthochschulen in Deutschland	182
6.3.2. Kunsthochschulen in Österreich	190
6.3.3. Kunsthochschulen in der Schweiz	195
6.4. Zwischenfazit: Herausforderungen und Potenziale des künstlerischen PhDs	199
6.5. Evaluation künstlerischer PhDs	203
6.6. Nationalspezifische Kontexte und Förderpolitiken	205
6.6.1. Förderlandschaft in Deutschland	206
6.6.2. Förderlandschaft in Österreich	211
6.6.3. Förderlandschaft in der Schweiz	215
6.7. Auswertung und Vergleich der nationalspezifischen Institutionalisierungsprozesse	218
6.8. Zwischenfazit: Konstruktionen von »Andersheit« oder »Gleichheit«	222
7. Analyse künstlerisch-wissenschaftlicher Graduiertenkollegs und Einzelprojekte	229
7.1. Graduiertenkollegs <i>Versammlung und Teilhabe</i> und <i>Performing Citizenship</i> an der <i>Hafency Universität Hamburg (HCU)</i>	230
7.1.1. Forschungsbegriff und Zielsetzung: Partizipative künstlerische Forschung im Stadtraum	232
7.2. Graduiertenkolleg <i>Ästhetiken des Virtuellen: Hochschule für Bildende Künste Hamburg</i>	234
7.2.1. Forschungsbegriff und Zielsetzung	235

7.3.	Beispiele einzelner künstlerischer Forschungsprojekte	237
7.3.1.	Forschungsprozess	239
7.3.2.	Forschungsmethodik	248
7.3.3.	Forschungsergebnisse	257
7.4.	Unterschiedliche Logiken von künstlerischem und wissenschaftlichem Feld	260
7.4.1.	Soziale Praxis: Veröffentlichung und Evaluation	262
7.4.2.	Unterschiedliche Finanzierungs- und Fördermodelle	269
7.4.3.	Feldspezifischer Habitus	273
7.5.	Zwischenfazit Analyse: Vergleich Institutionalisierung und Praxis. Künstlerische Forschung als drittes Feld?	276
7.6.	Strategien der Subversion: Institutionalisierung von unten	279
8.	Künstlerische Forschung an Universitäten	285
8.1.	Der <i>Kunstraum</i> der Leuphana Universität Lüneburg	287
8.1.1.	Forschungsansatz und Zielsetzung: Künstlerische Forschung als Institutionskritik ...	287
8.1.2.	Herausforderungen der inter- und transdisziplinären Zusammenarbeit	290
8.1.3.	Residenzprogramm und Methodenformat: Das Leuphana Arts Program (LAP)	293
8.2.	Das <i>Labor für implizites und künstlerisches Wissen (LIKWI)</i> der Zeppelin Universität Friedrichshafen (ZU)	295
8.2.1.	Forschungsansatz und Zielsetzung: Künstlerische Forschung als andere Form der Wissensproduktion	296
8.2.2.	Forschungsformate und Beispielprojekte	297
8.2.3.	Probleme/Schwierigkeiten bei der Etablierung	299
8.3.	Vergleich <i>LIKWI</i> und <i>Kunstraum</i>	303
8.4.	Zwischenfazit: Institutionalisierung von künstlerischer Forschung im Zusammenhang der transdisziplinären Forschung	306
9.	Fazit	311
9.1.	Herausforderungen und Potenziale von künstlerischer Forschung an Universitäten	311
9.2.	Ergebnisse der institutionellen Analyse und Schlussfolgerungen für die Institutionalisierung	317
9.3.	Ausblick: Künstlerische Forschung als kritische Wissenspraxis?	324
10.	Literaturverzeichnis	329
10.1.	Internetquellen	353
11.	Anhang	361

Widmung

Ich schreibe diese Dissertation für alle Grenzgänger*innen, die sich nicht nur einem Feld zugehörig fühlen, sondern mehreren, wie dem wissenschaftlichen als auch dem künstlerischen Feld. Pionier*innen befinden sich oft an den Übergängen zwischen den Feldern, bevor sie diese als neues Feld definieren und ihre Geltungsmacht beanspruchen können.

Außerdem widme ich diese Arbeit meiner Familie, die sie über lange Zeit mittragen musste, sowohl emotional als auch sozial und nicht zuletzt finanziell. Mein besonderer Dank gilt meinem Mann Marc Oliver Hoop, der mich in jeder Hinsicht und voller Geduld unterstützt hat und mir eine große Hilfe war. Danken möchte ich auch meiner Tochter Frieda und meinen Söhnen Hannes und Lasse: Ihr habt mir gezeigt, was neben der wissenschaftlichen Laufbahn im Leben zählt. Und natürlich meinen Eltern und Unterstützer*innen, Lotte und Lui, meinem Vater Rolf und meinen Schwiegereltern Gisela und Rüdiger, die allesamt zu vielen Gelegenheiten die Betreuung der Kinder übernommen haben.

Für die Korrekturen und Anregungen danke ich meinem Kollegen Dr. Robin Kuchar, für den geistigen Austausch und die Unterstützung meinen Doktorvätern Prof. Ulf Wuggenig, Prof. Volker Kirchberg und Prof. Tasos Zembylas. Und nicht zuletzt möchte ich meiner Kollegin Dr. Julia Böcker und meinen Freundinnen Majó und Leena für ihre seelisch-emotionale Unterstützung danken.

Ohne Euch alle wäre mir diese Arbeit nicht möglich gewesen.

1. Die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung

Eine Einleitung

Künstlerische Forschung ist ein vielschichtiges Phänomen: Während Kritiker*innen bezweifeln, dass es künstlerische Forschung überhaupt gibt oder ihr gar jede Daseinsberechtigung absprechen,¹ schreitet die Institutionalisierung künstlerischer Forschung an Hochschulen in Europa seit den 1990er-Jahren voran. Weltweit boten im Jahr 2016 ca. 280 Kunsthochschulen künstlerische Promotionen in den Bereichen Bildende Kunst, Design, Musik, Architektur, Tanz, Theater und anderen Kunstdisziplinen an.² Somit stellen Künstler*innen mit Dokortitel heute keine Seltenheit mehr dar. Bis in die 2020er-Jahre hinein erlebte *Künstlerische Forschung/Artistic Research*³ im Kunstfeld eine Konjunktur, was an zahlreichen Publikationen, Ausstellungen und Symposien deutlich geworden ist.⁴

Neben der Institutionalisierung im Rahmen der hochschulpolitischen Ausrichtung von Kunsthochschulen gewinnt künstlerische Forschung auch in transdisziplinären Forschungsprojekten als Quelle kreativer Forschungsansätze für die Wissenschaft an Relevanz und wird in wissenschaftspolitischen Richtlinien zur Forschung und Kreativwirt-

1 Vgl. Klein, Julian (2015): Künstlerische Forschung gibt es gar nicht. Und wie es ihr gelang, sich nicht davor zu fürchten. In: Jürgens, Anna-Sophie; Tesche, Tassilo (Hg.): LaborARTorium: Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst. Eine Methodenreflexion. Science studies. Bielefeld: transcript, S. 43–50.

2 Vgl. Elkins, James (2013): Six Cultures of the PhD. In: Wilson, Mick; van Ruiten, Schelte (Hg.) (2013): SHARE: Handbook for Artistic Research Education. Online verfügbar unter <https://elia-artschools.org/page/SHARE-Handbook-for-Artistic-Research-Education> (Stand: 25.03.2024), S. 10.

3 Die Abgrenzungen/Definitionen werden in Kapitel 1.4. näher beleuchtet. In der Arbeit wird der Begriff »künstlerische Forschung« und der englischsprachige Ausdruck *artistic research* synonym verwendet.

4 Dies wird insbesondere bei der *Documenta 13* deutlich, die künstlerische Forschung ins Zentrum rückte, sowie an etlichen Konferenzen zum Thema in den Jahren 2007–2015, bspw.: »Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?« im Januar 2015 an der *Universität der Künste Berlin*, »Art Schools and Artistic PhDs-Reality and Necessity«, Mai 2015, *Zürcher Hochschule der Künste* die Konferenz »Verflechtungen zwischen künstlerischer und kulturwissenschaftlicher Forschung« an der *Leuphana Universität Lüneburg*, Mai 2007, *Artistic Research and the Bologna Process* an der *Akademie der Bildenden Künste* in Wien, Juni 2007.

schaft diskutiert.⁵ Dies ist vor dem Hintergrund zu sehen, dass wissenschaftliche Institutionen zunehmend dazu aufgefordert sind, ihren Gesellschaftsbezug verstärkt in den Fokus zu rücken. Durch die Integration von künstlerischer Forschung in den akademischen Kontext und den Einbezug von Künstler*innen als Praxisakteur*innen erhofft man sich dabei neue Ansätze für die Wissensvermittlung und Forschung.⁶ Als relativ junge Forschungsdisziplin ist künstlerische Forschung im deutschsprachigen Raum dennoch höchst umstritten, während sie sich in anderen europäischen und außereuropäischen Ländern, insbesondere im englischsprachigen Raum, schon weitestgehend etablieren konnte.⁷

Doch die Institutionalisierung stößt auch auf Kritik: Häufig befürchten Kritiker*innen, dass künstlerische Forschung zu sehr an akademische Standards und wissenschaftliche Kriterien angepasst und auf diese Weise »akademisiert«, »verwissenschaftlicht« oder für wissensökonomische Zwecke instrumentalisiert werde.⁸ So lautet ein Vorwurf, dass künstlerische Forschung in erster Linie etabliert werde, um die Vermarktbarkeit von Kunsthochschulabsolvent*innen zu erhöhen oder weil auch für Kunsthochschulen die Notwendigkeit besteht, einen Forschungsauftrag im Sinne der Bologna-Reformen zu erfüllen.⁹ Künstlerische PhD-Programme stehen dabei in der Kritik, künstlerische (Lern-)Prozesse zu sehr den Standards des wissenschaftlichen Arbeitens zu unterwerfen.¹⁰ So wirft die Verbindung von wissenschaftlichen und praktischen Anteilen in künstlerisch-wissenschaftlichen Promotionen in Bezug auf ihre Gleichwertigkeit für die Evaluation nach wie vor viele Fragen auf: Inwiefern muss künstlerische Forschung durch einen begleitenden theoretischen Text gerahmt werden? Kann die künstlerische Arbeit als Form des Wissens für sich stehen? Auf welche Art und Weise wird künstlerische Forschung von der wissenschaftlichen Forschung unterschieden? Hier erweisen sich die Begrifflichkeiten der Künstlerischen Forschung/Artistic Research häufig als problematisch.

-
- 5 Vgl. Joly, Jean-Baptiste, Warmers, Julia (2012): Künstler und Wissenschaftler als reflexive Praktiker: Ein Vorwort. In: Martin Tröndle und Julia Warmers (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft: Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*. Bielefeld: transcript, x-xii, hier: S. ix.
 - 6 S. Rebstock, Matthias (2017): »Zum Verhältnis von Kulturwissenschaften und ästhetischer Praxis. Eine Standortbestimmung aus Sicht der Hildesheimer Kulturwissenschaften.« In: Elberfeld, Rolf; Krankenhagen, Stefan (Hg.): *Ästhetische Praxis als Gegenstand und Methode kulturwissenschaftlicher Forschung*. Paderborn: Wilhelm Fink, 27–42, hier: S. 28.
 - 7 Vgl. Schiesser, Giacomo (2015a): What is at stake – Qu'est ce que l'enjeu? Paradoxes – Problematics – Perspectives in Artistic Research Today. In: Bast, Gerald; Carayannis, Elias G.; Campbell, David F. J. (Hg.): *Arts, Research, Innovation and Society*. (= ARIS. Vol. 1) Springer International Publishing, S. 225.
 - 8 Vgl. Lesage, Dieter (2009b): Who's afraid of Artistic Research? On Measuring Artistic Research Output. In: *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*. 2 (2). Online verfügbar unter <https://www.artandresearch.org.uk/v2n2/lesage.html>. (Stand: 01.08.2024).
 - 9 Vgl. Seikh (2009); Lesage (2009b).
 - 10 Vgl. Busch, Kathrin (2007): Artistic Research and the Poetics of Knowledge. In: Lesage, Dieter; Busch, Kathrin (Hg.): *A Portrait of the Artist as Researcher: The Academy and the Bologna Process*. *AS Mediatijdschrift/Visual Culture Quarterly*. No. 179. Antwerpen: MuHKA. S. 36–44.

Zwar wurde künstlerische Forschung aus kunstphilosophischer und erkenntnistheoretischer Perspektive schon diskursiv verhandelt, doch fehlt es bisher an wissenschafts- und kunstsoziologischen Einordnungen dieses Diskurses oder Phänomens.¹¹ Obwohl die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung im Zusammenhang mit dem Bologna-Hochschulreform-Prozess bereits kontrovers diskutiert worden ist¹², wurde der Diskurs um künstlerische Forschung als eigenes Feld der Wissensproduktion noch nicht systematisch analysiert und in den wissenschaftspolitischen Kontext eingeordnet.¹³ Zu konkreten institutionellen Strukturen von künstlerischer Forschung, insbesondere im länderspezifischen Vergleich, fehlen ebenso systematische Analysen. Deshalb untersucht die vorliegende Arbeit anhand einer wissenschaftssoziologischen Feld- und Diskursanalyse, wie künstlerische Forschung als eigenständige Erkenntnispraxis im wissenschaftspolitischen und kunsttheoretischen Diskurs verhandelt wird, und inwiefern sich diese Aushandlungen in institutionellen Strukturen wiederfinden. Dabei soll der wissenschaftspolitische Diskurs um die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung erstmals auch mit aktuellen Formen der Institutionalisierung anhand von empirischen Fallbeispielen abgeglichen werden, um zu überprüfen, ob sich Befürchtungen einer »Verwissenschaftlichung«¹⁴ oder »Akademisierung«¹⁵ der Kunst auch in der organisationalen Praxis bewahrheiten.

Die Notwendigkeit, die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung aus kunst- und wissenschaftssoziologischer Perspektive in den Blick zu nehmen, ergibt sich daraus, dass Formen der Institutionalisierung auch den Möglichkeitsraum vorgeben, in dem sich künstlerische Forschung entwickeln kann. Die Forderung, künstlerische Forschung als wissensgenerierende Praxis ernst zu nehmen, und als der wissenschaftlichen Forschung gleichwertig anzuerkennen, geht notwendigerweise auch mit der Formierung von institutionellen Rahmenbedingungen und dem Anspruch auf Fördergelder einher, was teils heftige Abgrenzungskämpfe um die Definition von Wissen und Forschung und um die Verteilung von Fördergeldern und institutionellen Ressourcen nach sich zieht. Die Arbeit geht davon aus, dass sich ein bestimmter Forschungsbegriff auch in organisationalen Strukturen manifestiert, und organisationale Strukturen wiederum diesen Forschungsbegriff prägen.

11 Vgl. Borgdorff (2012a), S. 7. Allein der Band »*The Conflict of the Faculties*« von Henk Borgdorff verortet künstlerische Forschung aus wissenschaftssoziologischer und -politischer Perspektive im akademischen Kontext. Borgdorff beschreibt darin aber auch, dass es in diesem Bereich noch an wissenschaftssoziologischen Untersuchungen mangele.

12 S. Lesage, Dieter; Busch, Kathrin (2007): A Portrait of the Artist as a Researcher. In: *Andere Sinema/AS Mediatijdschrift*, No. 179, Antwerpen. Sowie Lesage, Dieter (2009a): The Academy is Back: On Education, the Bologna Process, and the Doctorate in the Arts. In: *E-flux Journal*, Issue 4 (März 2009). Vgl. auch das Forschungsprojekt von Gisler, Priska (2013–2017): »*Ästhetische Praktiken nach Bologna*« an der Hochschule der Künste Bern.

13 Vgl. Borgdorff (2012a), S. 7.

14 Vgl. Tröndle, Martin; Warmers, Julia (Hg.) (2012): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*. Bielefeld: transcript, S. 10.

15 Vgl. Bippus (2012), S. 9.

Die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung als eigenem Feld beinhaltet auf der einen Seite Disziplinierungs-, Macht- und Abgrenzungskämpfe zwischen künstlerischem und wissenschaftlichem Feld, offenbart auf der anderen Seite aber auch Tendenzen der Hybridisierung beider Felder. Mithilfe einer Feldanalyse im Anschluss an die Feldtheorie des französischen Soziologen Pierre Bourdieu zeigt diese Arbeit auf, dass der Diskurs um künstlerische Forschung nicht nur unterschiedliche Vorstellungen darüber umfasst, was Kunst als Forschung leisten kann oder soll, sondern wissenschaftspolitische Kämpfe beinhaltet, was als Forschung Geltung beanspruchen darf und was nicht. Das künstlerische Forschungsfeld lässt sich mit Bourdieu als Kampffeld verstehen, in dem verschiedene soziale »Akteur*innen«¹⁶ mit unterschiedlichen Interessen um die Definitionsmacht und um den legitimen Forschungsbegriff ringen.¹⁷ Dabei nimmt die vorliegende Arbeit künstlerische Forschung als soziales Feld in den Blick und analysiert die jeweiligen Interessen der Akteur*innen und ihre Positionierungen im künstlerischen, aber auch im wissenschaftlichen Feld, sowie Machtbeziehungen und Legitimationsstrategien, die hinter der Institutionalisierung von künstlerischer Forschung als eigener Disziplin stehen. So zieht die Transformation von künstlerischer Forschung zu einer Disziplin Diskussionen über Curricula, Abschlüsse und Ausschlusskriterien nach sich.¹⁸ Bei der Etablierung von Wissensordnungen sowie Förderkriterien spielen Förderpolitiken und Konsekrationsinstanzen¹⁹ im Feld der künstlerischen Forschung ebenso eine maßgebliche Rolle wie Evaluationskriterien von künstlerischen PhD-Programmen. Zudem wurden die Fördermodalitäten von künstlerischer Forschung abgesehen von ers-

-
- 16 Der Begriff des Akteurs/der Akteurin kommt aus dem französischen und bedeutet »Handelnde/r«. Bourdieu spricht durchgehend von »agents«, also von Agenten, um sich von dem Akteursbegriff abzugrenzen. Während »Akteur*innen« vornehmlich als Urheber*innen einer Handlung gelten, die sich durch aktive soziale Interaktionen auszeichnen, definieren sich Agenten in Abgrenzung dazu über die Inkorporation der Eigenschaften ihres Feldes und ihrer Dispositionen. Bourdieu wählt diesen Begriff, weil für ihn das Feld im Mittelpunkt der Forschungsanalysen steht, und nicht etwa einzelne Individuen. Strukturen des Feldes äußern sich im Habitus der Agenten. Vgl. Bourdieu/Wacquant 1992, S. 139. Allerdings wird »agents« von einem Großteil der deutschsprachigen Sekundärliteratur als »Akteur« übersetzt. Aufgrund der unpassenden Konnotationen von »Agenten« im deutschsprachigen Kontext verwendet auch diese Arbeit den gegenderten Begriff »Akteur*in«. Dabei umfassen Akteur*innen sowohl individuelle als auch kollektive Akteur*innen wie Organisationen, Zusammenschlüsse oder Konsekrationsinstanzen. Für eine weitere Diskussion der Abgrenzungen von Akteur*in und Agent/in vgl. Passeron, Jean-Claude (2001): *Akteur, agents, actants: personnages en quête d'un scénario introuvable*. In: *Revue européenne des sciences sociales*, 39, 121. *L'acteur. Un concept sur la scène des sciences sociales: VIIe Séminaire interdisciplinaire du Groupe d'Études »Raison et rationalités«*, S. 15–30.
- 17 Vgl. Bourdieu, Pierre (1975): »The Specificity of the Scientific Field and the Social Conditions of the Progress of Reason.« In: Biagioli, Mario et al. (Hg.) (1999): *The science studies reader*. New York, London: Routledge, S. 31–50.
- 18 Vgl. Biggs, Michael A. R.; Karlsson, Henrik (2012): *Evaluating Quality in Artistic Research*, in: dies. (Hg.): *The Routledge Companion to Research in the Arts*. S. 405–425.
- 19 Bourdieu überträgt den Begriff »Konsekration« aus dem Bereich der kirchlichen Liturgie, wo er »Weihe« auf das künstlerische Feld bezieht. Vgl. Kastner, Jens (2024): *Klassifikation und Kampf. Zur Aktualität der Kulturosoziologie Pierre Bourdieus*. Mit einem Vorwort von Franz Schultheis. Wien: Turia & Kant.

ten Evaluationsberichten zu Förderinstitutionen²⁰ bislang noch wenig erforscht, obwohl sie den Möglichkeitsraum der Institutionalisierung von künstlerischer Forschung stark vorgeben.

Ob sich künstlerische Forschung im Zuge der Institutionalisierung als eigenes Feld etablieren kann oder ob sie vielmehr ein Subfeld der Kunst darstellt, in dem eine Übernahme wissenschaftlicher Methoden und Kriterien in das künstlerische Feld stattfindet, ist Gegenstand der feldtheoretischen Analyse. Die Theoretiker Ahmad und Rößler positionieren künstlerische Forschung neben Kunst und Wissenschaft als ein drittes, hybrides Feld, von dem aus institutionelle Rahmenbedingungen der Wissenschaft infrage gestellt werden können und das eine Kritik der Institutionen und der Akademie ermöglicht:

»We suggest that Artistic Research is to be understood as a third, and hybrid, field from which existing institutional frameworks can be questioned; and likewise question whether we maintain a distinction between artistic practice and academic research. Where does this distinction disappear? How productive can hybridity be? In which sense are aesthetic practices breaking the patterns of the academic institutions and processes in a transformative manner?«²¹

Dabei wird untersucht, ob künstlerische Forschung als relativ autonomes Feld im Bourdieuschen Sinne verstanden, oder eher als vorübergehender Trend oder als »Etikett« im künstlerischen Feld angesehen werden muss. Neben der Analyse von organisationalen Praktiken bspw. der Evaluationspraktiken künstlerischer Forschung werden auch Diskurse um Autonomie und Heteronomie des künstlerischen und wissenschaftlichen Feldes zum Gegenstand der diskurs- und feldtheoretischen Analyse.

1.1. Relevanz des Themas und Vorgehensweise

Vor dem Hintergrund einer Praxiswende in den Geistes-, Kultur- und Sozialwissenschaften scheint künstlerische Forschung für die akademische Forschung und Lehre insofern vielversprechend, dass sie eine alternative Wissenskultur befördert, die performatives, implizites und verkörpertes Wissen in die akademische Wissensproduktion einbringt. Bis heute findet die Auseinandersetzung mit Materialität und Performativität, ästhetischen und emotionalen Phänomenen im kulturwissenschaftlichen Diskurs fast ausschließlich in der Theorie statt. Karen van den Berg und Stephan Schmidt-Wulfen weisen darauf hin, dass trotz des verstärkten Interesses an Formen von verkörpertem und implizitem Wissen bisher kaum neue Formate in der akademischen Lehre

20 So liegt seit 2021 bspw. die erste Evaluation des österreichischen PEEK-Förderprogramms vor. Vgl. Glinsner, Barbara; Stalder, Felix; Schuch, Klaus (2021): *Evaluation of the Arts-based Research Programme of the Austrian Science Fund (PEEK) Final Report*. ZSI: Zentrum für Soziale Innovation. Wien.

21 S. Rößler, Falk; Schulte, Philipp (2018): Against Functionalization: On Artistic Research. In: Ahmad, Aisha-Nusrat; Fielitz, Maik; Leinius, Johanna (Hg.): *Knowledge, normativity and power in academia: Critical interventions. Normative Orders*. Campus Verlag, S. 152.

und Forschung gefunden wurden, die performative und künstlerische Ansätze integrieren.²² So weise die Debatte um »verkörpertes Wissen« kaum Berührungspunkte zu dem Feld der künstlerischen Forschung auf, obwohl doch gerade diese mit performativen Mitteln agiere. Van den Berg und Schmidt-Wulffen betonen somit die Notwendigkeit, künstlerische Handlungsformen auch jenseits von spezialisierten Kunststudiengängen in die universitäre Lehre und Forschung einzubringen und plädieren dafür, Kunst nicht – wie bisher an den meisten Universitäten – in Form von Werken oder Lehrsammlungen, sondern als künstlerische Praxis oder »künstlerisches Know-how« einzubeziehen.

Die Etablierung der künstlerischen Forschung in der Hochschulforschung geht somit Hand in Hand mit einer Praxiswende in der zeitgenössischen Theoriebildung, d. h. mit einer verstärkten Betonung und Erforschung der Praxis, die verdeutlicht, dass Wissen in und durch Praktiken konstituiert wird (vgl. dazu genauer Kap. 3.2.). Ein Forschungsdispositiv innerhalb der Kulturwissenschaften, das sowohl die Prozesshaftigkeit und Handlungsbasiertheit von kulturellen Bedeutungssystemen erfasst als auch die Ebene der sinnlichen Erfahrung einbezieht, findet sich in praxistheoretischen Ansätzen, die implizites Wissen, verkörpertes Wissen sowie Erfahrungswissen als integralen Bestandteil von Handlungen einbeziehen. Praxistheorien geben eine mögliche Antwort auf die Frage, wie Theorie und Praxis zusammen gedacht werden können, und machen deutlich, dass das »theoretische Denken« der Praxis zeitlich nicht vorausgeht, sondern immer auch als Bestandteil der Praktik zu begreifen ist.²³ Künstlerische Forschung bietet Ansätze, institutionelle Formate und Handlungsweisen zu überdenken und beispielsweise inter- und transdisziplinäres Lehren, Forschen und Lernen in den Fokus zu stellen und Künstler*innen in den wissenschaftlichen Alltag einzubeziehen. So erweitert künstlerische Forschung die Methoden der Wissensproduktion und -vermittlung einer Universität um performative, multimediale und partizipative Formate, bspw. in Form von arts-based research-Methoden.²⁴

Vor diesem Hintergrund wird künstlerische Forschung insbesondere als Modus künstlerisch-wissenschaftlichen Forschens interessant, welche Kooperationen mit Praxisakteur*innen ermöglicht, um auf diese Weise die gesellschaftliche Relevanz von Forschung an Universitäten auch für andere gesellschaftliche Anspruchsgruppen zu erhöhen.²⁵ Anknüpfend an Forschungsprojekte, die kritische Stadtforschung, ethnografische Forschung und Kulturwissenschaften verbinden, finden sich an Universitäten

22 Vgl. van den Berg, Karen; Schmidt-Wulffen, Stephan (2015): The Politics of Artistic Knowledge at Universities. In: Schmid, Gabriele; Sinapius, Peter (Hg.): *Artistic research in applied arts. Wissenschaftliche Grundlagen der künstlerischen Therapie*, S. 159: »*Emotional and implicit knowledge and a relationship with material culture are not taught.*«

23 Vgl. Ryle (1949), Polanyi (1966), zit. n. Reckwitz (2003), S. 292.

24 Vgl. Leavy, Patricia (2020): *Method meets art: Arts-based research practice*. New York, London: The Guilford Press.

25 Das Verständnis von Transdisziplinarität wird in Kapitel 4.3. genauer definiert. Dabei wird die Definition von Mittelstraß aufgegriffen, der diese als methodisches Vorgehen versteht, das wissenschaftliches und praktisches Wissen verbindet, dabei unterschiedliche Disziplinen integriert und von einer gesellschaftlichen Problemstellung ausgeht. Vgl. Mittelstraß, Jürgen (2003): *Transdisziplinarität: Wissenschaftliche Zukunft und institutionelle Wirklichkeit*. Konstanz: UVK-Universitätsverlag.

und außeruniversitären Bildungsinstitutionen hier bereits Beispiele für trans- und interdisziplinäre künstlerisch- wissenschaftliche Forschungsprojekte, die kontextspezifisch und performativ arbeiten und die Beteiligung unterschiedlicher gesellschaftlicher Gruppen im Rahmen einer spezifischen thematischen Ausrichtung fördern.²⁶ Kunstbasierte Forschungsmethoden werden dabei vor allem in den Sozialwissenschaften, in der Ethnologie und Anthropologie beispielsweise in den Bereichen *Participatory Action Research*, *Performance Ethnography*²⁷ oder Aktionsforschung eingesetzt, um sich Forschungsthemen auf performative Weise reflexiv und kritisch anzunähern und bspw. die Stadt auf künstlerisch-forschende Art und Weise erfahr- und erlebbar zu machen.²⁸ Als performative und praxisbezogene Forschung könnte künstlerische Forschung zum Typus der anwendungs- und kontextbezogenen *Modus 2*-Wissensproduktion avancieren, wie das Fallbeispiel des Graduiertenkollegs *Performing Citizenship* aufzeigt.²⁹ Weiterhin lässt sich anhand der Fallbeispiele aufzeigen, dass künstlerische Forschung nicht nur als sich neu etablierendes Feld für diese Arbeit interessant ist, sondern auch als Anstoß dazu dient, Wissensvermittlung und Forschung an Universitäten neu zu denken. Dabei wird künstlerischer Forschung in transdisziplinären Forschungssettings ein kritisches und emanzipatorisches Potenzial zugeschrieben, das wissenschaftliche Forschungsverständnis grundsätzlich zu hinterfragen und neue Forschungsansätze anhand von künstlerischen Methoden aufzuzeigen.³⁰

Von dieser Form des Einbezugs künstlerischer Forschung in transdisziplinäre Projekte und in den universitären Hochschulkontext unterscheidet die Arbeit einen zweiten Diskursstrang, der die intensive hochschulpolitische Debatte über die Einführung von *practice-based* PhDs für Künstler*innen an Kunsthochschulen fokussiert.³¹ Während die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung an Universitäten überwiegend heteronome Ansprüche an künstlerische Forschung stellt, bspw. als Instrument der wissenschaftlichen Ergebnispräsentation oder als Mittel der Wissensvermittlung für eine methodische und praxisnahe Orientierung der akademischen Lehre, stellt sich der Diskurs

26 Bspw. die Graduiertenkollegs »Versammlung und Teilhabe« und »Performing Citizenship« an der Hafencity Universität Hamburg, 2015–2017, die in Kap. 7 als Fallbeispiele behandelt werden.

27 Vgl. Znoj, Heinzpeter (2021): »Performance-Ethnographie an der Schnittfläche von künstlerischer und sozial- und kulturwissenschaftlicher Forschung.« In: Gartmann, Thomas; Schäuble, Michaela (Hg.): *Studies in the Arts – Neue Perspektiven auf Forschung über, in und durch Kunst und Design*. Bielefeld: transcript, S. 31.

28 Vgl. die künstlerischen Forschungsprojekte von Prof. Kathrin Wildner in der Stadtethnologie, zum Beispiel multimodale ethnographische Projekte wie »urbanize university«, »Urban Encounters. Practical experiences of the metroZones school for urban action.« Online verfügbar unter <https://www.kwildner.net/category/forschung/> (Stand: 05.07.2024).

29 Vgl. Bästlein, Ulf; van den Berg, Karen; Carstensen, Doris et al. (Hg.) (2015): Künstlerische Forschung an Hochschulen und Universitäten: Zwischen Idee, Skizze und Realisierung. In: *Zeitschrift für Hochschulentwicklung*, Jg.10/Nr.1 (März 2015).

30 Vgl. Busch (2009); Bippus (2012); Leavy (2020).

31 In Deutschland hat zuletzt 2021 der Wissenschaftsrat eine Empfehlung zur postgradualen Qualifikationsphase an Kunst- und Musikhochschulen herausgegeben, auf die später noch näher eingegangen wird, vgl. Wissenschaftsrat (2021): »Empfehlungen zur postgradualen Qualifikationsphase an Kunst- und Musikhochschulen.« Drs. 9029–21, Köln. Online verfügbar unter https://www.wissenschaftsrat.de/download/2021/9029-21.pdf?__blob=publicationFile&v=10 (Stand: 27.03.2024).

an Kunsthochschulen anders dar und wird von der Forderung seitens Künstler*innen und Kunsthochschulen geprägt, ein originäres Denken und Forschen in der Kunst unter den ihr eigenen Maßstäben und Ansprüchen zu etablieren.³² In der Feldanalyse analysiert die Arbeit somit verschiedene organisationale Formate und künstlerischer Forschungsprojekte sowohl an Kunsthochschulen als auch an Universitäten.

Um den Forschungsbereich einzugrenzen, aber auch weil insbesondere Deutschland in der Debatte um künstlerische Forschung als »blinder Fleck«³³ gilt, konzentriert sich die Arbeit dabei auf die Institutionalisierung künstlerischer Forschung im deutschsprachigen Raum, genauer in Österreich, Deutschland und der Schweiz. In Deutschland hat man sich gegenüber dem Um- und Aufbau von Kunstausbildung und der Einführung post-gradualer Kunstforschung lange Zeit teils abwartend, teils ablehnend verhalten.³⁴ Auch wenn sich einige Kunsthochschulen und Universitäten mit Schwerpunkten im Bereich Kunst und visueller Kultur in den letzten Jahren verstärkt Themen der künstlerischen Forschung zuwendeten und diese institutionell verankerten, wird von Vertreter*innen der künstlerischen Forschung festgestellt, dass es im internationalen Vergleich viel Nachholbedarf bei der Etablierung künstlerisch-wissenschaftlicher Doktoratsprogramme gäbe. Diesen Umstand bestätigte auch der deutsche Wissenschaftsrat, der im April 2021 eigens eine »Empfehlung zur Weiterentwicklung der postgradualen Phase an Kunst- und Musikhochschulen«³⁵ herausgab.

In den vergangenen Jahren sind deutliche Schritte in Richtung einer Institutionalisierung von künstlerischer Forschung in Deutschland zu verzeichnen, und sei es auch nur auf begrenzter, lokaler Ebene. Um die Belange von künstlerischer Forschung im Bundesgebiet zu fördern, wurde im Jahr 2018 eine *Gesellschaft für künstlerische Forschung (gkfd)* in Berlin gegründet. Diese vertritt die Anliegen und Bedürfnisse künstlerisch Forschender gegenüber der Politik und fordert eine verstärkte Förderung künstlerischer Forschung in Deutschland, da eine Förderstruktur, die den Besonderheiten einer forschungsbasierten künstlerischen Praxis gerecht wird, bislang fehlt.³⁶ So stellt die *Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG)* als größtes nationales Förderorgan Deutschlands keine Fördertöpfe für künstlerische Forschung zur Verfügung. In vielen anderen europäischen Ländern haben sich die nationalen Förderagenturen hingegen bereits seit

32 Vgl. Bippus, Elke; Gaspar, Monica (2017): Forschendes Lernen in den Künsten. In: Miege, Harald A.; Lehmann, Judith (Hg.): Forschendes Lernen. Wie die Lehre in Universität und Fachhochschule erneuert werden kann. Potsdam: Campus Verlag, S. 22–237.

33 Vgl. Wilson, Mick; van Ruiten, Schelte (Hg.) (2013): SHARE: Handbook for Artistic Research Education. Online verfügbar unter <https://www.sharenetwork.eu/resources/share-handbook> (Stand: 27.03.2024).

34 Vgl. Holert, Tom (2011): Künstlerische Forschung: Anatomie einer Konjunktur. Texte zur Kunst, Nr. 82, S. 39.

35 S. Wissenschaftsrat (2021), S. 2. Mit den Empfehlungen kam der *Wissenschaftsrat (WR)* der Bitte der *Kultusministerkonferenz (KMK)* nach, Empfehlungen und Leitlinien zur strategischen Weiterentwicklung der postgradualen Phase an den staatlichen künstlerischen Hochschulen zu erarbeiten. Diese sind online verfügbar unter <https://www.wissenschaftsrat.de/download/2021/9029-21.pdf?blob=publicationFile&v=10>, S. 12 (Stand: 04.08.2024).

36 Vgl. Internetseite der *Gesellschaft für künstlerische Forschung*: <https://gkfd.org/> (Stand: 08.02.2024).

längerem auf dieses neue Forschungsfeld eingestellt und eigene Förderinstrumente geschaffen: So hat der österreichische Wissenschaftsförderfonds (FWF) im Jahr 2009 ein *Programm zur Entwicklung und Erschließung der Künste (PEEK)*³⁷ aufgelegt (s. Kapitel 6.5.2.). In der Schweiz gab es zeitweise das Programm *DoRe (Do Research)* vom *Schweizerischen Nationalfonds (SNF)*, für das eine Expertenkommission zur Begutachtung der Anträge im Bereich Kunstforschung eingerichtet wurde.³⁸ Die Förderinstitutionen spielen für diese Arbeit eine maßgebliche Rolle, da sie die Auswahlkriterien zur Förderung von Forschungsprojekten bestimmen und somit auch wissenschaftspolitischen Einfluss auf die Etablierung künstlerischer Forschung im europäischen Raum haben.

Bei der Untersuchung des Diskurses um künstlerische Forschung unterscheidet die vorliegende Arbeit im Rahmen der Diskursanalyse somit vier Ebenen:

1. Die *wissenschaftspolitische Ebene*, die sich unter dem Begriff der künstlerischen Forschung vor allem mit der Einrichtung vom dritten Zyklus bzw. von PhD-Programmen an Kunsthochschulen und deren Daseinsberechtigung beschäftigt.
2. Die *erkenntnistheoretische Ebene*, die Reflexionen und Theorien über das Wissen der Kunst und dessen Berechtigung in der Wissenschaftslandschaft beinhaltet.
3. Die *wissenschaftssoziologische Ebene* im Hinblick auf die Verbindungen und Abgrenzungen von Kunst und Wissenschaft auch hinsichtlich institutioneller Strukturen³⁹,
4. Die *praktische Ebene* der Zusammenarbeit von Wissenschaftler*innen und Künstler*innen bspw. in künstlerisch-wissenschaftlichen Forschungsprojekten oder Graduiertenkollegs.

Diese vier Diskursstränge nimmt die Arbeit als Ausgangspunkt, um das Phänomen der künstlerischen Forschung einzuordnen. An ihnen orientiert sich auch die Kapitelstruktur.

Im ersten Kapitel werden Definitionen von künstlerischer Forschung kunsttheoretisch und kunsthistorisch hergeleitet und in den wissenschaftspolitischen Kontext gestellt. Daraufhin werden im zweiten Kapitel die historischen Ursprünge künstlerischer Forschung auf recherchebasierte künstlerische Praktiken konzeptueller und institutionskritischer Künstler*innen der 1960er- und 1990er-Jahre zurückgeführt, die vermehrt wissenschaftliche und dokumentarische Forschungsprozesse wie das Sammeln, Archivieren und Kategorisieren einbezogen.⁴⁰ Auch die zunehmende Professionalisierung der künstlerischen Ausbildung seit den 1980er-Jahren spielt für die Institutionalisierung von künstlerischen PhD-Programmen eine zentrale Rolle, weshalb die Veränderung von künstlerischen Ausbildungssystemen sowie die Rolle der Theorie in der künstlerischen Ausbildung ebenfalls thematisiert werden.

37 Vgl. Internetseite der FWF unter <https://www.fwf.ac.at/de/forschungsfoerderung/fwf-programme/peek> (Stand: 27.03.2024).

38 Vgl. Bippus, Elke (2014): Künstlerische Forschung in akademischen Institutionen., in: Butin, Hubertus (Hg.): Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln: DuMont, S. 238–241.

39 Vgl. Bippus (2014), S. 238–240.

40 Vgl. Caduff, Corina; Siegenthaler, Fiona; Wälchli, Tan (Hg.) (2010): Art and artistic research: Kunst und künstlerische Forschung. Zürcher Hochschule der Künste. Zürich: Scheidegger & Spiess.

Im dritten Kapitel wird die Verortung von künstlerischer Forschung als Wissensproduzent*in anhand verschiedener Positionen im kunstphilosophischen Diskurs analysiert. Akteur*innen im Diskurs gehen davon aus, dass künstlerische Forschung als spezifische Form der Wissens- und Erkenntnisproduktion betrachtet werden kann und heben damit den epistemologischen und erkenntnistheoretischen Wert künstlerischer Forschung hervor. Dies ist auch für die Legitimation künstlerischer Forschung im Institutionalisierungsdiskurs von Bedeutung, da künstlerische Forschung mit Bezug auf das von ihr bereit gestellte Wissen Geltungsansprüche als Forschung behaupten kann. Gleichzeitig ordnet sich diese Behauptung von Kunst als Wissensproduzentin oft allzu leicht in den Diskurs um ihre Instrumentalisierung für die Kreativitätsökonomie ein. Deshalb lassen Debatten um die Verortung von künstlerischer Forschung, beispielsweise als Wissensproduzent*in oder als »ästhetisches Denken«, immer auch eine Positionierung im institutionellen Diskurs erkennen, die sich auch in organisationalen Formaten äußert.

Weit gefasste, historisch kontingente Begriffe wie Kunst bzw. Forschung bedürfen zudem einer Konkretisierung, um simplifizierenden Abgrenzungen von Wissenschaft und Kunst entgegenzuwirken. Diese lassen nur allzu oft vergessen, dass sich sowohl Kunst als auch Forschung in unterschiedlichste Disziplinen und Gattungen untergliedern, die ihre jeweils eigenen Methoden und Forschungsgegenstände besitzen und eine unterschiedliche Durchlässigkeit aufweisen.⁴¹ Künstlerische Forschung beinhaltet somit eine diverse Praxis, die sich über alle künstlerischen Gattungen erstreckt: von Theater und Bildender/Darstellender Kunst über Performance-Kunst bis hin zur Musik.⁴² Diese Arbeit beschränkt sich vorwiegend auf künstlerische Forschung in den bildenden und visuellen Künsten sowie in den darstellenden Künsten wie Choreografie, Theater und Performance, da die empirischen Fallbeispiele hauptsächlich diesem Bereich entstammen. Beschäftigung mit künstlerischer Forschung in der Musik sowie mit Bio-Art als auch künstlerischer Forschung in Verbindung mit den Naturwissenschaften, erfolgte an anderer Stelle bereits umfassender.⁴³

Im vierten Kapitel wird der Diskurs um künstlerische Forschung insbesondere aus wissenschaftstheoretischer und -soziologischer Perspektive vor dem Hintergrund der Feldtheorie des französischen Soziologen Pierre Bourdieu untersucht. Im Zuge der

41 Vgl. Lepenies, Wolf (2006 [1985]): Die drei Kulturen: Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag. Der Soziologe Lepenies führt mit den »drei Kulturen« im Anschluss an C.P. Snow, der den Gegensatz zwischen Geistes- und Naturwissenschaften thematisierte, die Sozialwissenschaften als dritte Wissenskultur ein. Lepenies weist darauf hin, dass die Wissenschaftstheorie lange Zeit ausschließlich die naturwissenschaftliche Disziplinengeschichte als Grundlage genutzt habe.

42 Allerdings kommen die institutionellen Rahmenbedingungen der Institutionalisierung/ Disziplinierung in der Musik genauso zum Tragen und die Musikhochschulen stellen ein sehr dynamisches Feld der Entwicklung von künstlerischer Forschung dar. Vgl. Kahr, Michael (2015): Künstlerische Forschung im Bereich Jazz und Populärmusik an der Kunstuniversität Graz. In: *Zeitschrift für Hochschulentwicklung (ZfHE)*, S. 39–51, <https://doi.org/10.3217/zfhe-10-01/03>.

43 Zur Verschränkung von Kunst und Naturwissenschaften vgl. Reichle, Ingeborg (2005): Kunst aus dem Labor. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft im Zeitalter der Technoscience. Wien/ New York: Springer. Vgl. auch Witzgall, Susanne (2003): Kunst nach der Wissenschaft. Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst.

Analyse der sozialen Konstruktion wissenschaftlichen Wissens durch die *Science and Technology Studies*⁴⁴ wurden zentrale Konzepte wie die Objektivität der Wissenschaft zwar längst hinterfragt, was einen wichtigen Hintergrund für die Einordnung der Begrifflichkeiten im Diskurs darstellt, doch wählt die Arbeit mit Bourdieus Feldanalyse hier eine dezidiert machttheoretische Perspektive auf das Feld der künstlerischen Forschung.⁴⁵ Ziel dabei ist es, Disziplinierungs-, Macht- und Abgrenzungskämpfe zwischen künstlerischem und wissenschaftlichem Feld sichtbar zu machen, insbesondere im Hinblick auf Evaluationskriterien von Förderinstitutionen und Konsekrationsinstanzen. Dafür werden zentrale Bestandteile der Feldtheorie, wie die des Kampfes zwischen unterschiedlichen Agent*innen (hier: Akteur*innen), die relative Autonomie eines Feldes, sowie symbolische Gewalt als Durchsetzung von Legitimität im Feld für die Feldanalyse der künstlerischen Forschung eingeführt. Kategorien der Feldtheorie werden für eine spezifische Analyse von Logiken des künstlerischen und des wissenschaftlichen Feldes sowie deren unterschiedlichen Strategien der Legitimierung angewendet. Im Fokus steht dabei auch das Spannungsverhältnis zwischen Autonomisierung oder Heteronomisierung eines Feldes im Sinne der Angleichung und Unterordnung künstlerischer Forschung an andere Felder wie dem der Wissenschaft. Die Feldanalyse macht deutlich, dass diskursive Positionierungen der künstlerischen Forschung und ihres Erkenntnispotenzials als Setzung verstanden werden können, die sich wiederum in institutionellen und organisationalen Strukturen äußert. In der Analyse des Institutionalisierungsdiskurses um künstlerische Forschung werden somit konkrete Aushandlungsprozesse mithilfe der Wissenschaftssoziologie in den Blick genommen: Wie wird bestimmt, was als künstlerische Forschung anerkannt wird? Wie werden bestimmte Forschungsverständnisse legitimiert und welche Organisationen spielen als Gatekeeper und als Akteur*innen im Feld der künstlerischen Forschung eine maßgebliche Rolle?

Kapitel 5 konzentriert sich auf die Diskursanalyse von Wissenspolitiken im Feld der künstlerischen Forschung anhand europäischer wissenschaftspolitischer Stellungnahmen und Positionspapiere. Dabei werden verschiedene Akteur*innen, vor allem Zusammenschlüsse von Kunsthochschulen und Universitäten sowie nationale und europäische Förderinstitutionen als zentrale Akteur*innen der Institutionalisierung herausgearbeitet. Ziel der feldtheoretischen Untersuchung der Institutionalisierungsprozesse ist es, Strategien von Akteur*innen und Organisationen als machtvoll durchgezogene Praktiken sichtbar zu machen. Dabei äußern sich unterschiedliche Deutungsmuster von Akteur*innen in unterschiedlichen Verortungen künstlerischer Forschung im Spannungsfeld zwischen Autonomie und Heteronomie. Das heißt, die Institutionalisierung

44 Die *Science and Technology Studies (STS)* (dt.: Wissenschafts- und Technikforschung) bezeichnen ein transdisziplinäres Forschungsfeld und beschäftigen sich vor allem mit der Entstehung von wissenschaftlichem Wissen und der Bedeutung von Technik bei der Wissensproduktion. Als Forschungsfeld ist die STS in den späten 1970er-Jahren vor allem am Schnittpunkt von Wissenschaftsphilosophie, -geschichte und -soziologie auf der einen und Technikphilosophie, -geschichte und -soziologie auf der anderen Seite entstanden. Vgl. Beck, Stefan; Niewöhner, Jörg, Sörensen, Estrid (2012): *Science and Technology Studies. Eine sozialanthropologische Einführung*. Bielefeld: transcript.

45 Zur Abgrenzung von STS und Bourdieus Wissenschaftssoziologie mehr in Kapitel 4.4. Vgl. Bourdieu, Pierre (2004 [2001]): *Science of science and reflexivity*. Cambridge: Polity Press.

von künstlerischer Forschung kann einerseits als eine weitere Pluralisierung des Kunstfeldes angesehen werden, andererseits jedoch auch als Etablierung eines autonomen Subfeldes mit einem eigenen Anspruch auf institutionelle Finanzierung. Hier werden gleichzeitig Bestrebungen dahingehend deutlich, mit der wissenschaftlichen Forschung auch institutionell gleichgestellt zu werden.

Im darauffolgenden empirischen Teil werden nach der methodologischen Herleitung der empirischen Feldforschung unterschiedliche Fallbeispiele dargestellt. Zwar beschäftigen sich etliche Publikationen im Diskurs um künstlerische Forschung mit den definitorischen Abgrenzungen von künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung, selten werden jedoch konkrete Beispiele von künstlerischen Forschungsprogrammen thematisiert und systematisch verglichen. In Kapitel 6 bis 8 werden künstlerische Forschungsprojekte und Studienprogramme an Universitäten und Kunsthochschulen im deutschsprachigen Raum einer institutionellen Analyse unterzogen. Dabei werden die Diskurse an Kunsthochschulen und an Universitäten aufgrund der unterschiedlichen institutionellen Voraussetzungen getrennt betrachtet. Der Vergleich nationalspezifischer Unterschiede ist dabei insofern aufschlussreich, dass künstlerische Forschung beispielsweise in Österreich schon viel weiter institutionalisiert ist als in Deutschland und der Schweiz, da dort fördertechnisch institutionelle Rahmenbedingungen geschaffen wurden.

Anhand der institutionellen Analyse ausgewählter künstlerischer Forschungsprojekte wird überprüft, inwiefern Förderstrukturen und organisationale Strukturen an die Praxis künstlerischer Forschung angepasst werden müssten. Dazu werden konkrete künstlerisch-wissenschaftliche Forschungsprojekte ausgewählt, vornehmlich aus dem Kontext der beiden untersuchten Graduiertenkollegs, um die Spezifika künstlerischer Forschung anhand bestimmter Merkmale wie Materialität, Partizipation und Forschungsmethoden genauer herauszuarbeiten. Dies wird insbesondere vor dem Hintergrund erforderlich, dass der akademische Diskurs über die Institutionalisierung künstlerischer Forschung dazu tendiert, die Fragen der Praxis aus dem Blick zu verlieren. Die Analyse unterschiedlicher Anerkennungslogiken im wissenschaftlichen und künstlerischen Feld kann dabei helfen, Herausforderungen bei hybriden Fördermodellen und organisationalen Strukturen sichtbar zu machen und die Kompatibilität institutioneller Strukturen zu überprüfen. Bei der abschließenden Analyse von transdisziplinären Projekten an Universitäten in Kapitel 8 steht die Frage im Fokus, welche Chancen und Probleme es aufwirft, künstlerische Forschung in akademische Strukturen zu überführen. Wie formen organisationale Praktiken das, was sich als künstlerische Forschung herausbildet?

Ziel der Feld- und Diskursanalyse ist somit:

1. *Eine Bestandsaufnahme von Institutionalisierungsprozessen vorzunehmen, die unterschiedliche Akteur*innen und Organisationen als strategische Akteur*innen im Feld sichtbar macht und deren Praktiken im Feld (bspw. Evaluationsstrategien und Konsekrationspraktiken) zueinander in Beziehung setzt und vergleicht, um*
2. *in einem zweiten Schritt Schlüsse dahingehend zu ziehen, inwiefern die organisationale Kultur an Universitäten und Kunsthochschulen, aber auch nationale Förderstrukturen verändert werden können, um institutionelle Rahmenbedingungen für künstlerische*

Forschung an Universitäten und Hochschulen zu verbessern. Die institutionelle Analyse von Unvereinbarkeiten zwischen künstlerischen und wissenschaftlichen Anerkennungslogiken und Förderstrukturen sowie die Herausforderungen, die in praktischen Projekten entstanden, ermöglichen es daraufhin, Handlungsempfehlungen für Institutionalisierungsprozesse der künstlerischen Forschung zu geben.

Die Analyse der Fallbeispiele zeigt auf, welche Möglichkeiten künstlerische Forschung im akademischen Kontext in Lehre und Forschung bieten könnte, aber auch, welche Schwierigkeiten und Herausforderungen mit ihrer Institutionalisierung verbunden sind. Dabei belegt die institutionssoziologische Analyse, dass Herausforderungen auch auf unterschiedlichen Logiken von künstlerischem und wissenschaftlichem Feld gründen. Mit dem Einbezug der Feldtheorie möchte die Arbeit somit nicht rigide Grenzziehungen zwischen Kunst und Wissenschaft reproduzieren, sondern diese als analytisches und methodisches Instrumentarium nutzen, um Abgrenzungsmechanismen und Herausforderungen innerhalb von Institutionalisierungsprozessen sichtbar zu machen. Insofern grenzt sich diese Arbeit von strikten Gegenüberstellungen von künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung ab. Sie versucht, dieses Verhältnis komplexer zu denken, ohne die offensichtlichen Differenzierungen beider Felder zu vernachlässigen, die nach unterschiedlichen Logiken und Mechanismen funktionieren.

1.2. Forschungsstand und Konturierung des Diskurses

Künstlerische Forschung wird seit den 1990er-Jahren vermehrt in akademischen Kreisen diskutiert, obwohl es in der Kunst schon früher Tendenzen gab, wissenschaftliche Praktiken einzubeziehen oder zu thematisieren. Die Kunsttheoretikerin Elke Bippus macht deutlich, dass künstlerische Forschung in unterschiedlichen Disziplinen aus jeweils unterschiedlichen Blickwinkeln diskutiert wird: Im hochschulpolitischen Bereich werde versucht, künstlerisches Forschen systematisch zu bestimmen, um so den hochschulpolitischen Anforderungen gerecht zu werden und künstlerische Forschung an Kunsthochschulen zu implementieren.⁴⁶ Philosophische und kulturwissenschaftliche Betrachtungen wiederum erhofften sich von künstlerischer Forschung ein »anderes« Wissen⁴⁷, sowie eine kritische Wissenspraxis an der Schnittstelle zwischen verschiedenen Wissenskulturen.⁴⁸ Kunsttheoretische Ansätze konzentrierten sich vor allem auf die Geschichte forschender künstlerischer Praktiken in der Geschichte der Kunst, die versuchten, neue Konzepte der Forschung und der Wissensproduktion zu entwickeln.⁴⁹

46 Vgl. Bast, Gerald; Carayannis, Elias G.; Campbell, David F. J. (Hg.) (2015): Arts, Research, Innovation and Society. (= ARIS. Vol. 1) Cham: Springer International Publishing.

47 Vgl. Busch, Kathrin (2016): *Anderes Wissen*. Schriftenreihe der Merz Akademie. München: Wilhelm Fink

48 Vgl. Ingrisch, Doris; Mangelsdorf, Marion; Dressel, Gert (2017): Wissenskulturen im Dialog. Experimentalfelder zwischen Wissenschaft und Kunst. Edition Kulturwissenschaften Band 120. Bielefeld: transcript.

49 Vgl. Bippus, Elke (2014): Künstlerische Forschung in akademischen Institutionen. In: Butin, Hubertus (Hg.): Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst. S. 239. Und vgl. Henke, Silvia; Mersch, Dieter;

Der Diskurs weitet sich aber auch auf andere disziplinäre Kontexte aus und wird dort teilweise unter anderen Begrifflichkeiten verhandelt. So werden unter *practice-based research* künstlerische Forschungsansätze in der qualitativen Forschung in den Sozial- und Kulturwissenschaften integriert.⁵⁰

Zunächst wird der Diskurs um künstlerischer Forschung anhand der Entwicklung von künstlerischen PhDs in den Blick genommen: Weltweit gibt es bereits unterschiedliche staatlich anerkannte Modelle zur Promotionsphase an Kunsthochschulen.⁵¹ Ihren Anfang nahm die Debatte um künstlerische Forschung in Großbritannien und den skandinavischen Staaten, wo sich *art-based* oder *practice-based research* im Zuge von Universitätsreformen bereits in den 1990er-Jahren an Akademien verankerte.⁵² Durch den *Research Assessment Exercise* (RAE)⁵³ in Großbritannien wurde eine internationale Diskussion über die Definition von Praxis als Forschung in Gang gesetzt. Im Zuge von Reformen wurden Fachhochschulen in Großbritannien mit den Universitäten gleichgestellt, wodurch Kunsthochschulen in der Lage waren, öffentliche Finanzierung für Forschung zu erhalten.⁵⁴ Um die Bandbreite künstlerischer PhD-Programme deutlich zu machen, hat der Kunsthistoriker und Professor der *School of the Art Institute of Chicago*, James Elkins, sechs verschiedene Forschungskulturen des PhDs erarbeitet, in die er die weltweit unterschiedlichen Ausrichtungen einordnet.⁵⁵

Meulen, Nicolaj von der; Strässle, Thomas; Wiesel, Jörg (2020): Manifesto of Artistic Research. A Defense Against Its Advocates. Zürich: Diaphanes.

- 50 Vgl. Barone, Tom; Eisner, Elliot W. (2012): *Arts Based Research*, Los Angeles (California) Sage. Vgl. auch: Denzin, Norman K. (2003): *Performance ethnography. Critical pedagogy and the politics of culture*, Thousand Oaks, Calif.: Sage. Vgl. Knowles, J. G. (2008): *Handbook of the arts in qualitative research. Perspectives, methodologies, examples, and issues*, Los Angeles: Sage. Sowie Leavy, Patricia (2020): *Method meets art. Arts-based research practice*, New York, London: The Guilford Press oder McNiff, Shaun (1998): *Art-based research*. London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- 51 Vgl. *Florence Principles on the Doctorate in the Arts*, online verfügbar unter <https://cdn.ymaws.com/elia-artschools.org/resource/resmgr/files/26-september-florence-princi.pdf> (Stand: 17.06.2024)
- 52 Vgl. Wilson/van Ruiten (2013).
- 53 Das REF (*Research Excellence Framework*) ist die britische Einrichtung zur Bewertung der Qualität der Forschung an britischen Hochschuleinrichtungen. Evaluationsrunden fanden erstmals in dem Jahr 2014 und zuletzt 2021 statt. Die nächste Runde ist für 2029 geplant. S. Candy/Edmonds (2012), S. 121.
- 54 Großbritannien kann hier in vieler Hinsicht als Vorbild gelten; so haben britische Reformstrategien in den 1980er- und 1990er-Jahren Debatten über Lehre und Forschung auch an anderen Universitäten und Hochschulen in Europa ausgelöst. Das *Arts and Humanities Research Board* gab beispielsweise eine Broschüre heraus, in der grundlegende Probleme des künstlerischen PhDs diskutiert wurden, die vielen anderen Ländern außerhalb Großbritanniens als Entscheidungsgrundlage für Richtlinien für Promotionsverfahren diente. Vgl. Candlin (2001) zit. n. Borgdorff (2011). Vgl. Kälve-mark (2012), S. 6.
- 55 Elkins unterscheidet zunächst das *kontinentale Modell* von künstlerischen PhDs (in Kontinentaleuropa, zusammen mit einigen Institutionen in Großbritannien, Mittel- und Südamerika und Südostasien), das von einem Typus künstlerischer Forschung geprägt sei, der stark an die post-strukturalistische Institutionskritik anknüpfe und die Bedeutung widerständiger Räume betone. Forschung werde hier weniger als die institutionalisierte, wissenschaftsbasierte Praxis von Hypothese, Deduktion, Experiment und Falsifikation konzeptualisiert, sondern vielmehr als ein Bündel von Strategien zur Rekonzeptualisierung von Kunst im Verhältnis zu bestehenden akademischen

Elkins weist darauf hin, dass Großbritannien zusammen mit Japan als einer der Vorläufer in der Entwicklung von künstlerischen PhD-Programmen gelten könne, da beide Länder bereits in den 1970er-Jahren das erste künstlerische Doktorat entwickelten.⁵⁶ Der erste künstlerische PhD wurde Giaco Schiesser zufolge 1979 am College of Art in London abgelegt.⁵⁷ Im Jahre 2003 waren bereits schätzungsweise 2.000 Studierende in künstlerische PhD-Programme in Großbritannien eingeschrieben.⁵⁸ Das britische Modell beinhaltet Elkins zufolge aber eine beträchtliche bürokratische und administrative Überwachung, einschließlich Strukturen für die Spezifikation, Bewertung und Quantifizierung von Lernergebnissen. Es orientiere sich daher mehr am wissenschaftlichen Modell der Forschung als das kontinentale Modell.⁵⁹ Somit haben sich laut Elkins in einigen Teilen der Welt schon bestimmte Verwaltungsstrukturen und differenzierte Forschungsverständnisse im Rahmen von PhD-Programmen entwickelt. Nur in Nordamerika fehle es bis dato an einer solchen »PhD-Kultur«, so Elkins.

Insgesamt wird deutlich, dass sich der Dokortitel in den Künsten in den letzten vier Jahrzehnten in unterschiedlichem Maße und in verschiedenen Formen in der EU und darüber hinaus etabliert hat. Dabei sind die Entwicklungsstände uneinheitlich: So verfügen einige Länder (bspw. Großbritannien, Norwegen und Schweden) inzwischen über mindestens zwanzig Jahre Erfahrung hinsichtlich der Verleihung von Doktorgraden in den Künsten⁶⁰, während andere Länder, unter anderem Deutschland, erst in den letzten zehn Jahren mit der Einführung von Studiengängen des dritten akademischen Qualifikationszyklus' begonnen haben. Daher wird in einem *ELIA*-Report auch von einem »Eu-

Strukturen etabliert. Ausnahmen sind Design-Akademien und Kunstuniversitäten, denn Design habe seine eigene Tradition von Promotionen. Weiterhin unterscheidet er das *nordische Modell* (Skandinavien), das sich nicht so sehr an diskursiven Wissenspraxen orientiere, sondern sich auf das auditive, visuelle und haptische Wissen künstlerischer Forschung fokussiere. Im Rahmen des skandinavischen Modells werde das Wissen künstlerischer Forschung vor allem als *Sensual Knowledge* beschrieben, also als vornehmlich sinnliches Wissen. Dieses Modell betone die »künstlerischen Werte«, wenn es um die Beurteilung von Forschung in den Künsten ginge. Das *britische Modell* (Großbritannien, Australien, Südafrika, Uganda, Kanada und andere angelsächsisch geprägte Länder) überschneide sich zum Teil mit dem kontinentalen Modell, hebe sich aber durch »assessment and quantification of learning outcomes« ab. S. Elkins (2013), S. 11. Weiterhin unterscheidet Elkins das *japanische Modell* – im Jahr 2010 hätten dort 26 Universitäten den Dokortitel verliehen – und das *chinesische Modell*. Vgl. Elkins (2013), S. 10–14.

56 Vgl. ebd., S. 11.

57 Vgl. Schiesser (2015b), S. 225.

58 Vgl. Elkins (2013), S. 13.

59 Vgl. ebd., S. 12–13.

60 In Schweden werden seit 2002, in Norwegen seit 2003 künstlerische PhDs verliehen. Das schwedische Bildungssystem hat 2002 erstmals eine formelle Anerkennung für künstlerische Doktorarbeiten eingeführt, um künstlerische Forschung auf das gleiche Niveau wie traditionelle wissenschaftliche Doktorarbeiten zu stellen, in Norwegen erfolgte die offizielle Anerkennung im Jahr 2003. Swedish Research Council (2001). Leitlinien für das künstlerische Doktorat in den Künsten und Geisteswissenschaften (Original: Riktlinjer för doktorsexamen i konst och humaniora). <https://www.w.vr.se> (Stand: 05.10.2025).

ropa der verschiedenen Geschwindigkeiten«⁶¹ gesprochen. Zudem unterscheiden sich die nationalen Rahmenbedingungen grundlegend: Während der Gesetzgeber in Norwegen beispielsweise bereits 2003 die Einführung eines dritten akademischen Qualifikationszyklus' in künstlerischer Forschung erlaubte, wurde in Österreich das Universitätsgesetz erst 2015 dahingehend geändert. In den letzten 40 Jahren wurden künstlerische PhD-Programme auch in Australien (1980er-Jahre) und in Skandinavien (1990er-Jahre) eingeführt.⁶² Bei einem Überblick über die Literatur zur künstlerischen Forschung müssen zudem länderspezifische Unterschiede berücksichtigt werden: Während in einigen Ländern wie in Belgien, Finnland, Norwegen und Großbritannien eine breite Rezeption von künstlerischen Forschungsprojekten und -debatten erfolgt ist, findet die Debatte in anderen Ländern wie Deutschland eher in einem begrenzten Kreis statt.⁶³ Der Diskurs um künstlerische Forschung wird vor allem im kunstwissenschaftlichen Kontext, an Kunsthochschulen und in den Kunst- und Kulturwissenschaften geführt.⁶⁴ Auch im Bereich der Designforschung und in der Musik-, Tanz- oder Theaterforschung wird künstlerische Forschung jüngst verstärkt thematisiert.⁶⁵ Designforschung konnte sich in den letzten Jahren als eigene Wissenskultur und Disziplin etablieren, ist aber zumeist mit den gleichen Problematiken des Legitimationskampfes konfrontiert wie die künstlerische Forschung.⁶⁶ An vielen Kunsthochschulen wurden bereits Designforschungszentren eingerichtet, die gestalterisch und medial forschen.⁶⁷ Dabei werden insbesondere Praktiken des Entwurfs als künstlerisch-forschende Prozesse thematisiert oder transdisziplinäre Forschungsprozesse mit Designmethoden beleuchtet.⁶⁸

Die Community um künstlerische Forschung stützt sich auf eine kleine, aber wachsende Peergroup von internationalen Akteur*innen, die sich in Assoziationen wie dem *European Artistic Research Network (EARN)* oder der *Society of Artistic Research (SAR)* organisiert. Europäische Netzwerke wie das *Europäische Bündnis der Kunstinstitute (European*

61 S. Braidt, Andrea B. et al. (2016): *The Florence principles on the Doctorate in the Arts*. S. 2. Online verfügbar unter https://www.eaae.be/wp-content/uploads/2017/04/eaee_the-florence-principles.pdf. (Stand: 25.03.2024).

62 Vgl. Schiesser (2015a), S. 225.

63 Viele Journale zur künstlerischen Forschung entstammen einem institutionsspezifischen Kontext, beispielsweise *MaHKUzine*, *Journal for Artistic Research (JAR)* an der *Utrecht School of Arts*, *Art & Research* an der *Glasgow School of Art*.

64 Vgl. Biggs, Michael A. R.; Karlsson, Henrik (2012): PART I- Foundations. In: dies. (Hg.): *The Routledge companion to research in the arts*. London: Routledge, S. xiii-xiv.

65 Vgl. Kahr, Michael (2021): *Artistic research in jazz: Positions, theories, methods*. New York: Routledge. Oder vgl. Huber, Annegret; Ingrisch, Doris; Kaufmann, Therese; Kretz, Johannes; Schröder, Gesine und Zembylas, Tasos (2021): *Knowing in performing: Artistic research in music and the performing arts*. Bielefeld: transcript.

66 Vgl. dazu Mareis, Claudia (2011): *Design als Wissenskultur. Interferenzen zwischen Design- und Wissensdiskursen seit 1960*. In: Schade, Sigrid; Wenk, Silke (Hg.): *Studien zur visuellen Kultur*. Band 16. Bielefeld: transcript.

67 Vgl. bspw. an der HAW Hamburg, das FTZZentrum für Designforschung, s. <https://www.haw-hamburg.de/hochschule/design-medien-und-information/forschung/ftz-zentrum-fuer-designforschung/> (Stand: 22.12.2023). Vgl. Internetseite zur Promotion im Designbereich: <https://www.design-promoviert.de/> (Stand: 01.05.2024).

68 Vgl. Peukert, Daniela (2022): *Design methods for collaborative knowledge production in inter- and transdisciplinary research*. Dissertation. Leuphana Universität Lüneburg.

League of the Institutes of Arts (ELIA)) oder der europäische Verband der Kunsthochschulen (*European Association of Conservatories (AEC)*) setzen sich für die internationale Etablierung von künstlerischer Forschung ein. *ELIA* verantwortete auch das *SHARE* Netzwerk, ein internationales Forschungsnetzwerk, das daran arbeitet, die Entwicklung des »dritten Zyklus«⁶⁹ in der künstlerischen Ausbildung in Europa voranzutreiben und hierzu mit dem *SHARE-Handbook for Artistic Research Education* den bisher umfassendsten Überblick künstlerischer Forschungsprojekte im nationalen Kontext geliefert hat.⁷⁰

Im englischsprachigen Raum erfährt künstlerische Forschung im Bereich der arts-based research eine erhöhte Aufmerksamkeit und künstlerische Methoden werden in den Bereich der qualitativen Sozialforschung übertragen. Dabei sind unterschiedliche Forschungsverständnisse im länderübergreifenden Vergleich zu beachten: Unter arts-based research⁷¹ wird in den Vereinigten Staaten ein Modell qualitativer Forschung verstanden, das künstlerische Artefakte oder Methoden miteinbezieht. Beispielsweise wird *A/R/Tography*⁷² in Kanada als Verfahren etabliert, bei dem künstlerische Methoden sowohl in der Forschung als auch in der Lehre angewendet werden. Die Sozialwissenschaftlerin und Autorin Patricia Leavy schreibt künstlerischen Forschungsmethoden das Potenzial zu, durch emotionale, künstlerische und performative Ansprache neue gesellschaftliche Anspruchsgruppen einzubeziehen und *critical awareness* zu erzeugen.⁷³

Obwohl die Publikationen zu künstlerischer Forschung insbesondere in den Jahren 2000 bis 2013 exponentiell angestiegen sind, beschränkt sich ein Großteil der Veröffentlichungen auf einen Meta-Diskurs zu künstlerischer Forschung und dreht sich meistens um Fragen der Abgrenzungen von künstlerischer zu wissenschaftlicher Forschung,⁷⁴ um die Definition von künstlerischer Forschung⁷⁵ oder um eine Verortung künstlerischer Forschung in den verschiedenen künstlerischen Genres.⁷⁶ Außerdem wurde eine Anzahl

69 Mit den drei Qualifikations-Zyklen sind Bachelor, Master und Promotion gemeint. Weitere Netzwerke, die sich mit dem dritten Zyklus in der Kunst beschäftigen sind das *European Artistic Research Network (EARN)*, das *European Forum for Research Degrees in Art & Design (EUFRAD)*, *docARTES*, *Curriculum in Musical Arts (DoCuMa)*, *the Association Européenne des Conservatoires (AEC)* und die *Society for Artistic Research (SAR)*.

70 *SHARE* ist ein Akronym für *Step-Change for Higher Arts Research and Education*. Das *SHARE* Netzwerk bringt ein breites Spektrum von Graduiertenschulen, Forschungszentren, Lehrkräften, Betreuer*innen, Forscher*innen und Kulturschaffenden aus allen Kunstdisziplinen zusammen. Im Zeitraum 2010–2013 wurde dieses Netzwerk durch das *ERASMUS*-Programm für lebenslanges Lernen (mit)finanziert. Das gemeinsam von der *Graduate School of Creative Arts and Media (GradCAM)*, dem *Dublin Institute of Technology (DIT)* und der *European League of Institute of the Arts (ELIA)* koordinierte Förderangebot umfasste 35 Partner*innen aus 28 europäischen Ländern.

71 Literatur zu arts-based research im englischsprachigen Kontext, s. o.: vgl. McNiff (1998), Barone/Eisner (2012), Sullivan (2010), Denzin (2008), Leavy (2020).

72 *A/R/Tography* steht für »(a)rtmaking, (r)esearching, (t)eaching«. Dabei werden kunstinformierte Forschende, als Artograph*innen bezeichnet, die sich an multiple Öffentlichkeiten in Schule, Gemeinschaft und Kultur wenden. Ihr Schwerpunkt liegt auf der Entwicklung der Praxis.

73 Vgl. Leavy (2020), S. 13.

74 Vgl. Mersch/Ott (2007).

75 Vgl. Klein (2010).

76 Vgl. Caduff et al. (2009); vgl. auch Badura et al. (2015).

an Manifesten sowie Handbüchern zu künstlerischer Forschung herausgegeben, die versuchen, eine bestimmte Definition von künstlerischer Forschung zu liefern.⁷⁷ Aus dem Kontext der *Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK)* entstand das *Handbuch für künstlerische Forschung*, das neben verschiedenen Praktiken künstlerischer Forschung auch institutionelle Kontexte und Themen der Akademisierung von künstlerischer Forschung sowie deren epistemologische und ästhetische Einordnungen thematisiert.⁷⁸ Das Ziel, eine »Diskurstopografie« künstlerischer Forschung zu erstellen, findet sich dabei in einem fragmentarischen Überblick wieder, in dem eine generelle Festlegung des Begriffs vermieden wird.

Vor allem im deutschsprachigen Raum existieren zudem eine Reihe kunsttheoretischer Veröffentlichungen, die der kritischen Rezeption der Institutionalisierung von künstlerischer Forschung zugerechnet werden können.⁷⁹ Dabei ruft die befürchtete Unterwerfung künstlerischer Forschung unter förderpolitische Ansprüche oder wissenschaftliche Qualitätsstandards und -kriterien auf künstlerischer Seite immer wieder die Kritik einer Instrumentalisierung der Kunst durch externe (insbesondere wirtschaftliche) Anforderungen hervor. Viele Künstler*innen und Vertreter*innen der künstlerischen Forschung fordern daher, dass künstlerische Forscher*innen die Kriterien für deren Bewertung selbst festlegen sollten.⁸⁰ Während somit auf der einen Seite eine zunehmende Akademisierung und »Verwissenschaftlichung«⁸¹ der Kunst befürchtet wird, sind Wissenschaftler*innen auf der anderen Seite um die Einhaltung konventioneller wissenschaftlicher Standards wie Reproduzierbarkeit, Falsifizierbarkeit und Universalisierbarkeit besorgt.⁸² So beschreibt der FAZ-Redakteur Daniel Hornuff künstlerische Forschung in seinem Artikel »Praxis Dr. Kunst geschlossen« (2015) als ein »Etikett, das an Kunstakademien und Kunsthochschulen lange Zeit überaus erfolgreich war.«⁸³ Ihren Erfolg verdanke künstlerische Forschung nur dem Umstand, dass sie auf unterschiedlichste Inhalte, Praktiken und Theorien passe. Daniel Hornuff folgert: »So verführerisch dieses Etikett lange schillerte, so stark verblasste es über die letzten Jahre. Inzwischen ist es kaum mehr entzifferbar.«⁸⁴

77 Vgl. Henke, Silvia; Mersch, Dieter; van der Meulen, Nicolaj; Strässle, Thomas; Wiesel, Jörg (2020): Manifest der künstlerischen Forschung. Eine Verteidigung gegen ihre Verfechter. Zürich: Diaphanes. Vgl. auch Badura et al. (2015) und Henke et al. (2019).

78 Vgl. Badura et al. (2015).

79 Vgl. Lesage (2007); (2009b). Vgl. auch Steyerl (2010) und vgl. Holert (2009); (2015).

80 Vgl. Dombois (2014). Vgl. auch Steyerl (2010).

81 Vgl. Tröndle, Martin (2012): »Zum Unterfangen einer ästhetischen Wissenschaft: Eine Einleitung.« In: Tröndle, Martin; Warmers, Julia (Hg.): Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft: Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst. Bielefeld: transcript, xvi-xviii.

82 S. Hornuff, Daniel (2015): Praxis Dr. Kunst geschlossen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 01.08.2015. Online verfügbar unter <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/forschung-und-lehre/praxis-dr-kunst-geschlossen-nachruf-auf-die-kuenstlerische-forschung-13722796.html> (Stand: 08.10.2019). Vgl. weiterhin Geimer, Peter (2011): Das große Recherche-Getue in der Kunst: Sollen Hochschulen Master of Arts Titel und Doktorhüte für Malerei verleihen? In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 93 (20.04.2011).

83 S. Hornuff (2015), S. 2.

84 S. Hornuff (2015), S. 2.

Der Kunsthistoriker Peter Geimer kritisiert das »große Recherche-Getue in der Kunst«⁸⁵ und warnt vor Mastertiteln und Doktorgraden in der Kunst, weil diese Evaluationsstandards und Mechanismen des Peer Review aus dem wissenschaftlichen Feld ins künstlerische Feld übertrügen. Künstlerische Forschung müsse von den Kriterien, Standards und Reglementierungen wissenschaftlicher Forschung ferngehalten werden, weil diese die künstlerische Autonomie gefährdeten. Klein zufolge werden Verfechter*innen künstlerischer Forschung häufig auch mit dem Vorwurf der (künstlichen) Aufwertung ihrer Kunst mithilfe des Forschungsbegriffs konfrontiert, um sich Forschungsgelder zu erschleichen oder um von einer mangelhaften Qualität der künstlerischen Arbeit abzulenken.⁸⁶ Hornuff macht drei Gründungsmotive für künstlerische Forschung aus, welche die Hauptkritikpunkte an der Institutionalisierung künstlerischer Forschung deutlich machen. Künstlerische Forschung werde an Hochschulen etabliert,

1. um neue Studieninhalte zu legitimieren,
2. vor dem Hintergrund eines vorwiegend an Kunstakademien geführten erkenntnistheoretischen Diskurses über die Beziehung von Forschung und Kunst,
3. und um künstlerische Forschung durch Mittelzuweisungen für entsprechend deklarierte Projekte zu prämiieren.⁸⁷

Die Diskussion um Qualitätskriterien und Maßstäbe einer Kunst als Forschung werden somit hart geführt, was auch Kämpfe in Bezug auf Fördergelder impliziert. Im Gegensatz dazu betonen viele Kunst- und Kulturtheoretiker*innen sowie Philosoph*innen insbesondere das gemeinsame Moment des (kultur-)wissenschaftlichen, philosophischen und künstlerischen Forschens.⁸⁸ So ist im Zuge wissenschaftshistorischer Forschung bereits deutlich geworden, dass wissenschaftliche Erkenntnis wesentlich durch Intuition, Kreativität und Praktiken des Experimentierens gekennzeichnet ist.⁸⁹ Neben der vielfachen Betonung der Unterschiede werden insbesondere im Anschluss an die *Science and Technology Studies (STS)* die Gemeinsamkeiten von künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung und ihre Anschlusspotenziale betont.

Es gibt hingegen nur wenige Studien, die sich mit konkreten Projekten künstlerischer Forschung auseinandersetzen. Einen Beitrag, der künstlerische Forschung aus hochschulpolitischer Sicht beleuchtet, stellt der Band *Künstlerische Forschung an Hochschulen und Universitäten: zwischen Idee, Skizze und Realisierung*⁹⁰ der Zeitschrift für Hochschulentwicklung dar. Darin stellen die Herausgeber*innen des Bandes noch im Jahr 2013 aufgrund der geringen Zahl an Einreichungen fest, dass es an einer Peer Culture

85 S. Geimer (2011), S. 5.

86 Vgl. Klein (2015), S. 43.

87 Vgl. Hornuff (2015), S. 2.

88 Vgl. Busch (2009); Vgl. auch Bippus, Elke (Hg.) (2012): Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens. Schriftenreihe des Instituts für Gegenwartskünste. Zürich: Diaphanes.

89 Vgl. Badura et al. (2015).

90 Herausgeber*innen waren Carstensen, Doris (Wien), Bästlein, Ulf (Graz), van den Berg, Karen (Friedrichshafen), Damianisch, Alexander (Wien), Harboe, Julie (Luzern), Henkel, Bettina (Wien) & Zogholy, Andre (Linz).

für künstlerische Forschung in Deutschland bisher noch mangle.⁹¹ Die kleine Anzahl an Beiträgen zu Programmen künstlerischer Forschung im deutschsprachigen Raum mache deutlich, dass die Institutionalisierung künstlerischer Forschung in Deutschland noch ein weitgehend unerforschtes Feld darstelle.

Aus wissenschafts- und kunstsoziologischer Sicht wurde das Thema der künstlerischen Forschung abseits von methodischen Ansätzen bislang kaum diskutiert. Die Thematisierung der Institutionalisierung künstlerischer Forschung unter den Maßstäben des Bologna-Prozesses ist zum Teil, aber noch nicht in systematischem Umfang erfolgt.⁹² Eine erste wissenschaftssoziologische Einordnung leistet Henk Borgdorff in seiner Publikation *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research in Academia* (2012). Darin weist Borgdorff, der den Diskurs um künstlerische Forschung maßgeblich geprägt hat, darauf hin, dass weiterhin Bedarf bestehe, künstlerische Forschung aus wissenschaftssoziologischer und -geschichtlicher Perspektive sowie aus der Sicht der *Science and Technology Studies* einzuordnen.⁹³

Die Debatte um künstlerische Forschung findet somit vornehmlich im Hochschulumzusammenhang statt, wird aber auch im Kunstfeld vermehrt diskutiert. Viele Kunsteinrichtungen wie Kunstmuseen, Kunstveranstaltungen wie Biennalen und die *Documenta 13* stellten in den letzten Jahren Themen künstlerischer Forschung in den Fokus und weisen darauf hin, dass der Forschungsbegriff im Kunstfeld inzwischen zum gängigen Repertoire gehört. Dennoch stehen viele Künstler*innen den Programmatiken künstlerischer Forschung kritisch bis ablehnend gegenüber, was auch auf der Kritik beruht, dass Künstler*innen im Diskurs um künstlerische Forschung bisher zu wenig Gehör gefunden haben. Der Band *Reclaiming Research* von Künstlerin und Kuratorin Lucy Cotter (2019) stellt deshalb die Perspektive forschender Künstler*innen und Kurator*innen in den Fokus und versucht, sich künstlerischer Forschung stärker aus einer praxisorientierten Perspektive zu nähern:

»This book seeks to recreate space for artists to lead and shape conceptions of artistic research and its place in art. It proposes the need to reclaim artistic research in response to a strange paradox: namely the increasing centrality of artistic research within art practice on the one hand, and artists' widespread lack of identification with artistic research discourse on the other.«⁹⁴

Eine zunehmende Skepsis der Künstler*innen gegenüber dem Begriff der künstlerischen Forschung kann laut Cotter darauf zurückgeführt werden, dass die Debatte um

91 Vgl. Bästlein/van den Berg/Carstensen et al. (2014), S. 2.

92 Vgl. Lesage, Dieter; Busch, Kathrin (Hg.) (2007): *A Portrait of the Artist as a Researcher. The Academy and the Bologna Process*. In: *AS Mediatijdschrift/Visual Culture Quarterly* (179). Antwerpen: MuHKA. Des Weiteren gab es bis zum Jahr 2016 ein Forschungsprojekt an der *Zürcher Hochschule der Künste*: *Aesthetic matters: becoming an artist, a designer and an architect at the age of Bologna*. Symposium vom 1.-3. Juni 2016, *Zürcher Hochschule der Künste*.

93 S. Borgdorff (2012a), S. 7. Ansätze dazu auch in: Borgdorff, Henk; Peters, Peter; Pinch, Trevor (2020): *Dialogues Between Artistic Research and Science and Technology Studies*. New York: Routledge.

94 S. Cotter (2019), S. 15.

künstlerische Forschung sehr im akademischen Diskurs verbleibt und sich auf Definitionsfragen von künstlerischer Forschung konzentrierte. Die Kunsttheoretikerin Judith Siegmund stellt fest, dass künstlerische Forschung nicht als Trend gelten könne, der die Kunst als Ganzes erfasst habe, sondern eher als Nischenbereich, der neu zu den Künsten hinzugekommen sei. Kunsthistorikerin Selma Dubach konstatiert, dass relativ wenige Künstler*innen für sich beanspruchen würden, künstlerisch zu forschen.⁹⁵ Im Bereich der transdisziplinären Forschung, insbesondere in der Stadtforschung oder der Nachhaltigkeitsforschung, sind zunehmend Bezüge zur künstlerischen Forschung festzustellen, da transdisziplinäre Projekte vermehrt Praxisakteur*innen sowie die Expertise von Künstler*innen oder Alltagsakteur*innen aus anderen gesellschaftlichen Kontexten einbeziehen.⁹⁶ So ist künstlerische Forschung gerade in der Hinsicht interessant, dass sie Forschung für andere Öffentlichkeiten und Anspruchsgruppen öffnet, sei es gegenüber der Wissenschaft, der Wirtschaft oder dem sozialen Bereich, was auch anhand der Fallbeispiele in Kapitel 5 bis 7 deutlich wird.⁹⁷

Auf Seiten der Kunstpädagogik sowie der Kunst- und Kulturvermittlung erfährt künstlerische Forschung ebenfalls zunehmende Aufmerksamkeit, hier aber unter dem Begriff der »ästhetischen Bildung« oder der »ästhetischen Forschung«.⁹⁸ Dabei wird künstlerische Forschung als innovative Methode der Wissensvermittlung, die eine spielerisch-künstlerische Aneignung von Wissen durch praktische Vermittlung ermöglicht, innerhalb von künstlerischen Forschungsansätzen auf pädagogischer Ebene eingesetzt. Beispiele hierfür finden sich an der *Hochschule für die Künste Ottersberg* sowie an der *Alanus Hochschule Alfter*, die unter anderem Kunsttherapie und Waldorfpädagogik anbieten.⁹⁹ Auch im Bereich *forschendes Lernen* spielt künstlerische Forschung eine Rolle.¹⁰⁰

95 Vgl. Dubach, Selma (2015): Bildende Kunst. In: Badura, Jens; Dubach, Selma; Haarmann, Elke; Mersch, Dieter; Rey, Anton; Schenker, Christoph; Toro-Perez, German (Hg.) (2015): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. 1. Aufl. Zürich, Berlin: Diaphanes. S. 17–22. Hier: S. 18.

96 Vgl. Lang, Daniel J.; Wiek, Arnim; Bergmann, Matthias; Stauffacher, Michael; Martens Pim; Moll Peter; Swilling Mark; Thomas Christopher J. (2012): Transdisciplinary research in sustainability science – practice, principles, and challenges. *Sustainability Science* 7(1), S. 25–43. Vgl. auch Dubach (2015), S. 18. Dubach nennt als Beispiel das Projekt *Kunst Öffentlichkeit Zürich* (www.stadtkunst.ch) oder *Stadt auf Achse* (<https://www.hslu.ch/de-ch/design-kunst/forschung/kunst-design-und-oefentlichkeit/#?filters=1242>) (Stand: 27.07.2024). Es gibt allerdings auch aktuellere Beispiele wie das *CityScienceLab* an der Hafencity Universität Hamburg: <https://www.hcu-hamburg.de/research/csl/> (Stand: 14.05.2024).

97 Ein Projekt hinsichtl. der kunstpädagogischen Aneignung von künstlerischer Forschung ist das groß angelegte Forschungsprojekt *ARTSEQUAL* an der Universität für Kunst Helsinki. Dieses Programm hat es sich zum Ziel gesetzt, künstlerische Praxis gegenüber allen gesellschaftlichen Gruppen im Rahmen von »art as social« oder »public service« zu öffnen. S. <https://sites.uniarts.fi/en/web/artsequal/results> (Stand: 15.02.2024).

98 Vgl. Kämpf-Jansen, Helga (2021): *Ästhetische Forschung: Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft: zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung*. Baden-Baden: Tectum Verlag.

99 Vgl. Haas, Elena (2018): *Künstlerische Forschung in der Kunstpädagogik: Performative Wissenspraxis im Zwischenraum von Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*. Hannover: fabrico Verlag.

100 Vgl. Bippus, Elke; Gaspar, Monica (2019): *Forschendes Lernen. Berührungspunkte zwischen Forschendem Lernen und Praktiken der Kunst*. In: *Forschendes Lernen. Pädagogische Studien zur Konjunktur eines hochschuldidaktischen Konzepts*. Berlin: Springer, S. 229.

Ein weiterer Diskurs, für den das Thema künstlerische Forschung eine erhebliche Bedeutung hat, ist der um die Künstler*innenausbildung im weiteren Sinne. In den letzten Jahren ist in der Kunstvermittlung sowie in der Kunsttheorie von einem »educational turn«¹⁰¹ in der kuratorischen und künstlerischen Praxis die Rede. Dabei werden sowohl künstlerische Ausbildungswege infrage gestellt als auch neue Wege des Lernens und Lehrens in der Kunst erprobt. Vor allem in den letzten zwanzig Jahren wurden mehrere Publikationen zur künstlerischen Ausbildung an Kunsthochschulen veröffentlicht, die das Verhältnis von Theorie und Praxis in der künstlerischen Ausbildung thematisieren. Zuletzt gab es insbesondere seitens der Kunsthochschulen vermehrt Anstrengungen, die Evaluierung und auch die Vergleichbarkeit von künstlerischen PhDs im europäischen Raum voranzutreiben.¹⁰² Innerhalb dieses Prozesses leisteten insbesondere österreichische und schweizerische Kunsthochschulen einen beträchtlichen Anteil. So hat die *Universität für angewandte Kunst* in Wien bereits mehrere Symposien zur Evaluation künstlerischer PhDs veranstaltet und die *ZHdK* mehrere Tagungen zu den Rahmenbedingungen von *Artistic PhDs* durchgeführt.¹⁰³ Der exponentielle Anstieg von Publikationen zu künstlerischer Forschung hat sich in den letzten Jahren allerdings abgeschwächt. Anfang der 2020er-Jahre wird künstlerische Forschung vor allem im Rahmen der »Wissensproduktion«¹⁰⁴ oder der *Science and Technology Studies* diskutiert.¹⁰⁵ Schlussendlich kann festgestellt werden, dass das Feld der künstlerischen Forschung sich noch in einer Etablierungs- und Entwicklungsphase befindet, in der fortlaufende Neuentwicklungen zu berücksichtigen sind.

1.3. Definitionen von künstlerischer Forschung und ihre Begrenztheit

Der Begriff der »künstlerischen Forschung« umfasst ein weites Begriffsfeld und benennt künstlerische PhD-Programme an Kunsthochschulen, künstlerisch-forschende Praktiken, die sich selbst als Forschung verstehen oder als Forschung bezeichnet werden, und nicht zuletzt transdisziplinäre Forschungsprojekte, in denen Künstler*innen mit Wissenschaftler*innen zusammenarbeiten.¹⁰⁶ Die Kunsttheoretikerin Anke Haarmann weist entsprechend auf die problematische Mehrdeutigkeit des Begriffs und dessen

101 Vgl. Rogoff, Irit (2010): *Turning*. In: O'Neill, Paul; Wilson, Mick (Hg.): *Curating and Educational Turn*, S. 32–46. London: Open Editions/de Appel.

102 Vgl. Das Forschungsprojekt »*Advancing Supervision for Artistic Research Doctorates*« vom EU/Programme Erasmus+ von September 2018 bis August/Dezember 2021, an dem folgende Institutionen beteiligt waren: *Academy of Fine Arts Vienna/Austria* (Lead); *Aarhus School of Architecture/Denmark*; *Faculty of Fine Art, Music and Design/University of Bergen/Norway*; *Orpheus Institute Ghent/Belgium*; *Glasgow School of Arts/UK*; *University of Art and Design Linz/Austria*; *Academy of Fine Arts Prague/Czech Republic*; *Zurich University of the Arts/Switzerland*; *European League of Institutes of the Arts (ELIA)*.

103 Vgl. das Symposium »*Art Schools and Artistic PhD – Reality and Necessity*« an der ZHdK in Zürich 2015.

104 Vgl. Holert, Tom (2020): *Knowledge beside itself: Contemporary art's epistemic politics*. Berlin: Sternberg Press.

105 Vgl. Borgdorff/Peters/Pinch (2020).

106 Vgl. Haarmann, Anke (2019): *Artistic Research: Eine epistemologische Ästhetik*. Bielefeld: transcript, S. 8.

»irreführende Mehrfachkonnotationen«¹⁰⁷ hin. So benenne der Begriff sowohl institutionell verankerte Hochschulprogramme an Kunsthochschulen, in denen Künstlerinnen und Künstler practice-based PhDs absolvieren, aber auch »formalästhetische Kunstformen«, die sich durch den Gebrauch soziologischer, ethnografischer oder laborhafter Methoden auszeichneten und in der Tradition politischer und konzeptueller Künste stünden.

Bereits ein Blick auf die Bandbreite der Terminologien verdeutlicht, wie unterschiedlich künstlerische Forschung definiert wird: *arts-based research*, *practice-based research* und *practice-led research* sind geläufige Bezeichnungen für künstlerische Forschung in Großbritannien. Im französischsprachigen Kanada wird *recherche-création*¹⁰⁸ verwendet, in der Architektur und im Produktdesign spricht man von *research by design* und in Australien wird zuweilen der Ausdruck *performative research* vorgeschlagen.¹⁰⁹ Während *arts-based research* insbesondere im sozialwissenschaftlichen Kontext verhandelt wird, wird *practice-based research* eher dem Kontext von Design und New Media zugerechnet.¹¹⁰ *Artistic research* zählt zu den am häufigsten verwendeten Begriffen, deshalb wird dieser auch in der vorliegenden Arbeit beibehalten und als Synonym zum deutschsprachigen Ausdruck *künstlerische Forschung* verwendet. Dennoch ist zu berücksichtigen, dass der Begriff *research* im Englischen viel breiter gefasst wird als der Begriff *Forschung* im deutschen Sprachgebrauch.¹¹¹

Das Verständnis von künstlerischer Forschung stellt sich somit höchst heterogen dar, nicht zuletzt, weil künstlerische Forschung eine Vielzahl an künstlerischen Genres und Praktiken umfasst, die von der bildenden Kunst über Theater und performativen Künsten wie Musik und Tanz bis hin zur Literatur reichen. Dies wird auch an der Heterogenität der gewählten Fallbeispiele deutlich: Die Praxis, die unter dem Begriff der künstlerischen Forschung institutionalisiert wird und in Studienprogramme einfließt, gestaltet sich sehr divers. Zudem zeigen die institutionelle Einbettung und Selbstpräsentation künstlerischer Forschungsprogramme, dass es immer von der jeweiligen Institution sowie von den Rahmenbedingungen abhängt, welche Formen künstlerische Forschung letztendlich annimmt. Der Begriff *künstlerische Forschung* beinhaltet somit nicht nur verschiedene künstlerische Praktiken, sondern auch verschiedene institutionelle Formate wie Forschungsprojekte und -kooperationen und Studienprogramme bzw. PhD-Formate.

Bezogen auf die Definition von künstlerischer Forschung können im Diskurs somit drei Ebenen unterschieden werden:

107 S. Haarmann (2019), S. 8.

108 Vgl. den gleichnamigen Beitrag von Christoph Brunner In: Badura/Dubach/Haarmann et al. (2015), S. 197–200.

109 Vgl. Borgdorff (2011), in: Ritterman/Bast/Mittelstrass (2011), S. 31.

110 Vgl. Candy, Linda; Edmonds, Ernest (2012): The Role of the Artefact and Frameworks for practice-based research. In: Biggs, Michael A. R.; Karlsson, Henrik (Hg.): The Routledge companion to research in the arts. London: Routledge, S. 120–139. Hier: S. 120.

111 Vgl. Biggs (2012), S. xiii. Biggs weist darauf hin, dass Forschung im deutschsprachigen Gebrauch meist im naturwissenschaftlichen Sinne verstanden werde.

1. Zum einen werden mit dem Ausdruck *die veränderten künstlerischen Arbeitsweisen einer künstlerisch-forschenden Praxis* bezeichnet, die den künstlerischen Prozess in den Fokus stellt.
2. Zum anderen werden mit künstlerischer Forschung *Inhalte künstlerischer PhD-Programme* beschrieben, die mit einer grundlegenden Akademisierung des Feldes einhergehen.
3. Außerdem bedeutet künstlerische Forschung auch die *Übertragung künstlerischer und wissenschaftlicher Methoden in andere Disziplinen und gesellschaftliche Bereiche*; ein Verständnis, das der Kulturwissenschaftler Martin Tröndle mit der Bezeichnung von künstlerischer Forschung als »ästhetischer Wissenschaft« näher ausgearbeitet hat.¹¹²

Aufgrund ihrer Heterogenität kann künstlerische Forschung somit schwer auf einzelne Best Practice-Beispiele beschränkt werden, die exemplarisch für das stehen können, was als *künstlerische Forschung* bezeichnet wird. In bisherigen Debatten über künstlerische Forschung fehlt zudem ein basaler Konsens dazu, welche Projekte als künstlerische Forschung gelten können. Weiterhin fehlt es an allgemeingültigen Exemplaren¹¹³ oder Musterbeispielen.

Dennoch wird in Definitionen häufig versucht, Merkmale künstlerischer Forschung hervorzuheben, die sie von herkömmlicher Kunst abgrenzen. Meist wird die textuelle Komponente sowie die Kontextualisierung durch einen schriftlichen Bestandteil als Kriterium künstlerischer Forschung auf Hochschulebene genannt. Auf die Schwierigkeiten dieser Abgrenzung weisen Caduff/Wälchli mit ihrer Definition von künstlerischer Forschung hin:

»Künstlerische Forschung bezeichnet eine spezifische Kunstpraxis, die im Zuge des Bologna-Prozesses an Kunsthochschulen aufkam und bei der die Künstlerinnen und Künstler selbst als Forschende agieren und ihre Resultate **in Form von Kunstprodukten** darstellen. Dabei gehen sie von einer **konkreten Fragestellung** aus und verfolgen einen eigenen **erkenntnistheoretischen und methodischen Ansatz**, [Herv. d. Verf.] mit dem sie sich sowohl von der wissenschaftlichen Forschung als auch von der allgemeinen Kunst unterscheiden. Inwiefern allerdings dieses Vorgehen für den Betrachter des fertigen Kunstwerks deutlich wird, ja inwiefern überhaupt der Betrachter merkt, dass er es hier mit »künstlerischer Forschung« und nicht einfach mit »Kunst« zu tun hat, bleibt offen.«¹¹⁴

112 Vgl. Tröndle, Martin; Warmers, Julia (Hg.) (2012): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft: Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*. Bielefeld: transcript.

113 Thomas S. Kuhn versteht unter Exemplaren »anerkannte wissenschaftliche Leistungen« oder »exemplarische Lösungen« von Rätseln als Bedingung für ein wissenschaftliches Paradigma, das über eine Reihe an Musterbeispielen verfügt, die dieses Paradigma exemplifizieren. Vgl. Kuhn, Thomas S. (2001 [1962]): *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. Berlin: Suhrkamp.

114 S. Caduff, Corina; Siegenthaler, Fiona; Wälchli, Tan (Hg.) (2010): *Art and artistic research: Kunst und künstlerische Forschung*. Zürcher Hochschule der Künste. Zürich: Scheidegger & Spiess, S. 12 mit Bezug auf: Hannula, Mika; Suoranta, Juha; Vadén, Tere (2005): *Artistic Research: Theories, Methods, Practices*. University of Gothenburg and Academy of Fine Arts, Helsinki, S. 165.

Caduff/Wälchli machen deutlich, dass die Unterscheidung von künstlerischer Forschung und Kunst somit nicht eindeutig ist. Vergleicht man unterschiedliche Definitionen von künstlerischer Forschung, wird immer wieder die Reflexivität und Transparenz des Forschungsprozesses betont, ebenso wie die – zumeist textuelle – Dokumentation der Forschungsergebnisse. In künstlerische PhDs ist als gemeinsames Merkmal somit meistens eine Ebene der theoretischen Reflexion eingeschlossen, die künstlerische Praxis und Theorie miteinander verknüpft.

Dennoch verwundert es nicht, dass künstlerische Forschung zuweilen als »Etikett« erscheint, das künstlerischen Praktiken von außen auferlegt wird. So stellte der Künstler Andreas Bunte auf der ersten Tagung der Gesellschaft für künstlerische Forschung (gkfd) in Berlin fest, dass der einzige Unterschied von künstlerischer Forschung und forschend agierender Kunst allein im Grad ihrer Institutionalisierung liege.¹¹⁵ Dies würde bedeuten, dass künstlerische Forschung allein auf die Institutionalisierung im Hochschulkontext zurückzuführen sei, aber in der Praxis kein Unterschied zu anderen (forschenden) Kunstformen bestehe, und somit eine institutionalistische Bestimmung künstlerischer Forschung vorläge.¹¹⁶ Dennoch gibt es immer wieder Bemühungen, künstlerische Forschung zu definieren und nach bestimmten Kriterien zu systematisieren, um sie als eigenständige Forschung zu legitimieren. So formulieren die Verfechter*innen künstlerischer Forschung entsprechende Kriterien mit dem Anspruch, diese sowohl von herkömmlicher Kunst als auch von wissenschaftlicher Forschung abzugrenzen, und dem Ziel, sie als der wissenschaftlichen Forschung gleichwertig zu etablieren.¹¹⁷

Henk Borgdorff, *Professor of Theory of Research in the Arts* an der *Universität Leiden*, bezieht sich in seiner Systematisierung von *art practice as research* auf die drei Forschungstypen des Historikers und Rektors des Londoner *Royal College of Art*, Christopher Frayling. Im Diskurs um künstlerische Forschung wird sein viel zitierter Essay *Research in Art and Design* (1993) häufig als Ausgangspunkt für die Definition von künstlerischer Forschung genutzt, in dem Frayling *research into art* von *research for art* und *research through art* unterscheidet.¹¹⁸ Auf diese Weise versuchte Frayling, verschiedene Arten des Forschens in der Kunst zu systematisieren und dadurch die Einführung künstlerischer Doktoratsprogramme zu legitimieren.¹¹⁹ Die Trichotomie von Frayling übernimmt Borgdorff und wandelt sie in der Benennung leicht ab, indem er drei Formen von Forschung unterscheidet:

115 Vgl. Vortrag »Künstlerische Forschung – ein Panorama I: Lapid, Ofri; Falb, Daniel; Bunte, Andreas« auf dem Symposium »Forschungsmaschine. Verschränkte Verfahren von Kunst & Theorie« im Grünen Salon der Volksbühne Berlin, 19.–21. September 2019.

116 Der Kunsttheoretiker Stephen Davies vertritt hier eine vergleichbare institutionalistische Definition von Kunst. Vgl. Davies, Stephen (1991): *Definitions of Art*. New York: Cornell Press, S. 78. Dort bezieht sich Davies auf George Dickies institutionelle Definition von Kunst: »According to it, something is a work of art as a result of its being dubbed, baptized, or honored as a work of art by someone who is authorized thereby to make it an artwork by her position within the institution of the artworld.«

117 Vgl. Dombois (2014). Vgl. auch Borgdorff (2012c). Vgl. auch Henke et al. (2020).

118 Vgl. Frayling, Christopher (1993): *Research in Art and Design*. In: *Royal College of Art Research Papers* 1. London: Royal College of Art.

119 Vgl. Bippus (2014), S. 239.

1. Research *on* the arts, Forschung über Kunst die aus einer theoretischen Distanz heraus geschieht, »research that has art practice as its object«¹²⁰, wie bspw. Kunstgeschichte, Kunstsoziologie und Kultur- bzw. Theaterwissenschaften, also Wissenschaften, die sich aus einer »interpretative[n] Perspektive« mit Kunst beschäftigen.
2. Research *for* the arts als Forschung für die Kunst, die von Borgdorff auch als »applied research in the service of the art practice« beschrieben wird. Diese beinhaltet die Erforschung bestimmter Techniken und Materialien mit dem Ziel, die künstlerische Praxis weiterzuentwickeln und ist somit im Verhältnis zur Kunst als instrumentelle Forschung zu verorten, ebenso wie die Materialwissenschaften.
3. Research *in* the arts, Forschung in der Kunst, d. h. die Art der Forschung, welche als künstlerische und praxisbasierte Forschung verstanden wird. Borgdorff geht davon aus, dass im Rahmen dieser Forschung nicht zwischen Theorie und Praxis, zwischen Subjekt und Objekt unterschieden wird, sondern dass die künstlerische Praxis wesentlicher Bestandteil sowohl des Forschungsprozesses als auch der Forschungsergebnisse selbst ist. Diese Form von *research in and through art practice* betont den zentralen Stellenwert der künstlerischen Praxis als Forschung und grenzt sie auf diese Weise von Forschung *über* und *für* die Künste ab.

Borgdorff weist aber darauf hin, dass seine Differenzierung in drei verschiedene Forschungstypen allein noch nicht ausreiche, da sie weder beinhalte, wann genau sich künstlerische Praxis als Forschung qualifiziere, noch was mit Forschung gemeint sei. Seiner Meinung nach muss künstlerische Forschung bestimmte Kriterien erfüllen, die sie von künstlerischer Praxis als solcher unterscheiden, wenn sie wirklich einen Forschungsanspruch erheben will.¹²¹ Diese Kriterien macht er in seiner Definition deutlich:

»Art practice qualifies as research if its purpose is to **expand our knowledge and understanding** by conducting an original investigation in and through art objects and creative processes. Art research begins by addressing questions that are pertinent in the **research context** and in the art world. Researchers employ experimental and hermeneutic **methods** that reveal and articulate the tacit knowledge that is situated and embodied in specific art works and artistic processes. Research processes and outcomes are **documented** and disseminated in an appropriate manner to the **research community** [Herv. d. Verf.] and the wider public.«¹²²

In Anlehnung an wissenschaftliche Standards gehe es in der künstlerischen Forschung somit darum, originelle Forschungsfragen zu stellen und diese einer breiteren Öffentlichkeit nachvollziehbar und zugänglich zu machen. Außerdem bestärkt er die explizite Forderung, dass Projekte der künstlerischen Forschung immer auch einen sprachlichen Kommentartext aufweisen müssten, der das methodische Vorgehen deutlich festhält. Nach Borgdorff muss bei der Einordnung als künstlerische Forschung somit nicht nur

120 Vgl. Borgdorff (2006), S. 9.

121 Vgl. ebd., S. 5–6.

122 S. Borgdorff (2006), S. 18.

auf die Ergebnisse geachtet werden, sondern zudem ein Einbezug von Produktionsprozess und Kontext erfolgen.¹²³ Die Produktion des Kunstwerks stehe in der künstlerischen Forschung nicht an erster Stelle, sondern der Forschungsprozess sowie die Einbettung im künstlerischen Feld. Unterschiede zur wissenschaftlichen Forschung beziehen sich somit nicht nur auf Künstler*innen als zentrale Akteur*innen, sondern auch auf die Methoden, die sich in künstlerischen Methoden und Prozessen äußern, sowie auf die spezifisch künstlerischen Forschungsergebnisse.

Einen Schwerpunkt auf die Kontextualisierung von künstlerischer Forschung legen Martin Tröndle und Karen van den Berg, indem sie bei ihrer Definition die verschiedenen Distributionskontexte sowie Adressat*innen von Kunst als Forschung unterscheiden und sich dabei ebenfalls auf Fraylings Einordnung von Kunst »als«, »über« oder »durch« Forschung beziehen:¹²⁴

- Während *Forschung in der Kunst* das Ziel der Herstellung neuer Kunstwerke oder ästhetischer Prozesse verfolge, wo die Künstler*innen selbst als Forscher*innen agieren und das Kunstsystem adressiert wird (Ausstellungen, Publikum, Kunstkritik), äußere sich
- das *Forschen über Kunst* in den Kunstwissenschaften, in der Kunsttheorie und Ästhetik sowie in der Kunst- und Kultursoziologie in Form von Texten und Publikationen, die an das Wissenschaftssystem sowie an das Wissenschaftspublikum gerichtet sind.
- Den dritten Typ, die *Forschung durch Kunst*, *Kunstforschung* oder *angewandte Kunstforschung*¹²⁵ wiederum verstehen sie als akademisch verankerte Forschung, deren Akteur*innen sowohl Künstler*innen als auch Wissenschaftler*innen sind.

Den dritten Typ *Forschung durch Kunst* charakterisieren sie vor allem als transdisziplinären Forschungsprozess im Team, der diverse Ergebnisse erzeugen kann – von Texten und Bildern bis hin zu Klängen und künstlerischen Prozessen. Dies wird beispielsweise an dem transdisziplinären, künstlerisch-wissenschaftlichen Forschungsprojekt *eMotion: Mapping Museum Experience*¹²⁶ deutlich, bei dem sowohl Künstler*innen als auch Sozialwissenschaftler*innen und Soundtechniker*innen zusammenarbeiteten, um neuartige Erhebungs- und Darstellungsmethoden für die Besucherforschung zu

123 Trotzdem hebt Borgdorff die Besonderheit künstlerischen Forschens gegenüber dem wissenschaftlichen Forschen hervor, indem er drei weitere Ebenen unterscheidet: die *ontologische Ebene*, d. h. die Ebene des Forschungsgegenstands künstlerischer Forschung, die *epistemologische Ebene*, die das erkenntnistheoretische Wissen, das künstlerische Forschung produziert, beinhaltet und die *methodologische Ebene*, bezogen auf die Forschungsmethoden, die gewählt werden. Vgl. Borgdorff (2012b), S. 49.

124 Van den Berg, Karen: Das Kuratieren von Kunst und Forschung zu Kunstforschung. In: Tröndle, Martin; Warmers, Julia (Hg.) (2012): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft: Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*. Bielefeld: transcript, S. 21–48.

125 S. Rosengren, Mats (2010): *Kunst + Forschung ≠ künstlerische Forschung*. In: Caduff, Corina; Siegenthaler, Fiona; Wälchli, Tan (Hg.): *Kunst und künstlerische Forschung*. Zürich, S. 118–127.

126 Im Rahmen des künstlerisch-wissenschaftlichen Forschungsprojektes »eMotion« wurden eigens für das Kunstforschungsprojekt bild- und tongebende Verfahren entwickelt und der Katalog bisher üblicher sozialwissenschaftlicher Erhebungsmethoden und Darstellungsformen erweitert. Vgl. die Website des Projekts <https://mapping-museum-experience.com> (Stand: 24.04.2024).

entwickeln und auszutesten. Derart konzipierte Kunstforschung, so van den Berg/Omlin und Tröndle, verbinde die künstlerische Forschungspraxis transdisziplinär mit wissenschaftlichen Forschungsmethoden und verändere auf diese Weise »die soziale Praxis des Forschens selbst.«¹²⁷ Künstlerische Kompetenzen und Arbeitsweisen würden mit wissenschaftlichen verbunden, um problemorientiert neues Wissen zu generieren. In diesem Sinne stelle künstlerische Forschung kein »Forschen über Kunst« (wie in den Kunstwissenschaften), aber auch kein »Forschen mit Kunst« in der künstlerischen Produktion dar, sondern suche das Potenzial und die Transformation ästhetischen Handelns insbesondere außerhalb des Kunstfeldes.¹²⁸ Das wird auch dadurch deutlich, dass die Ergebnisse transdisziplinärer Projekte in unterschiedlichen Kontexten, sowohl in wissenschaftlichen Publikationen und Tagungen als auch im künstlerischen Kontext, in Ausstellungsräumen und künstlerischen Publikationen präsentiert wird.

Zusammenfassend lassen sich somit drei unterschiedliche Argumentationsmuster und Tendenzen/Einstellungen gegenüber Kunst als Forschung im aktuellen Diskurs herausstellen:

1. *Kunst ist und war immer schon Forschung*: Dies basiert auf der Annahme, dass Kunst in gewisser Hinsicht immer schon Forschung gewesen ist, im Sinne von »Erkenntnis suchen, erkunden, ergründen, prüfen, untersuchen oder ausfindig machen«¹²⁹ und historisch bereits seit längerem ihr Untersuchungsgebiet auf andere gesellschaftliche Felder ausgeweitet hat (s. auch Kap. 1.7. zum historischen Kontext).
2. *Kunst kann Forschung sein, aber nur, wenn sie sich an bestimmte wissenschaftliche Kriterien anpasst*, sonst würde sie sich nicht von anderen Kunstprojekten unterscheiden. Die Existenz einer Forschungsfrage, einer methodischen Vorgehensweise und kommunizierbare Forschungsergebnisse gilt in dieser Perspektive als Voraussetzung für künstlerische Forschung.
3. *Künstlerische Forschung ist der wissenschaftlichen Forschung gleichwertig, ist aber eine eigene Form der Forschung, die komplett anders vorgeht und nur nach eigenen (künstlerischen) Kriterien bewertet kann*. Zudem sollten die Bewertungsmaßstäbe nicht an wissenschaftliche Kriterien angepasst, sondern von der künstlerischen Community festgelegt werden.
4. *Kunst soll und kann keine Forschung sein*, weil dies einer Verwissenschaftlichung und Unterwerfung unter wissenschaftliche Standards und Mechanismen gleichkäme.

Die Verfechter*innen künstlerischer Forschung teilen sich somit erstens in ein Lager derer, die für künstlerische Forschung als eigenständige Form der Forschung plädieren, die ein »anderes Wissen« repräsentiert und nach je kunsteigenen Bewertungsmaßstäben bewertet werden muss und zweitens in ein Lager, welche künstlerische Forschung in vielerlei Hinsicht mit wissenschaftlicher Forschung gleichstellen, auch wenn diese in den Forschungsergebnissen andere Formen annimmt. Welche Implikationen die »Andersheit« oder »Gleichheit« für Evaluationskriterien und Fördermechanismen für künst-

127 Vgl. van den Berg et al. (2012), S. 24–27.

128 Vgl. Tröndle (2012), S. xvi.

129 S. Badura et al. (2015), S. 8.

lerische Forschung hat, beleuchtet Kapitel 5.4.1. In der Diskurs- und Feldanalyse wird zudem aufgezeigt, inwiefern diese Argumentationsstränge auf Vorstellungen einer »Andersheit« oder »Gleichheit« von künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung beruhen.

1.4. Gemeinsamkeiten und Unterschiede zur wissenschaftlichen Forschung

Viele Publikationen beschäftigen sich mit der Abgrenzung von künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung. Häufig werden Kunst und Wissenschaft als gegensätzliche Opponentinnen, zuweilen sogar als Rivalinnen in Stellung gebracht.¹³⁰ Die Philosoph*innen Dieter Mersch und Michaela Ott führen diese Gegenüberstellung auf die Ausdifferenzierung von Kunst und Wissenschaft während des 19. Jahrhunderts zurück. Sie beschreiben die klare Abgrenzung von Künstler*innen und Wissenschaftler*innen auch hinsichtlich der Legitimität, die sie im eigenen Feld beanspruchen. Eine Wissenschaft, »die sich auf künstlerische Verfahren wie die Analogie, der Allegorese oder der Assoziation« berufe, »die inspirativ oder entlang der Bruchstellen des Materials operiert,«¹³¹ diskreditiere sich selbst, so Mersch/Ott. Ihr ästhetischer Charakter sei nur dort akzeptabel, »wo er als Zusatz, als mehr oder weniger willkommenes Beiwerk«¹³² erscheine. Umgekehrt machten sich Künstler*innen, die wissenschaftlich verführen, verdächtig, weil sie systematisch vorgingen oder theoretische Methoden und Resultate für wissenschaftsfremde Zwecke missbrauchten.¹³³ Diese Definition von Legitimität und Illegitimität verweist bereits auf die unterschiedlichen Anerkennungslogiken und Evaluationsregime beider Felder, auf die später mit Bourdieus Feldanalyse genauer eingegangen wird.

Zudem würden »die Künste« und »die Wissenschaften«, so die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Susanne Stemmler, häufig auf Stereotype reduziert. Die Wissenschaften stünden für objektivierbare und in ihrer Darstellung nachvollziehbare Verfahren der Wissensproduktion, deren Anspruch die Suche nach »Wahrheit« sei. Den Künsten hingegen werde der Anspruch auf subjektive Freiheit und das Recht auf Autonomie zugestanden.¹³⁴ Dies führe zu einem Paradox: »Je mehr sie [die Künste und die Wissenschaften] sich annähern, desto tiefer wird der Graben zwischen ihnen.«¹³⁵ Häufig werde davon ausgegangen, dass es in der Kunst um eine sinnliche Erfahrung gehe, die ihren Wert weder in der Repräsentation von Wirklichkeit habe, noch darin, allgemeine Gesetzmäßig-

130 Vgl. Mersch, Dieter; Ott, Michaela (2007): Tektonische Verschiebungen zwischen Kunst und Wissenschaft. Zur Einleitung. In: dies. (Hg.) (2007): Kunst und Wissenschaft. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 9. Teilweise wird diese Ausdifferenzierung aber auch schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausgemacht.

131 S. Mersch/Ott (2007), S. 9.

132 S. ebd.

133 Vgl. ebd.

134 Vgl. Stemmler, Susanne (Hg.) (2014): Wahrnehmung, Erfahrung, Experiment, Wissen: Objektivität und Subjektivität in den Künsten und den Wissenschaften. Zürich: Diaphanes, S. 15.

135 S. Stemmler (2014), S. 15.

keiten aufzuzeigen¹³⁶, während den Wissenschaften eine methodische Vorgehensweise, Logizität und Rationalität zugeschrieben werde. Der wissenschaftliche Wahrheitsanspruch basiere zudem auf der Wiederholbarkeit/Überprüfbarkeit der Ergebnisse sowie der Universalisierbarkeit der Aussagen, während künstlerische Forschung zumeist mehrdeutig und ergebnisoffen bleibe.¹³⁷ Während den Künsten häufig der Regelbruch und die »gesetzlose Subversion«¹³⁸ zugeschrieben werde, zeichneten sich die Wissenschaften durch Regelmäßigkeit und Nachprüfbarkeit aus.

Dabei verwundert es, dass entsprechend holzschnittartige Darstellungen von Kunst und Wissenschaft im Diskurs um künstlerische Forschung weiterhin Bestand haben, obwohl die Wissenschaftsgeschichte und -philosophie die Objektivität und Rationalität der Wissenschaften längst infrage gestellt und hervorgehoben hat, dass wissenschaftliche Forschung als soziale, historisch und kulturell geformte Praxis verstanden werden muss.¹³⁹ Bereits 1929 schrieb der Mikrobiologe und Wissenschaftsforscher Ludwik Fleck, dass das soziale Moment wissenschaftlicher Erkenntnisproduktion nicht außer Acht gelassen werden dürfe und forderte, dass jede Theorie wissenschaftlicher Erkenntnisproduktion mit ihrer sozialen und kulturellen Geschichte in Relation gesetzt werden müsse.¹⁴⁰ Der Philosoph Paul Feyerabend beschreibt Kunst und Wissenschaft zudem als zwei unterschiedliche, im Prinzip aber gleiche Weisen der Welterzeugung und deren institutionelle Trennung als bloßes Konstrukt, das es zu überwinden gelte.¹⁴¹ Einseitige Polarisierungen von Theorie und Praxis wurden durch die Wissenschaftstheorie und -forschung sowie durch die *Science and Technology Studies* hinterfragt.

Auch die Soziologin und Wissenschaftsforscherin Helga Nowotny geht davon aus, dass Kunst und Wissenschaft sich viel näher sind, als die heutige institutionelle Trennung es nahelegt. Gemeinsamkeiten künstlerischer und wissenschaftlicher Forschungen könnten in ihrer explorativen Herangehensweise, das »Unbekannte« zu ergründen und hierbei hermeneutisch-deutend sowie prozesshaft vorzugehen, gesehen werden.¹⁴² Sowohl die Künste als auch die Wissenschaften seien Formen der menschlichen Kreativität und erforderten Neugier und den Wunsch, Neues und Unbekanntes zu entdecken, so Nowotny: »the desire to explore the unknown.«¹⁴³ Beide lebten von Neugier und Ungewissheit und teilten sich die Imagination als treibende Kraft: »Uncertainty is therefore inherent in scientific research and in the artistic production of new knowledge alike.«¹⁴⁴ Zudem zeichneten sich sowohl künstlerische als auch wissenschaftliche For-

136 Vgl. Becker, Alexander: Allgemeine Überlegungen zu Kunst und Wissenschaften. Online verfügbar unter <https://wissenschaft-kunst.de/becker-programmatische-ueberlegungen/> (Stand: 27.07.2024)

137 Vgl. Stemmler (2014), S. 16.

138 S. Mersch/Ott (2007).

139 Vgl. Knorr-Cetina, Karin (2002) [1984]: Die Fabrikation von Erkenntnis. Zur Anthropologie der Naturwissenschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

140 Vgl. Fleck, Ludwik (1980[1936]): Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

141 Vgl. Feyerabend, Paul (Hg.) (1986): Kunst und Wissenschaft. Zürich: Verlag der Fachvereine.

142 Vgl. Nowotny (2012), S. xvii.

143 S. ebd.

144 S. ebd.

schung durch ihren reflexiv-forschenden Ansatz aus. Der US-amerikanische Philosoph und Professor Donald Schön bezeichnete Künstler*innen und Wissenschaftler*innen als »reflective practitioner[s]«. ¹⁴⁵ Und doch sind die Ansprüche, Kriterien und auch das Publikum künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung grundsätzlich verschieden, wie im weiteren Verlauf der Feldanalyse anhand unterschiedlicher Feldlogiken genauer in den Blick genommen wird.

Wissenschaftssoziologische Untersuchungen berufen sich bis ins späte 20. Jahrhundert in ihrer Definition von Wissenschaften auf ein sehr naturwissenschaftlich geprägtes Wissenschaftsverständnis, während die Geistes- und Sozialwissenschaften weniger berücksichtigt bleiben. ¹⁴⁶ Dieses naturwissenschaftlich geprägte Wissenschaftsverständnis äußert sich auch in Förderrichtlinien und Einteilungen von Disziplinen. ¹⁴⁷ Im Diskurs um künstlerische Forschung stellt sich somit oft die Frage, welche konkreten Spezifika die künstlerische von der wissenschaftlichen Forschung unterscheiden. Diese Debatten um den Forschungsbegriff führen dazu, dass Stereotype sowie ein veraltetes Verständnis von »der Kunst« und »der Wissenschaft« zum Vorschein kommen. Dabei wird meistens argumentiert, dass künstlerische Forschung sich sowohl in den Verfahren als auch in der Art der Präsentation und der Rezeption von wissenschaftlicher Forschung unterscheide. Henk Borgdorff macht den grundlegenden Unterschied künstlerischer Forschung daran fest, dass sie sich auf Kunstobjekte und kreative Prozesse beziehe und Künstler*innen als Forschende agieren, d. h. die künstlerische Praxis essenzieller Bestandteil des Forschungsprozesses sei. ¹⁴⁸ Kunstwissenschaftler*innen, die ein spezifisches künstlerisches Wissen, eine eigene künstlerische Episteme behaupten, versuchen dieses »andere« Wissen künstlerischer Forschung auch institutionell zu verankern. ¹⁴⁹

Der Kunsttheoretikerin Elke Bippus zufolge kann die performative und mediale Reflexion auf den Untersuchungsgegenstand als zentrales Kriterium für die Unterscheidung zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung gelten. ¹⁵⁰ In letzterer werde die Materialität der Dinge, der Apparaturen und der Darstellung gemeinhin als

145 S. Schön, Donald A. (2002 [1983]): The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action. New York: Basic Books.

146 Vgl. Daston, Lorraine; Galison, Peter (2017): Objektivität. Berlin: Suhrkamp. Lorraine Daston merkt hier an, dass

»Wissenschaft« im Deutschen sämtliche Arten des systemischen Wissens umfasst, über alle möglichen Gegenstände, und damit dem lateinischen *scientia* am nächsten komme. Oft würden sich die Wissenschaften im engeren Sinn aber auf die Naturwissenschaften beziehen. Dabei beschreibt sie die Naturwissenschaften als eigenständige Kultur, die wiederum auf einer Kultur der wissenschaftlichen Objektivität beruht.

147 Es hat immer wieder Versuche gegeben, die verschiedenen Wissenschaftskulturen auch beschreibbar zu machen. S. bspw. Lepenies, Wolf (2006) [1985]: Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

148 Vgl. Borgdorff (2013).

149 Vgl. Urchueguia, Cristina (2021): (K)Eine Einführung in die künstlerische Forschung durch eine Musikwissenschaftlerin. In: Gartmann, Thomas; Schäuble, Michaela (Hg.): Studies in the Arts – Neue Perspektiven auf Forschung über, in und durch Kunst und Design 195. Bielefeld: transcript, S. 25.

150 Vgl. Bippus, Elke (2013): (Kunst-)Forschung. Eine neuartige Begegnung von Ethnologie und Kunst. Ethnografische Kunst als kritische (Selbst-)Reflexion. In: Jöhler, Reinhard; Marchetti, Christian;

hinderlich eingestuft und zugunsten der begrifflichen Seite so weit wie möglich in den Hintergrund gedrängt. Künstlerische Forschung hingegen werde im Unterschied dazu gerade aus dem Interesse der Ungeschiedenheit von Material und Begriff gespeist.¹⁵¹ Der Wissenschaftsphilosoph Philipp Roesner verdeutlicht die Differenzierung von künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung folgendermaßen:

»Forschung wird im Allgemeinen als ein Vorgang zur Generierung, diskursiven Verbreitung sowie zur Anwendung von Wissen gesehen, der selbstreflexiv, transparent und eindeutig ist, also Prämissen offenlegt, Methoden begründet und Quellen zitiert. Künstlerische Praxis hingegen basiert meistens auf einem polymethodischen Patchwork, verschleiert ihren Prozess, zielt auf semantische Mehrdeutigkeit und auf vordiskursive Elemente wie auf Erfahrung, Körperwissen und sinnliches Erlebnis.«¹⁵²

Neben der sinnlichen Erfahrungsebene spielen somit auch die Mehrdeutigkeit von künstlerischen Forschungsergebnissen eine Rolle. Dabei wird die Übersetzung in performative Veröffentlichungsformate als grundlegender Bestandteil der Wissensproduktion verstanden.¹⁵³ Weiterhin wird insbesondere von künstlerischer Seite immer wieder hervorgehoben, dass Artistic Research das Eingehen auf Eigendynamiken der Materialität erfordert und somit andere Darstellungsformate und Präsentationsformen ermöglicht.¹⁵⁴ Künstlerische Forschung begreift die Veröffentlichung sowie das Aufführen oder Ausstellen somit als wesentlichen Teil des Forschungsprozesses. Dieter Mersch betont, dass künstlerische Forschung eine »andere Art der Forschung« sei,

»weil sie sich nicht der exakten Begründung oder des Diskurses bedient, sondern mit den Sinnen im Wahrnehmbaren arbeitet und die Materialien, die immer singular sind, aufeinander reagieren und sich zeigen lässt. Ihre Logik ist deshalb nicht das Sagen, sondern das Zeigen.«¹⁵⁵

Künstlerische Forschung kreierte Räume, die nicht auf einer Subjekt-Objekt-Trennung beruhten, weil künstlerische Praxis konstitutiv für den Forschungsprozess und das Resultat sei. Das heißt, es gäbe keine fundamentale Trennung zwischen Theorie und Praxis.¹⁵⁶

Tschofen, Bernhard; Weith, Carmen (Hg.): Kultur_Kultur. Denken. Forschen. Darstellen. Münster, New York u.a.: Waxmann, S. 284–291.

151 Vgl. Bippus (2013), S. 12.

152 S. Roesner, David (2015): Practice as Research-Paradox mit Potential. In: Jürgens, Anna-Sophie; Tesche, Tassilo (Hg.): LaborARTorium: Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst; eine Methodenreflexion. Science studies. Bielefeld: transcript, S. 25–31, hier: S. 27.

153 Vgl. Wildner, Katrin (2015): Inventive Methods: Künstlerische Ansätze in der ethnografischen Stadtforschung. Zeitschrift für aktuelle ethnologische Studien, 17(1), S. 168–185. Online verfügbar: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:18-8-8107> (Stand: 24.06.2024).

154 Vgl. Jürgens, Anna-Sophie; Tesche, Tassilo (Hg.) (2015): LaborARTorium. Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst; eine Methodenreflexion. Bielefeld: transcript. (Science studies), S. 11.

155 S. Mersch (2007), S. 97.

156 Vgl. Borgdorff (2006), S. 9.

»The exceptional thing about research in and through art is that practical action (the making) and theoretical reflection (the thinking) go hand in hand. The one cannot exist without the other, in the same way action and thought are inextricably linked in artistic practice.«¹⁵⁷

Künstlerisches Tun und theoretische Reflexion gehen dabei Hand in Hand und lassen sich nicht in einfachen Gegenüberstellungen von Theorie und Praxis beschränken. Das Verhältnis von Theorie und Praxis spiegelt sich auch in der Frage wider, ob künstlerische Forschung innerhalb von PhD-Programmen textuell kontextualisiert werden muss. Künstlerische Forschung versuche zwar, den kreativen Prozess oder den im Kunstobjekt enthaltenen Wissenszuwachs zu artikulieren, dennoch setzt ein großer Teil der künstlerischen Forschungsprogramme im deutschsprachigen Raum die Verschriftlichung dieses Wissens in einem textuellen Teil für die Qualifikation eines künstlerischen PhDs voraus.¹⁵⁸

Dieser Zwang zur Verschriftlichung kann auch als Hierarchisierung verstanden werden, in der die rational hergeleitete und logische Erkenntnis der Wissenschaft (in Form einer textuellen Sprache) der intuitiven und unmittelbaren Erkenntnis in der Kunst übergeordnet wird.¹⁵⁹ Wie anhand der institutionsspezifischen Analyse von Dokumenten und Förderpolitiken in Kapitel 5 deutlich wird, etablieren Hierarchisierungen zwischen theoretischer und praktischer Erkenntnis zudem Wissensordnungen, die sich auch in wissenschaftspolitischen Richtlinien, in Förderstatuten und in Bewertungsstandards für PhD-Programme widerspiegeln.

Die Unterscheidung zwischen verschiedenen Formen der Erkenntnis ist somit zentral, um die Etablierung von Wissensordnungen nachzuverfolgen, die sich in der Institutionalisierung von künstlerischer Forschung niederschlagen. So beschreibt die Philosophin Eva Maria Jung treffend das Paradoxon, in dem sich künstlerische Forschung befindet:

»Will man die künstlerische Forschung als eine eigenständige Forschungsform etablieren, so muss einerseits deutlich werden, warum es sich um eine Form der Forschung handelt. Dies kann aber nur gelingen, indem systematische Ähnlichkeiten zu Vorgehensweisen in den etablierten wissenschaftlichen Disziplinen aufgezeigt werden, die zumeist ein Forschungsmonopol für sich beanspruchen. Andererseits soll künstlerische Forschung – hierüber sind sich alle Diskutanten einig – einen eigenständigen Charakter aufweisen und sich wesentlich von den etablierten Natur- Kultur- und Sozialwissenschaften unterscheiden.«¹⁶⁰

157 S. Wesseling (2011), S. 2.

158 S. Candy/Edmonds (2012), S. 125.

159 Vgl. Badura, Jens (2015): Erkenntnis (sinnliche). In: ders. et al. (Hg.) (2015): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. Zürich, Berlin: Diaphanes, S. 43–48. Hier: S. 43.

160 S. Jung, Eva Maria (2016): *Die Kunst des Wissens und das Wissen der Kunst. Zum epistemischen Status der künstlerischen Forschung*. In: Siegmund, Judith et al. (Hg.): *Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?* Bielefeld: transcript, S. 23–43.

Es bleibe somit das Problem, dass wenn man einerseits die Ähnlichkeiten zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung betone, dies im Konflikt mit der Vorstellung von Kunst als etwas von wissenschaftlichen Disziplinen »grundlegend Verschiedenem«¹⁶¹ stehe. Verweise man andererseits darauf, dass künstlerische Forschung sich wesentlich von konventionellen wissenschaftlichen Vorgehensweisen unterscheide, so werde dadurch die Rede von einer Form der »Forschung« fragwürdig. Sowohl die Betonung der Ähnlichkeiten als auch die Betonung von Unterschieden zur wissenschaftlichen Forschung führe somit zu Rechtfertigungsproblemen hinsichtlich der Etablierung als eigener Forschungsdisziplin. Diese Betonung von Andersheit und Gleichheit wird als Interpretationsschema in der Analyse künstlerischer Forschungsprogramme in Kapitel 6.8 noch genauer behandelt. Insgesamt wird aber deutlich, dass künstlerische Forschung dazu anregt, Begrifflichkeiten von Wissen und Forschung einer kritischen Revision zu unterziehen und auch wissenschaftspolitische Hierarchisierungen dahingehend zu hinterfragen.

1.5. Wissenschaftspolitische Perspektive: Implikationen der Bologna-Reform für die Kunsthochschulen

Die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung im deutschsprachigen Raum wird meist auf die Bologna-Reform¹⁶² zurückgeführt, in Folge derer Forschung auch an Kunsthochschulen zum elementaren Bestandteil der Hochschulbildung wurde.¹⁶³ Ziel der Reformen war es, einen einheitlichen europäischen Hochschulraum zu schaffen, um akademische Qualitätssicherungsstandards europaweit vergleichbar und kompatibel zu machen. Dabei wurden insbesondere zwei Ziele verfolgt: die Vergleichbarkeit von Abschlüssen durch eine einheitliche dreistufige Struktur (Bachelor-Master-Doktorat) und die Qualitätssicherung gemäß den *Standards and Guidelines for Quality Assurance* in der *European Higher Education Area* (ESG). Durch die Vereinheitlichung des Kreditpunktesystems und der Hochschulabschlüsse sollte innereuropäische Mobilität für die Studierenden gewährleistet werden, um deren Beschäftigungsfähigkeit zu erhöhen. Die Qualitätssicherung ging einher mit der Einführung des *European Credit Transfer Systems* (ECTS) im europäischen Hochschulraum. Die Reform führte zu einem tiefgreifenden Wandel des tertiären Bildungsbereiches in den europäischen Staaten.

Zusätzlich zu dem übergreifenden Ziel einer Vereinheitlichung des Hochschulraumes wurde die Bologna-Reform im Nachhinein mit weiteren bildungspolitischen

161 Vgl. Jung (2016), S. 43.

162 Die Bologna Deklaration wurde am 19. Juni 1999 von 29 europäischen Bildungsministern im italienischen Bologna unterzeichnet und stellt eine politische Absichtserklärung dar, welche die Wettbewerbsfähigkeit des europäischen Bildungsraums erhöhen sollte. S. Bologna Declaration online: https://www.ehea.info/media.ehea.info/file/Ministerial_conferences/02/8/1999_Bologna_Declaration_English_553028.pdf (Stand: 29.07.2024). Weiterhin erklärten die europäischen Staaten bei der Entwicklung von Qualitätskriterien und -standards enger zusammenarbeiten zu wollen; insbesondere bei der curricularen Entwicklung und der Programmentwicklung.

163 Vgl. Mokre, Monika (2015): Forschungs- und Wissenschaftspolitik In: Badura et al. (Hg.): Künstlerische Forschung: Ein Handbuch. Zürich, Berlin: Diaphanes, S. 249–252.

Entwicklungen in Zusammenhang gebracht. Die Reformen führten zu einer verstärkten Ökonomisierung, Mediatisierung und Evaluationslogik der Wissenschaft, die auch als »new governance of science«¹⁶⁴ bezeichnet wurde. Hinzu kommt die zunehmende Trennung von Forschung und Lehre, die Verschulung der höheren Bildung auf Kosten individueller akademischer Freiheit sowie die verstärkte Orientierung von Hochschulen an Marktstrukturen. Im Anschluss an die Einführung der Bologna-Beschlüsse gab es viele kritische Reaktionen seitens der Hochschulen. Vor allem einige Kunsthochschulen widersetzten sich der Einführung des dreigliedrigen Systems und behielten stattdessen die althergebrachten Diplomstudiengänge bei.

Von anderer Seite wird zu bedenken gegeben, dass der Bologna-Prozess zwar nicht direkt die Ökonomisierung von Bildung zum Ziel gehabt habe, sondern vielmehr die Vereinheitlichung von Studienabschlüssen im Sinne einer vereinfachten Mobilität, aber dennoch im Nachhinein vielfach für andere neoliberale Bestrebungen verantwortlich gemacht worden sei.¹⁶⁵ Ein Grund dafür sei, dass die Bologna-Reformen viel Raum bei der Implementierung gelassen und lediglich den Status einer Absichtserklärung ohne rechtliche Bindung gehabt hätten. Wuggenig und Prinz folgern, dass die Bologna-Reform zwar im Rahmen eines Top-down-Prozesses umgesetzt wurde, letztendlich aber nichts mit der ihr oft zugeschriebenen neoliberalen Gouvernamentalität gemein habe.¹⁶⁶

Anschließend an diese Debatte sieht es der Kunsttheoretiker Dieter Lesage als Missverständnis an, dass künstlerische Forschung insbesondere durch die Bologna-Reform hervorgebracht wurde. Die Kunsthochschulen seien nicht das primäre Ziel der Reformen gewesen und die »Verwissenschaftlichung« oder »Akademisierung«¹⁶⁷ der künstlerischen Studiengänge, wie sie von vielen Kunsthochschulprofessor*innen befürchtet wurde, sei nicht allein auf die Bologna-Reform zurückzuführen. Vielmehr gehe es darum, den forschungsbezogenen Anteil in der künstlerischen Lehre wieder aufzuwerten.¹⁶⁸ Der Kunstprofessor und Theoretiker Giaco Schiesser weist zudem darauf hin, dass die ersten künstlerischen PhD-Programme bereits in den 1970er-Jahren in Großbritannien und Japan eingerichtet worden seien – lange vor der Implementierung der Reformen des Bologna-Prozesses im Jahre 1999.¹⁶⁹ Ausgehend von den englischsprachigen Ländern (Großbritannien, Kanada, Australien) hätten derartige Programme mit Beginn des 21. Jahrhunderts dann auch den europäischen Kontinent erreicht.¹⁷⁰

164 Vgl. Maasen, Sabine; Weingart, Peter (2005): *Democratization of Expertise? Exploring Novel Forms of Scientific Advice in Political Decision Making*. Sociology of Sciences Yearbook. Springer.

165 Vgl. Wuggenig, Ulf (2007): *Art Schools, Universities and the Bologna Process*, *Andere Sinema AS Mediatijdschrift* (Antwerpen), 29. Jg. (179) hier: S. 142. Wuggenig weist unter anderem darauf hin, dass einige Änderungen wie die Implementierung eines zweigliedrigen Modells Bachelor und Master schon im Hochschulrahmengesetz von 1998 eingeführt wurden. Weder eine Bachelor- noch eine Master-Struktur noch ein 3+2-Jahre-Zyklus-Modell seien explizit in den Dokumenten des Bologna-Prozesses spezifiziert.

166 Vgl. Wuggenig, Ulf, Prinz, Sophia (2009): *Kunst und Praxistheorie*. In: *Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst*, S. 254–256.

167 Vgl. Bippus (2012), S. 9.

168 Vgl. Lesage, Dieter (2009a).

169 Vgl. Schiesser (2015b), S. 225.

170 Vgl. *UK Council for Graduate Education* (1997) zit. nach Schiesser (2015), S. 221.

Diese Kritik spricht dafür, dass die Institutionalisierung nicht allein als Folge der Bologna-Reform angesehen werden, sondern in den Zusammenhang eines tiefgreifenden Wandels auf nationaler und transnationaler Ebene gestellt werden muss, der wissenschaftliche Forschung zunehmend in wissensökonomischen Zusammenhängen positionierte:

»Over the past decade, there has been a lot of debate on the question of the doctorate across all disciplines. This attention to research education is partly a consequence of the Bologna Process of coordinating higher education across Europe and due to the significance attached to ›knowledge production‹, ›intellectual property‹, ›cognitive capital‹ and a skilled work force in economic planning and development policy. It has also partly to do with ›human capital formation‹ being the key policy framework within which education is typically conceptualized by governments – an emerging global norm heavily influenced by the role of the Organization for Economic Cooperation and Development (OECD) and the increasing hegemony of neoliberalism.«¹⁷¹

So bestätigen auch andere wissenschaftssoziologischer Untersuchungen, dass das diskursive Leitbild der EU-Wissenschaftspolitik in den letzten Jahren zunehmend an einer globalisierten Wissensökonomie ausgerichtet wurde, was Bildungs- und Forschungseinrichtungen vor neue Herausforderungen stellte.¹⁷² Der Umbau nationaler Wissenschaftssysteme wurde somit im Rahmen eines von den Wissenschaftssoziologen Massih-Tehrani, Baier und Gengnagel konstatierten »akademischen Kapitalismus«¹⁷³ auch von der EU-Wissenschaftspolitik angetrieben.

Dennoch hat der Bologna-Prozess insofern zu der Institutionalisierung von künstlerischer Forschung an Kunsthochschulen beigetragen, dass die Einführung des dritten Zyklus auch an Kunsthochschulen angestrebt wurde. Durch die Einrichtung der drei Zyklen wurden Kunsthochschulen, die zuvor mehrheitlich keine postgraduale Phase angeboten hatten, erstmals vor die Herausforderung gestellt, ein postgraduales und forschungsorientiertes Studienangebot zu entwickeln. Dies bestand sowohl in spezifischen Promotionsprogrammen, die auf einen Dokoratsabschluss abzielen, aber auch in einer zunehmenden Anzahl künstlerischer Entwicklungsprojekte und Research Residency-Formate.¹⁷⁴ Der dritte Zyklus in den Künsten einschließlich der künstlerischen Forschung wurde analog zur Promotion als die Phase aufgefasst, in der eine Forschungsleistung zu erbringen ist. Dabei wurde Forschung in Anlehnung an die *Dublin Descriptors* der Europäischen Union (EU) von 2005 breit und umfassend, und nicht im engen Sinne als allein wissenschaftliche Forschung verstanden.¹⁷⁵ In den skandinavischen Ländern, Großbritannien, Österreich und Belgien haben viele Hochschulen künstlerische Forschung in

171 S. Wilson/van Ruiten (2013), S. 15.

172 Vgl. Massih-Tehrani, Nilgun; Baier, Christian; Gengnagel, Vincent (2015): EU-Forschungsförderung im deutschen Hochschulraum. *Soziale Welt* 66, Nr. 1, S. 55–74.

173 S. Massih-Tehrani et al. (2015), S. 57.

174 Vgl. Badura (2015).

175 Vgl. Wissenschaftsrat (2021), S. 8.

Form von künstlerischen Doktoraten/practice-based PhDs eingeführt.¹⁷⁶ Diese werden anhand der Fallbeispiele im späteren Verlauf der Arbeit analysiert und der Bologna-Diskurs wird im Sinne einer Autonomisierung oder Heteronomisierung in Kapitel 5.4 kritisch reflektiert.

1.6. Zwischenfazit: Institutionelle Forschungsdefinitionen

Um den Diskurs um künstlerische Forschung zu analysieren, ist es grundlegend, die Definition von künstlerischer Forschung auch von institutioneller Seite zu beleuchten, da die nationalen und internationalen Förderpolitiken und wissenschaftspolitischen Hintergründe für die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung eine zentrale Rolle spielen. Wie eine lange Tradition wissenschaftstheoretischer und -soziologischer Untersuchungen gezeigt hat, sind Begriffe wie »Forschung« und »Wissen« nicht unproblematisch oder universell, sondern an kulturelle und historische Rahmenbedingungen gebunden.¹⁷⁷ Bei der Einordnung von Forschungsbegriffen wird im Rahmen dieser Arbeit zwischen einem engeren und einem weiteren Forschungsbegriff unterschieden,¹⁷⁸ der jeweils auch unterschiedliche Implikationen für die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung beinhaltet. Dabei ist aufgrund der Internationalität des Diskurses ebenfalls relevant, dass der Forschungsbegriff in jeweils unterschiedlichen Sprachen und nationalen Kontexten sehr unterschiedliche Bedeutungen aufweist.¹⁷⁹ So zeigen Rößler/Schulte auf, dass das englische *research* oder französische *recherche*, den ganzen Forschungsprozess umfasst, während der deutsche Gebrauch des Begriffs *Forschung* sich hauptsächlich auf den ersten Teil des Erkenntnisprozesses beziehe.¹⁸⁰

Forschung bezeichnet traditionellerweise eine Aktivität, die vornehmlich an Universitäten und in Industrielabors geschieht und eng an disziplinäre Vorstellungen

176 Eine umfangreiche Untersuchung auch im internationalen Vergleich s. »Handbook for Artistic Research Education« von dem internationalen Forschungsnetzwerk SHARE, initiiert von ELIA, der Vereinigung europäischer Kunsthochschulen. Diese steht auch online zur Verfügung unter <https://www.elia-artschools.org/news/announcing-the-share-handbook-for-artistic-research-education> (Stand: 10.05.2015).

177 Vgl. Knorr-Cetina, Karin (2002) [1984]: Die Fabrikation von Erkenntnis. Zur Anthropologie der Naturwissenschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Vgl. auch Haraway, Donna (2007): Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive. In: Hark, Sabine (Hg.): Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie. S. 305–322.

178 Vgl. Tepe, Peter; Boeck, Angelika (2020): Künstlerische Forschung: Was ist das? w/k – Zwischen Wissenschaft & Kunst. Online verfügbar unter <https://wissenschaft-kunst.de/kuenstlerische-forschung-was-ist-das/> (Stand: 04.08.2024)

179 So weist Henk Borgdorff darauf hin, dass die Bedeutungen von »*research*« (engl.) oder »*recherche*« (frz.) oder »*onderzoek*« (ndl.) erhebliche Divergenzen in der Bedeutung aufwiesen. Vgl. Borgdorff (2011), S. 32.

180 Vgl. Rößler/Schulte (2018), S. 154. Während das deutsche Wort »*forschen*« in Verbindung zum lateinischen *poscere* und *postulare* gebracht werden kann, also etwas »bestimmen«, »behaupten« und als wahr beanspruchen, bezieht sich das französische »*recherche*« mehr auf eine Bewegung des Suchens, Schauens und Observierens und gehe eher auf das lateinische *circare* zurück, etwas umschreiben.

gebunden ist, beispielsweise an Paradigmen der qualitativen oder quantitativen Methodik oder der disziplinären (zum Beispiel natur- oder geisteswissenschaftlichen) Ausrichtung. Innerhalb der wissenschaftlichen Forschung gibt es somit starke disziplinäre Unterschiede, was die anerkannten Methoden, die Zugänge und die Forschungsausrichtung betrifft. Im deutschen Sprachgebrauch beschreibt Forschung die systematische Suche nach neuen Erkenntnissen sowie deren Dokumentation und Veröffentlichung in relevanten Fachzeitschriften und durch die Präsentation bei Fachtagungen. Damit eine bestimmte Aktivität als Forschung anerkannt wird, muss sie somit systematisch vorgehen und einer bestimmten Methode folgen. Sie muss dokumentiert und veröffentlicht werden, also auch einem Kommunikations- und Forschungszusammenhang zugänglich gemacht werden:

»Forschung findet dann statt, wenn eine Person die Absicht hat, eine originale Untersuchung durchzuführen, um damit unser Wissen und Verständnis zu erhöhen. Sie beginnt mit der Frage oder Themen, die im Kontext der Forschung relevant sind, und verwendet Methoden, die für die Forschung angemessen sind und die Validität und Reliabilität der Forschungsergebnisse sicherstellen. Ein zusätzliches Erfordernis ist, dass der Forschungsprozess und die Ergebnisse auf angemessene Weise dokumentiert und verbreitet werden.«¹⁸¹

Wichtig in einem Forschungsbereich sind die spezifischen Kriterien und Konventionen der jeweiligen Disziplinen, nach denen bestimmt wird, was als Forschung gelten kann und wodurch ein origineller Beitrag zum jeweiligen Forschungsbereich geleistet wird. Die Beurteilung und Legitimation durch die Scientific Community spielt dabei eine zentrale Rolle.

Für die Institutionalisierung künstlerischer Forschung ist ihre Berücksichtigung in wissenschaftspolitischen Richtlinien wesentlich, welche Forschung im Sinne von *Forschung und Entwicklung* (R & D) als zentral betrachten, um Innovationen voranzutreiben.¹⁸² Zudem legen sie fest, was als Forschung betrachtet werden kann und somit auch förderwürdig ist. Die Forschungsdefinition der OECD ist auf die Bedeutung von Forschung für Innovationen ausgerichtet und beschreibt jene als »jede kreative systematische Betätigung zu dem Zweck, den Wissensstand zu erweitern, einschließlich des Wissens der Menschheit, Kultur und Gesellschaft, sowie die Verwendung dieses Wissens in der Entwicklung neuer Anwendungen«¹⁸³ Das *OECD Frascati Manual*, das zentrale Instrument auf europäischer Ebene, um Daten über den Bereich R & D statistisch zu erheben und international vergleichbar darzustellen, unterscheidet zwischen

181 S. Borgdorff, Henk (2012e): Künstlerische Forschung und akademische Forschung. In: Tröndle, Martin; Warmers, Julia (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*. Bielefeld, S. 69–91, hier: S. 80.

182 Vgl. Borgdorff (2012c), S. 77: Natural Sciences, Engineering and Technology, Medical and Health Sciences, Agricultural and Veterinary Sciences, Social Sciences, Humanities, and the Arts.

183 S. OECD (2015): *Frascati Manual 2015: Guidelines for Collecting and Reporting Data on Research and Experimental Development, The Measurement of Scientific, Technological and Innovation Activities*. Paris: OECD Publishing. Online verfügbar unter https://www.oecd.org/en/publications/frascati-manual-2015_9789264239012-en.html. (Stand: 27.07.2024).

drei grundlegenden Formen von Forschung: *Grundlagenforschung*, als erkenntnisorientierte und ergebnisoffene Forschung ohne direkten Anwendungsbezug, die allgemein gültige Zusammenhänge und Gesetzmäßigkeiten zu erklären versucht, *Angewandte Forschung*, die einen wirtschaftlichen Nutzen verfolgt und auf praxisrelevante Ergebnisse ausgerichtet ist, sowie *experimental development*, eine Entwicklungstätigkeit, welche auf die Herstellung neuer Produkte oder Verfahren oder auf die Verbesserung bestehender Produkte oder Verfahren abzielt.¹⁸⁴

Dieses Standardmodell der Einteilung in Forschungsaktivitäten wird auch an den Hochschulen und Universitäten angewendet. Wissenschaftstheoretisch wird jedoch schon seit einiger Zeit kritisiert, dass diese Dreiteilung im Grunde überholt sei.¹⁸⁵ Statistische länderübergreifende Vergleiche zwischen der Forschungs- und Entwicklungstätigkeit sowie das *Frascati-Handbuch*, das Leitlinien für die Erhebung und Meldung von Daten über Forschung und experimentelle Entwicklung vorgibt, beziehen sich aber weiterhin auf diese Dreiteilung. Genauer unterscheidet die *UNESCO* sechs Wissenschaftsfelder, in denen Forschung im Sinne von *Research and Development* stattfindet: Naturwissenschaften, Technik & Technologie, Medizinwissenschaften, Agrarwissenschaften, Wirtschafts- und Sozialwissenschaften und Geisteswissenschaften.¹⁸⁶ Die Künste werden, wenn überhaupt, der Förderkategorie der Geisteswissenschaften zu- und untergeordnet.¹⁸⁷

Die Anforderungen von Förderinstitutionen an künstlerische Forschung, bspw. durch den *Arts and Humanities Research Council* in Großbritannien, unterscheiden sich wenig von denen an die wissenschaftliche Forschung. Das *Research Assessment Exercise* (RAE)¹⁸⁸ stellte 2005 folgende Kriterien für künstlerische Forschung auf, die das Design neuer Produkte explizit miteinschließen:

»research [...] is to be understood as **original investigation** undertaken in order to gain knowledge and understanding. It includes work of direct relevance to the needs of commerce, industry and to the public and voluntary sectors; scholarship; the invention and generation of ideas, images, performances, artefacts, including design, where these lead to new or substantially improved insights, and the use of existing knowledge

184 Vgl. ebd.

185 Vgl. Nowotny/Scott/Gibbons (2001).

186 Vgl. Borgdorff (2012c), S. 77. Natural Sciences, Engineering and Technology, Medical and Health Sciences, Agricultural and Veterinary Sciences, Social Sciences, Humanities, and the Arts.

187 Ähnlich verhält es sich mit den Kulturwissenschaften, für die über Jahre versucht wurde, einen eignen Fachbereich einzurichten, was aber von der DFG bisher nicht bewilligt wurde.

188 Das *Research Assessment Exercise* (RAE) ist ein Evaluationsverfahren in Großbritannien, das etwa alle fünf Jahre im Auftrag der vier britischen Hochschulfinanzierungsräte durchgeführt wird, um die Qualität der Forschung von britischen Hochschuleinrichtungen zu bewerten. RAE-Beiträge aus jedem Fachbereich werden von einem fachlich spezialisierten *Peer Review*-Gremium eingestuft. Diese Einstufung dient als Grundlage für die Zuteilung von qualitätsgewichteten Forschungsmitteln (QR), die jede Hochschuleinrichtung vom nationalen Finanzierungsrat erhält. RAEs fanden in den Jahren 1986, 1989, 1992, 1996 und 2001 statt. Die letzten Ergebnisse wurden im Dezember 2008 veröffentlicht. Online verfügbar unter Das RAE wurde 2014 durch das *Research Excellence Framework* (REF) ersetzt, das 2014 und 2021 durchgeführt wurde. S. Internetseite: <https://www.ref.ac.uk> / (Stand: 29.07.2024).

in experimental development to produce new or substantially improved materials, devices, products and processes, including design and construction.«¹⁸⁹

Die Diversifizierung der Forschungsergebnisse zeigt, dass der Unterschiedlichkeit künstlerischer Erzeugnisse Rechnung getragen wird. Der *Europäische Dachverband der Musikhochschulen (AEC)* definierte künstlerische Forschung 2015 »als eine Form der Forschung [...], die über eine starke Verankerung in der künstlerischen Praxis verfügt und die neues Wissen, neue Einsichten oder Perspektiven innerhalb der Kunst schafft und damit sowohl der Kunst selbst als auch der Innovation dient«.¹⁹⁰ Demnach basiert der Forschungsbegriff vor allem auf der Innovationsfähigkeit innerhalb der künstlerischen Disziplinen. Die Definition, die der deutsche Wissenschaftsrat in seinen Empfehlungen heranzieht, orientiert sich an den Kriterien der *AEC*, die im Wesentlichen folgende Eigenschaften von künstlerischer Forschung aufzählt:

»Künstlerische Forschung wird üblicherweise von forschenden KünstlerInnen betrieben oder in Zusammenarbeit mit KünstlerInnen in Forschungsgruppen; sie fördert einen kritischen Dialog mit der entsprechenden Kunstsparte, mit anderen relevanten Wissensgebieten und zwischen Forschenden und anwendungsorientierten Berufsgruppen; sie wird unterstützt von **kritischer Reflexion über ihren Forschungsgegenstand** und/oder über dessen Umfeld; sie benennt und reflektiert Methoden und bestimmte Arbeitsabläufe; sie teilt ihre für die **entsprechenden Zielgruppen** relevanten Erkenntnisse mit der Gemeinschaft aller KünstlerInnen und gibt sie auch an die Öffentlichkeit weiter, um das allgemeine kulturelle Verständnis zu bereichern. [Herv. d. Verf.]«¹⁹¹

Demzufolge sollen auch künstlerische Forschungsprojekte einen Wissens- sowie Erkenntnisgewinn leisten und eine Forschungsfrage und ein Erkenntnisinteresse verfolgen, dessen Relevanz in einem bestimmten Forschungskontext deutlich gemacht werden muss. Weiterhin müssen die Forschungsmethoden expliziert werden und eine entsprechende Dokumentation sowie Kommunikation im Forschungsfeld gegeben sein, sei es durch Publikationen oder Ausstellungen. Dies beinhaltet auch die Verschriftlichung des Vorhabens. Wie bei wissenschaftlicher Forschung ist das Peer Review-Verfahren auch in der künstlerischen Forschung verbreitet. Entsprechend spielen die Dokumentation sowie die Kommunikation und Veröffentlichung der Ergebnisse in einem bestimmten Forschungskontext für die künstlerische Forschung ebenso eine Rolle für die Förderwürdigkeit eines Projektes.

Die Grundlage für ein Verständnis von Forschung, das über den engen Bezug zu den Wissenschaften hinausgeht, wurde auf EU-Ebene 2005 bei der Formulierung der *Dublin Descriptors* gelegt, welche die Qualitätsstandards für den dritten Zyklus festlegen sollten und auch für die künstlerischen PhDs geltend gemacht wurden. Die Prinzipien, die in den *Dublin Descriptors* genannt werden, formalisieren einen weiten Forschungsbegriff:

189 S. RAE (2005), S. 34. zit. n. Holert, Tom (2009): Art in the Knowledge-based Polis. e-flux Journal, <https://www.e-flux.com/journal/art-in-the-knowledge-based-polis/>.

190 S. *Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen* (2015), S. 2.

191 S. *AEC* (2015), S. 3.

»The word [research] is used in an **inclusive way to accommodate the range of activities that support original and innovative work** [Herv. d. Verf.] in the whole range of academic, professional, and technological fields, including the humanities, and traditional, performing, and other creative arts. It is not used in any limited or restricted sense or relating solely to a traditional scientific method.«¹⁹²

In diesem Kontext wird der Begriff »research« methodisch geöffnet und umfasst nicht nur Forschung im engeren wissenschaftlichen Sinne, sondern auch Forschung in den Künsten. Dieser erweiterte Forschungsbegriff lieferte im Jahr 2015 die Grundlage dafür, auch künstlerische Forschungsvorhaben mit in das *Frascati Manual* aufzunehmen. In der deutschen Fassung der *Dublin Descriptors* entfällt diese Forschungsdefinition jedoch.

Generell kann festgestellt werden, dass die nationalen Unterschiede in der wissenschaftspolitischen Anerkennung von künstlerischer Forschung überwiegen. Nur wenige Länder (wie Österreich und Norwegen) nehmen künstlerische Forschung gleichberechtigt in nationalen Förderpolitiken auf. Somit wird in wissenschaftspolitischen Dokumenten bereits eine Marginalisierung künstlerischer und generell transdisziplinärer Forschung erkennbar, weil sich die Definitionskriterien sowie die Forschungskriterien sehr an anerkannten Fachdisziplinen orientieren. Zudem ist meistens eine klare Hierarchisierung in der Forschungsförderung erkennbar. In alle Forschungsdisziplinen, die als Grundlagenforschung angesehen werden, wird exponentiell mehr Geld investiert als in andere Forschungsbereiche. Selbst die Geistes- und Kulturwissenschaften als langständig etablierte Disziplinen gehörten lange Zeit zu den förder technisch eher marginalisierten Disziplinen.¹⁹³

Wie eine genauere Analyse der unterschiedlichen Kriterienkataloge der Förderinstitutionen für künstlerische Forschung sowie der Zugangskriterien für PhD-Programme in Kapitel 6 zeigt, werden häufig Kriterien der wissenschaftlichen Forschung an künstlerische Forschung angelegt und Förderprogramme nur punktuell an künstlerische Forschung angepasst, sodass sie dieser Praxis auch gerecht werden. So stellt die Ergebnisoffenheit künstlerischer Forschung für die Anpassung an Förderkriterien ein häufig diskutiertes Problem dar. Viele Künstler*innen sehen vor allem in der Ergebnisorientierung des Forschungsbegriffs einen Widerspruch zur Mehrdeutigkeit oder Ergebnisoffenheit künstlerischer Forschung. Auf einem Symposium zur künstlerischen Forschung im Jahr 2015 im *Haus der Kulturen der Welt* in Berlin wird deshalb vorgeschlagen, statt »Forschung« und »Resultat« doch die Begriffe »Prozess« und »Artikulation« zu verwenden.¹⁹⁴ Künstlerische Forschung wird zudem als nicht hypothesengeleitet, sondern als prozessorien-

192 S. *European Joint Quality Initiative, Dublin Descriptors for third-cycle education*, online verfügbar unter https://www.hrk.de/fileadmin/redaktion/hrk/02-Dokumente/02-03-Studium/02-03-02-Qualifikationsrahmen/dublin_descriptors-1.pdf (Stand: 29.07.2024).

193 Vgl. Wuggenig (1998), S. 43.

194 Vgl. Graduiertenschule der *Universität der Künste Berlin* (2019), Arbeitspapier Konferenz »Artistic Needs« and »Institutional Desires«. Roundtable 1: *Process and Result-Criteria for Artistic Research inside and outside of academia*. Prof. Marijke Hoogenboom (Amsterdam University of the Arts), Prof. Dr. Ulrike Hentschel (Berlin University of the Arts) Symposium: *Artistic Needs and Institutional Desires*, November 2015, Haus der Kulturen der Welt.

tiert dargestellt. Borgdorff stellt hier »hypothesis-led« und »discovery-led« gegenüber.¹⁹⁵ Dabei basiere künstlerische Forschung häufig auf einem Prinzip von »trial-and-error«. Zudem würden viele künstlerische Forscher*innen keine distanzierte Position zu ihrem Forschungsobjekt einnehmen, weil sie eng und persönlich mit ihrem Thema verwoben seien.¹⁹⁶ Allerdings unterscheide sich die in der künstlerischen Forschung oft anzutreffende Intuition nicht wesentlich von der wissenschaftlichen Forschung, wo analytisches Gespür und Zufall nachgewiesenermaßen ebenfalls eine Rolle spielen.¹⁹⁷

Das Anlegen eines erweiterten Forschungsbegriffs stellt sich für die Institutionalisierung von Förder- und PhD-Programmen als zentral heraus. Ein verengtes und an rein wissenschaftlichen Kriterien orientiertes Forschungsverständnis birgt hingegen Probleme für die künstlerische Forschung. Nicht umsonst wird selbst von Vertreter*innen der künstlerischen Forschung vor einer inflationären Nutzung der Begriffe »Forschung« und »Wissen« gewarnt. Laut dem Kunsthistoriker James Elkins sollte der Begriff Forschung im Diskurs nur noch in administrativen Dokumenten verwendet werden, und nicht mehr als Leitbegriff in der Debatte dienen.¹⁹⁸

Abseits dieser Institutionalisierung innerhalb von Forschungsleitlinien und -definitionen, kann künstlerische Forschung bereits auf eine lange Tradition künstlerisch-forschender Praxis zurückblicken, wie die folgende historische Einordnung deutlich macht. Die historische Entwicklung künstlerisch-forschender Praktiken muss von der Institutionalisierung künstlerischer PhD-Programme differenziert werden, sollte bei einer Institutionalisierung in Förderprogrammen und -richtlinien aber nichtsdestotrotz berücksichtigt werden, um sich die Eigenheiten künstlerisch-forschender Praktiken bewusst zu machen.

195 Vgl. Borgdorff (2012c), S. 80.

196 Vgl. Borgdorff (2012c), S. 80.

197 Vgl. Latour/Woolgar (1986), Knorr-Cetina (1984).

198 Vgl. Elkins, James (Hg.) (2009): *Artists with PhDs: On the new doctoral degree in studio art*. Washington DC: New Academia Publishing, zit. n. Butt (2017), S. 12.

2. Historische Perspektive: Das Forschungsparadigma in der Kunst seit den 1990er-Jahren

Vonseiten künstlerisch Forschender wird zunehmend konstatiert, dass es einer historischen Einordnung und Herleitung der künstlerischen Forschung bedürfe, um sich der Eigenständigkeit dieser Praxis sowie ihrer langen Tradition bewusst zu werden.¹ Gleichzeitig wird kritisiert, dass künstlerische Forschung im wissenschaftspolitischen Diskurs weitgehend ohne Bezüge auf die jahrzehntelange Tradition künstlerisch-forschender Praxis dargestellt wird, um künstlerischer Forschung den Anschein von »etwas ganz Neuem« zu geben.²

Für die Untersuchung des Diskurses kann im Rahmen dieser Arbeit aufgrund des Umfangs keine vollständige Geschichtsschreibung der künstlerischen Forschung erfolgen, weshalb lediglich einige Ansatzpunkte dargestellt werden, welche die Geschichte künstlerischer Forschung als »verzweigte Genealogie«³ beeinflusst haben. Dabei geht es weniger darum, eine vollständige Geschichte der Beziehungen zwischen Kunst und Wissenschaft nachzuverfolgen, die bis in die Renaissance zurückreicht. Vielmehr setzt die Arbeit gezielt an der Bruchstelle von der Moderne zur Postmoderne an, wo sich die Entgrenzung des Kunstbegriffs sowie ein Paradigmenwechsel in der Kunsttheorie abzeichnete.⁴ Je nach Interessenlage wird die Geschichte künstlerischer Forschung unterschiedlich rekonstruiert und mit verschiedenen Traditionen in Zusammenhang gebracht. Insofern kann eine bestimmte Geschichtsschreibung auch als eine Setzung im Diskurs verstanden werden, bei der je nach Kontext unterschiedliche historische Referenzen und Bezugspunkte hergestellt werden. Hierzu wird etwa in der vorliegenden Arbeit ein besonderes Augenmerk auf die Professionalisierung der künstlerischen Ausbildung gelegt,

1 Vgl. Haarmann, Anke (2021): »Eine neue Disziplin ist in aller Munde.«, in: *LBK Jahresmagazin*. Künstlerische Forschung, S. 31–34, hier: S. 31.

2 Vgl. Cramer/Terpsma (2021), S. 2.

3 S. Haarmann (2019), S. 85. Haarmann weist darauf hin, dass bereits seit der Renaissance und Leonardo da Vincis Bestreben, die Malerei in den Rang einer Wissenschaft zu erheben, eine große Anzahl von künstlerischen Arbeiten reflexive Elemente enthielten oder sich Künstler*innen als Forschende begriffen.

4 Vgl. Rebentisch (2013), S. 21.

weil deren Entwicklung insbesondere bezüglich des Stellenwerts von Theorie auch die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung im weiteren Sinn beeinflusst hat. Dabei ist insbesondere die Entwicklung von einer kritischen prozess- und projektorientierten Kunst hin zu einer institutionalisierten Praxis künstlerischer Forschung interessant.

Als Ursprünge künstlerischer Forschung werden häufig die postkonzeptuelle Kunst, kontextuelle Kunst oder politisch-aktivistische Kunst genannt, die Reflexion und Theorie als integrale Bestandteile künstlerischer Praxis eingeführt haben. Neben dem Hinterfragen des traditionellen Werkbegriffs in der Konzeptkunst spielt auch die zunehmende Auflösung der Grenzen zwischen Kunst und Alltag in der Happening- und Performance-Kunst und die »Entgrenzung der Künste«⁵ beispielsweise in der »Kontext-Kunst«⁶ eine wesentliche Rolle. Seit den 1990er-Jahren wendeten sich Künstler*innen wieder vermehrt gesellschaftlichen und politischen Fragestellungen zu. Mit künstlerischen Interventionen wurde nicht nur der Kunstbegriff infrage gestellt, sondern auch die Rolle der Künstschaaffenden, der Ort der Kunst und ihre Wirkweise in die Gesellschaft. Insbesondere die institutionskritische Kontextkunst hat durch den Einbezug gesellschaftspolitischer Fragestellungen und die Anwendung dokumentarischer und ethnografischer Methoden das Verständnis von künstlerischer als forschender Praxis etabliert. Künstlerische Forschung als erkenntnisorientierte, archivarische Tätigkeit oder als spielerisches Experimentieren mit wissenschaftlichen Methoden und Formaten kann somit in die Tradition immaterieller und konzeptueller Kunst der 1960er-/70er- und 90er-Jahre gestellt werden.

Dabei verlagerten sich die Orte künstlerischer Produktion verstärkt in den öffentlichen und sozialen Raum. Mit *Minimal* und *Conceptual Art*, so der Kunsttheoretiker Simon Seikh, habe sich eine ortsspezifische Praxis von Künstler*innen entwickelt, die über traditionelle Kunstorte hinaus ging, um neue Öffentlichkeiten anzusprechen.⁷ Künstler*innen agierten zunehmend als *Cultural Worker* und bezogen Rezipienten in die Kunstproduktion mit ein, sodass diese zu direkten Beteiligten wurden. Gesellschaftliche Grenzen wurden ebenso überschritten wie die bisherigen Grenzen des Kunstfeldes. Künstlerkollektive wie *Group Material*, *The Yes Men* oder das *Critical Art Ensemble* prägten eine kollektive Praxis der Einmischung und des Handelns in Form von Aktionen, Happenings und Interventionen im öffentlichen Raum, bei dem sich künstlerisches und politisches Handeln überlagerte.⁸

Die Forderung nach einer künstlerischen Praxis, die konkrete gesellschaftliche Problemlagen aufgreift, ist auch heute noch das Anliegen vieler künstlerisch-forschender

5 Vgl. Rebentisch (2015), S. 32.

6 Vgl. Weibel, Peter (Hg.) (1993): *Kontext Kunst: [the art of the 90's; Katalog zur Ausstellung »Trigon 93«*, veranstaltet von der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Steirischer Herbst 93, 02.10.-07.11.1993]. Köln: DuMont.

7 So bezieht sich Simon Seikh für die Entwicklung künstlerischer Forschung seit den 1960er-Jahren auf Lippard, Lucy R. (1973): *Six Years the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. Dort beschreibt er die Entwicklung von konzeptueller Kunst in der Periode von 1966–1972 und hebt insbesondere die Dematerialisierung des künstlerischen Werkes als Charakteristikum hervor.

8 S. Felshin, Nina (Hg.) (1995): *But is it art? The spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press. S. 10

Kollektive. Von ihren historischen Ursprüngen kann künstlerische Forschung somit als weiterer Versuch gedeutet werden, Kunst und Gesellschaft näher zusammenzubringen und künstlerischer Praxis mehr gesellschaftliche Relevanz zu verleihen. Der Forschungsbegriff wurde dabei vor allem im Sinne einer grundsätzlichen Neubestimmung der Funktionen von Kunst über kunstinterne Grenzen hinweg aufgegriffen, eine Bewegung, die eine »Entgrenzung der Künste«⁹ hin zu anderen gesellschaftlichen Lebensbereichen umfasst.

Künstlerisches Arbeiten als Forschung zu begreifen, hat somit eine lange Tradition, die über die klassischen Avantgarden bis in die Gegenwart zu verfolgen ist.¹⁰ Im Rahmen der Institutionalisierung von künstlerischer Forschung kann jedoch zum Teil von einer Umdeutung dieses Diskurses gesprochen werden, die Kritiker*innen zufolge dazu führte, dass künstlerische Forschung im Prozess ihrer Institutionalisierung ihren ursprünglich kritischen Impuls weitgehend verloren habe.¹¹ War die prozess- und forschungsorientierte künstlerische Praxis ursprünglich als Kritik an der Objektbezogenheit des Kunstmarkts gedacht und als Strategie intendiert, sich seiner Verwertungslogik zu entziehen, so spielt das projektorientierte Arbeiten der künstlerischen Forschung und das dadurch erhoffte kreative und »neue« Wissen mittlerweile nach Auffassung zahlreicher Kritiker*innen einer Verwertung durch die Wissensökonomie in die Hände.¹² Dies zieht eine Repositionierung der Gegenwartskunst nach sich, bewusst im Kontrast zu einem Kunstverständnis, das durch Marktgesetze und -mechanismen bestimmt ist.¹³ Während der Forschungsbegriff in der Kunst in den 1990er-Jahren somit als Provokation verstanden werden kann, oder auch als Versuch, sich vom traditionellen Künstler*innenbild zu emanzipieren, muss der derzeitige wissenschaftspolitische Diskurs getrennt davon betrachtet werden. Dieser bezieht sich bezeichnenderweise nur selten auf historische Versuche, künstlerische Praxis als Forschung zu positionieren.

2.1. Künstler*innenrolle: Der/Die Künstler*in als (Feld-)Forscher*in

Die Öffnung der Kunst oder ihre Entgrenzung hat auch zu einem veränderten Rollenverständnis des Künstlers bzw./der Künstlerin geführt. Plurale Rollenbilder von Künstler*innen als »Forscher*innen«, »Ethnograph*innen«¹⁴, als »Sozialarbeiter*in-

9 S. Rebentisch (2015).

10 Vgl. Mersch/Ott (2007).

11 Vgl. Kalin, Nadine M. (2018): *The neoliberalization of creativity education. Democratizing, Destructing and Decreating*. New York: Palgrave Macmillan; Vgl. auch Ahmad, Aisha-Nusrat; Fielitz, Maik; Leinius, Johanna (2018): *Knowledge, Normativity and Power in Academia. Critical Interventions*. Campus Verlag.

12 Vgl. Seikh (2009); Holert (2013).

13 Vgl. Holert (2015), S. 227.

14 S. Foster, Hal (1996): *The Artist as Ethnographer*. In: *The Return of the Real*. Cambridge: MIT Press.

nen«¹⁵ oder »Kurator*innen« sind in den 1990er-Jahren üblich geworden.¹⁶ Künstlerische Forschung wurde dabei meistens nicht im streng wissenschaftlichen Sinne verstanden, sondern fand sich in spielerischen Arten des Experimentierens wieder. Gleichzeitig nutzten Künstler*innen den Begriff, um den Mythos des intuitiven und subjektiven künstlerischen Schaffens zu dekonstruieren und ihre Arbeit stattdessen als kulturelle Praxis innerhalb der Gesellschaft zu verorten.¹⁷ Die Einführung des Forschungsbegriffs in die Kunst in den 1990er-Jahren kann somit auch als demokratisierender Impuls verstanden werden: Im Zuge einer Politisierung der Kunst wurde er dazu gewählt, künstlerische Praxis zu entmystifizieren und mit anderen kulturellen Praktiken wie denen des Schreibens, Forschens, Lehrens oder Arbeitens gleichzustellen. Damit einher ging ein verändertes Verständnis des Künstlers/der Künstlerin als Theoretiker*in, Kritiker*in und Forscher*in in einer Person, generell gesprochen als »critical practitioner«¹⁸. Künstler*innen nahmen Kunstkritiker*innen die Arbeit ab, indem sie selbst die Texte zu ihren Werken schrieben.¹⁹ Die Diversifizierung künstlerischer Praxis seit den 1960er-Jahren wird von den Kunsttheoretikerinnen Karen van den Berg und Ursula Pasero treffend beschrieben:

»A growing cohort of artists has started to operate in diverse areas: education, urban planning, research, social engineering, while at the same time being active in numerous social fields. They have long since ceased to be just artists, but are simultaneously activists, initiators of barter networks, curators, independent critics, and freelance researchers as well.«²⁰

Die Kunst wurde somit in der Überschreitung des Kunstfeldes gesehen, oder aber in der kritischen Untersuchung seiner machtvollen Gegebenheiten und Limitationen. Dabei wollten Künstler*innen sich nicht mehr auf das Kunstfeld im engeren Sinne beziehen, sondern dessen Grenzen gezielt überschreiten, sowohl im räumlichen als auch im sozialen Sinn.²¹

Insbesondere die zweite Generation institutionskritischer Künstler*innen in den 1990er-Jahren wie Fred Wilson oder Renée Green machten die Untersuchung der institutionellen Bedingungen der Produktion und Rezeption von Kunst zum Thema ihrer künstlerischen Arbeiten. Die künstlerische Arbeit wurde dabei vermehrt als »Projekt«,

15 S. Möntmann, Nina (2002): Kunst als sozialer Raum. Andrea Fraser, Rikrit Tirvanija, Renée Green. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König. Vgl. auch Schneede, Uwe M. (1979): Eremit, Forscher, Sozialarbeiter. Das veränderte Selbstverständnis von Künstlern. Hamburg: Kunstverein.

16 Vgl. Schneede (1979).

17 Vgl. Bippus (2013): »(Kunst-)Forschung.: Eine neuartige Begegnung von Ethnologie und Kunst.« In: Johler; Reinhard; Marchetti, Christian; Tschöfen, Bernhard; Weith, Carmen (Hg.): Kultur. Denken. Forschen. Darstellen. Münster, New York u.a.: Waxmann. S. 286.

18 S. Meyer, James (1993): What happened to institutional critique? Chicago: American Fine Arts.

19 Vgl. Craw, Isabelle (1990): Jugend forscht (Armaly, Dion, Fraser, Müller). *Texte zur Kunst* 1, Nr. 1 (Herbst 1990), S. 163–175.

20 S. van den Berg, Karen; Pasero, Ursula (Hg.) (2013): Art production beyond the art market? Berlin: Sternberg Press, S. 233.

21 S. Möntmann (2002).

»Recherche« oder »Feldforschung« verstanden und als kulturelle Praxis neu definiert.²² Kunstpraktiken, die partizipativ und demokratisch vorgingen, stellten sich zunehmend gegen typische Produzent*innen-Rezipient*innen-Hierarchien, in denen der/die Künstler*in als Autor*in im Mittelpunkt des Interesses stand. Mit diesem politischen Anspruch wollten sich die Avantgarden von einem autonomen Kunstverständnis abgrenzen und ein neues Künstler*innenbild vermitteln:

»Arbeitsweisen wie Recherche, Experiment, Kontextanalyse oder die Bildung von Kooperationsgemeinschaften und Netzwerken sind für viele zeitgenössische Kunstpraktiken im Bereich der Bildenden Kunst heute geradezu konstitutiv [und] mitunter ein Grund dafür, dass künstlerische Praxis gerne per se als ›forschend‹ bezeichnet wird.«²³

Künstlerisch-forschende Praxis entstand somit ursprünglich aus dem kritischen Impuls, institutionelle Ausschlussmechanismen einer Kritik zu unterwerfen und sich der Verwertung auf dem Kunstmarkt durch immaterielle Praktiken zu entziehen.²⁴

Daher war die künstlerische Forschung spätestens seit den 1970er-Jahren ein in der Kunstpraxis durchaus erprobtes Verfahren, allerdings ohne Anspruch auf »Wissenschaftlichkeit«.²⁵ Ähnlichkeiten in der Arbeitsweise von Künstler*innen und Wissenschaftler*innen bezogen sich vornehmlich auf die experimentelle Anwendung wissenschaftlicher Methoden des Sammelns, Archivierens oder Dokumentierens, wie auch die Künstlerin Renée Green ihre Praxis beschreibt: »I read a lot and I see what strikes me as really odd, funny, or just weird. I mark my books up like crazy [...] I do research at the library and trace footnotes like academics do.«²⁶ Hans Haacke ist wohl einer der bekanntesten Künstler, der früh begonnen hat, soziale und politische Bedingungen mit sozialwissenschaftlichen Methoden zu analysieren. In seinen Arbeiten legt er insbesondere Machtverhältnisse im Kunstfeld offen. Aber auch andere institutionskritische Künstler*innen nutzten ethnografische und sozialwissenschaftliche Methoden, wie die Kunsthistorikerin Isabelle Graw in ihrem Text *Jugend forscht* kommentiert:

»Christian Phillipp Müller und Andrea Fraser verbindet ihr ›äußerst vormodernes Medium des Rezitierens‹ (Seiter) sowie auch eine Benutzung von liegengelassenen und als anachronistisch geltenden Materialien und Verfahrensweisen wie Recherche, wissenschaftliches Arbeiten (ohne dass der wissenschaftlichen Forderung nach Objektivität und Verifikation Rechnung getragen werden würde) und ein dem Märchen-erfinden ähnelndes Konstruieren von Vergangenheiten und Gegenwarten.«²⁷

22 Vgl. Wuggenig, Ulf; Kockot, Vera; Symens, Kathrin (1994): »Die Plurifunktionalität der Offenen Bibliothek: Beobachtungen aus soziologischer Perspektive.« In: Könneke, Achim (Hg.): Clegg & Guttman: Die Offene Bibliothek/The Open Public Library. Ostfildern Ruit: Hatje Cantz Verlag, pp. 57–114., hier: S. 57.

23 S. Dubach, Selma (2015): Bildende Kunst. In: Badura, Jens; Dubach, Selma; Haarmann, Anke et al.: Handbuch für künstlerische Forschung. Berlin/Zürich: diaphanes, S. 17.

24 S. Busch (2007), S. 37.

25 S. Metken, Günter (1977): Spurensicherung: Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaft in der heutigen Kunst. Köln: DuMont.

26 S. Green (2015), S. 271.

27 S. Graw (1990), S. 169.

Die Künstlerin Renée Green analysierte Archive afroamerikanischer Kultur und präsentierte deren Ausschlussmechanismen in Kunstinstallationen, Andrea Fraser führte Interviews mit Mitgliedern von Kunstinstitutionen durch und verarbeitete diese in kritischen Performances, in denen sie die verdeckten Machtstrukturen des Kunstmarktes parodierte.²⁸ Auf der anderen Seite erweiterte sich das methodische Repertoire der Sozialwissenschaften um Formen der künstlerischen und performativen Forschung, um Phänomene und Alltagserscheinungen in ihrer zunehmenden Komplexität analysieren zu können. Infolge dieser vielfachen Grenzüberschreitungen wurden erneut Diskussionen über das Ende der Kunst entfacht, weil sich Kunst in Dienstleistungen und Stadtverschönerungen verliere und die Gefahr einer Instrumentalisierung aufgrund pragmatischer oder marktwirtschaftlicher Interessen bestünde:

»Wenn Künstlerinnen und Künstler jedoch ihre Kunst sozialen Situationen zu analysieren beginnen, übernehmen sie Fertigkeiten, die gewöhnlich mehr mit Sozialwissenschaftlern, investigativen Journalisten und Philosophen assoziiert werden.«²⁹

Der Kunsthistoriker Günter Metken ordnete diese Erweiterung der künstlerischen Methoden schon in den 1960er-Jahren dem Verfahren der »Feldforschung« oder »Spurensicherung«³⁰ zu, wo Künstler*innen zu Ethnolog*innen werden. Dabei bezog er sich auf Methoden der Klassifizierung, Archivierung und des Sammelns in den Arbeiten von Konzeptkünstlern wie Marc Dion oder Marcel Broodthaers.³¹ Das Archiv und die Thematisierung von dessen Kategorisierungs- und Ausstellungsprinzipien wurde als künstlerisches Sujet³² entdeckt und spiegelte sich in einer wissenschaftlich anmutenden, zu meist »nüchternen« Ausstellungsästhetik wider, die eher Texte als Medium der Recherche repräsentierte, anstatt auf die ästhetische Rezeption von künstlerischen Werken abzu zielen.³³ Metken versteht diese Vorgehensweise allerdings als »fiktive Wissenschaftlichkeit«:

»Zum Selbstverständnis der Spurensicherung gehört ihre scheinbare Wissenschaftlichkeit. Man gräbt aus, legt Inventare und Bestände an, die klassifiziert, etikettiert und durchfotografiert werden. Die Aufbereitung des Materials orientiert sich an Herbarien, Schaukästen und -tafeln, unter betonter Auslassung der Kunstsammlung.«³⁴

28 Vgl. Möntmann (2002), S. 17.

29 S. Wenzel, Anna-Lena (2008): Grenzüberschreitungen in der Gegenwartskunst. Ästhetische und philosophische Positionen. Bielefeld: transcript.

30 Der von Günter Metken geprägte Begriff »Spurensicherung« für die Arbeiten der Künstler*innen Christian Boltanski, Nikolaus Lang, Raffael Rheinsberg und Dorothee von Windheim setzte sich als Begriff für ein Kunstgenre durch, nachdem er 1974 zusammen mit Uwe M. Schneede eine Ausstellung mit diesem Titel im Kunstverein Hamburg kuratiert hatte.

31 S. Metken (1977), S. 10.

32 Vgl. Bismarck, Beatrice von; Feldmann, Hans P.; Obrist, Hans U. (2002): Interarchive – Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.

33 Vgl. Brunner, Bettina (2018): Valie Export. Das Archiv als Ort künstlerischer Forschung. *Springer* (1), S. 65–66.

34 S. Metken (1977), S. 10.

Seit den 1960er-Jahren zeichnete sich künstlerische Praxis zudem durch ihre zunehmende »Dematerialisierung«³⁵ aus, die Abkehr vom verwertbaren Kunstobjekt hin zum künstlerischen Prozess oder zur künstlerischen Praxis. Dabei stellten künstlerisch-forschende Praktiken nicht das Werk als Endprodukt in den Fokus, sondern den Recherche- und Produktionsprozess, und intendierten auf diese Weise eine Dekonstruktion von Ästhetiken, die Werk und Schöpfer*in ins Zentrum stellen.³⁶ Diese Tendenz machte sich schon ab den 1960er-Jahren in Europa und Nordamerika bei den Künstler*innen der *Nouveaux Réalistes*, Fluxus und Pop-Art bemerkbar: Der Entstehungsprozess von Kunst rückte in den Mittelpunkt des künstlerischen Interesses und verdrängte das Kunstwerk selbst.³⁷ Die Abkehr vom verwertbaren Kunstobjekt hin zum künstlerischen Prozess oder zur künstlerischen Praxis wird auch von der Kunstphilosophin Anke Haarmann als kennzeichnende Entwicklung von künstlerischer Aktivität als Forschung beschrieben. Sie führt dies auf einen *practical turn* sowohl in den Kultur- und Sozialwissenschaften als auch in der Kunst zurück, der das künstlerische Handeln sowie den künstlerischen Prozess in den Vordergrund rückte.³⁸

Der emanzipatorische Anspruch von Kunst als avantgardistischer Wissenspraxis, den auch künstlerische Forschung erhebt, äußerte sich bereits in Pamphleten und Selbstpositionierungen von Konzeptkünstler*innen.³⁹ Beispielsweise konzipierte der Konzeptkünstler Joseph Kosuth *Kunstschaffende* in seinem 1975 veröffentlichten Text *The Artist as Anthropologist* als Modelle engagierter Anthropolog*innen, welche Theorie als Praxis hervorbringen.⁴⁰ Die Tätigkeit von Künstler*innen sieht er als »a socially mediating activity, it is engaged, and it is praxis. It is in this sense that one speaks of the artist-as-anthropologist theory as practice.«⁴¹ Der Begriff von künstlerischer Praxis rückte also vor allem in den 1990er-Jahren in den Fokus, um dem Autonomiebegriff der Kunst entgegenzutreten:

»By ›practice‹ I mean an ensemble of activities unified by the goals of the practitioner. These goals are defined by her or his interests and are motivated by her or his direct experiences. The ensemble of activities constituting a practice can, and I argue, must

35 S. Lippard, Lucy (1973): *Six years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, London: Studio Vista, S. 8–9.

36 Vgl. Tröndle/Warmers (2012); vgl. auch Caduff/Wälchli (2010).

37 Vgl. Joly, Jean-Baptiste; Warmers; Julia (2012): *Künstler und Wissenschaftler als reflexive Praktiker: Ein Vorwort*. In: Tröndle, Martin; Warmers, Julia (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft: Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*. Bielefeld: transcript, S. x-xii.

38 Vgl. Haarmann (2019), S. 41.

39 Vgl. Vennemann, Nicole (2018): *Das Experiment in der zeitgenössischen Kunst: Initiierte Ereignisse als Form der künstlerischen Forschung*. Bielefeld: transcript, S. 9.

40 Vgl. Kosuth, Joseph (1975): *The Artist as Anthropologist*. In: Gabriele Guercio (ed.): *Art After Philosophy and After, Collected Writings, 1966–1990*. London and Cambridge, Mass.: MIT Press, S. 107–128.

41 S. ebd., S. 107.

transgress the established divisions of cultural labor between the art world and the rest of society. Art is no longer, and perhaps never was a categorically autonomous entity.«⁴²

Interessanterweise wurde künstlerische Forschung im Sinne der Avantgarden gegen eine Autonomie der Kunst eingesetzt. Bereits in den 1960er- und 70er-Jahren diversifizierten sich die Formen künstlerischer Praxis und verschmolzen mit aktivistischen Äußerungsformen; so reichten sie von künstlerischen Objekten bis hin zu Texten, Pamphleten oder Demonstrationen. Wichtig war eine generelle *critical activity*, ob sich diese nun in Formen von Kunst, Aktivismus oder kritischer Forschung an Universitäten äußerte. Die Rede von der künstlerischen »Praxis« wurde Tom Holert zufolge eingeführt, um Begriffe von »Werk« und »Schöpfung« zu umgehen, ohne zugleich die für die Wertschöpfung im Kunstbereich so wichtige Autor*innenfunktion abzuschaffen. Deshalb gehöre der Praxisbegriff bis heute zum gängigen Vokabular für avancierte zeitgenössische künstlerische Praxis:

»Wo man Kunst heute auf ihre Legitimität und Beurteilbarkeit als Wissensproduktion prüft, in den neuen diskursiven und institutionellen Räumen der ›künstlerischen Forschung‹ etwa, wird ›Praxis‹ zum Unterpfand der Seriosität des jeweiligen künstlerischen Projekts und zur Möglichkeit, zwischen Kunst und Nicht-Kunst immer neue Kontinuitäten zu erzeugen, Fließzonen, in denen die Grenzziehungen zwischen dem Sozialen, dem Ökonomischen und dem Politischen zunehmend verschwimmen.«⁴³

Der Begriff der Forschung diene somit historisch einer demokratisierenden Funktion: Weniger das künstlerische Talent oder die künstlerische Originalität spielten eine Rolle, sondern das Forschen als grundlegende kritische Tätigkeit, die man auch als Form der *critical practice* beschreiben konnte. Dennoch wurde auch damals der Anspruch des Forschens nicht in dem Maße ernst genommen, wie es heute aus Gründen der Institutionalisierung im Rahmen einer Standardisierung und Disziplinierung der Fall zu sein scheint. Der Anspruch von Künstler*innen, sich als Forscher*innen zu betätigen, kann vielmehr als Beanspruchung gesellschaftlicher Wirkkraft verstanden werden, wie er auch heute noch in Diskursen um die Anerkennung von künstlerischer Forschung virulent ist. Dennoch seien Künstler*innen nie an historischer Genauigkeit und schon gar nicht an objektiver Wiedergabe im wissenschaftlichen Sinne interessiert gewesen, so die Kunsthistorikerin Susanne Witzgall. Der »anthropologische« Blick der 1990er-Künstler*innen gelte vielmehr in erster Linie nicht dem Untersuchungsgegenstand selbst, sondern den Forschungsmethoden und Erkenntnismanifestationen sowie den naturwissenschaftlichen Arbeits- und Darstellungsweisen.⁴⁴ Das »Experimentieren«

42 S. Bordowitz, Gregg (1992): Practices: The Problems of Divisions of Cultural Labor, *Acme Journal* 1:2, S. 42.

43 Holert, Tom (2014): Exhibiting Investigation: The Place of Knowledge Production in the Visual Arts Dialogue/Discourse/Research. In: Dertnig, Carola et al. (Hg.): *Troubling Research: Performing Knowledge in the Arts*. New York: Sternberg Press, S. 28–76.

44 Vgl. Witzgall (2004), S. 316.

in der Kunst anhand von Versuchsaufbauten ist bis heute ein zentrales Thema der Gegenwartskunst geblieben.⁴⁵

2.2. Die Professionalisierung des Kunstfeldes/der künstlerischen Ausbildung

Zur Vorgeschichte einer Institutionalisierung künstlerischer Forschung gehört auch die Entwicklung der künstlerischen Ausbildung, die den Kunstsoziolog*innen Sophia Prinz und Ulf Wuggenig zufolge in den 1980er-Jahren eine Wende zur Theorie und zugleich auch eine politische Neuausrichtung erfahren hat.⁴⁶ Durch die Veränderung des Selbstverständnisses von Künstler*innen wurde künstlerische Praxis nicht länger nur entlang traditioneller Kategorien des Künstler*innensubjekts, des Werks oder des Objekts gedacht, sondern verstärkt in ihrer Verschränkung mit anderen Wissensbereichen und gesellschaftlichen Theorien.⁴⁷ Im Zuge einer Diskursivierung der künstlerischen Praxis hielten zunehmend theoretische Bestandteile Einzug in die künstlerische Ausbildung.⁴⁸ Orientiert an historischen Beispielen wie dem *Bauhaus* oder dem *Black Mountain College*⁴⁹ wurde die künstlerische Ausbildung als emanzipatorische Praxis gedacht, die auch neue Formen der Kollektivierung bewirken kann und das Verhältnis von Theorie und Praxis in der künstlerischen Ausbildung neu definierte.

Einen weiteren Grund für das steigende Interesse an theoretischen Ansätzen in der künstlerischen Ausbildung sehen Wuggenig und Prinz in dem Wandel des tertiären Bildungssystems. Mit der Expansion des Hochschulwesens im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts habe sich der Kunst- und Kultursektor merklich ausgedehnt. Nachdem die Akademisierung in der angelsächsischen Welt ihren Anfang genommen hatte, verbreitete sich diese Tendenz ab den 1990er-Jahren auch in Europa.⁵⁰ Die Autor*innen stellen fest, dass die Beschäftigung mit poststrukturalistischen, dekonstruktivistischen und kulturwissenschaftlichen Ansätzen in kunsthistorischen Curricula zugenommen

45 Vgl. Marguin, Séverine; Rabe, Henrike; Schäffner, Wolfgang; Schmidgall, Friedrich (Hg.) (2019): Experimentieren. Einblicke in Praktiken und Versuchsaufbauten zwischen Wissenschaft und Gestaltung. Bielefeld: transcript.

46 Vgl. Prinz, Sophia; Wuggenig, Ulf (2012): Die charismatische Disposition und Intellektualisierung. In: Munder, Heike; Wuggenig, Ulf (Hg.): Das Kunstfeld – Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich, Wien, Hamburg und Paris. Zürich: JRP|Ringier, S. 194–217. Hier S. 205. Die Autor*innen wiesen anhand von Besucherstudien in den Städten Hamburg, Wien, Zürich und Paris nach, dass es einen empirisch signifikanten Zusammenhang zwischen der Vorstellung gibt, dass Kunst für sich spreche, und der Überzeugung, dass der Blick für die Kunst (mit Bourdieu gesprochen eine »ästhetische Disposition«) nicht durch Erziehung oder Bildung erworben werden könne.

47 Vgl. Bippus (2012), S. 8.

48 Vgl. Rogoff, Irit (2008): »Turning«, IN: *e-flux-Journal*. issue #00. Rogoff macht den Educational Turn mit Bezug auf die Veranstaltungen »A.C.A.D.E.M.Y.« im *Van Abbemuseum* in Eindhoven aus.

49 Das *Black Mountain College* bestand aus einer Vielzahl sich im Exil befindender *Bauhaus* Künstler*innen, die in North Carolina eine neue Schule dieses Namens aufbauten.

50 In den USA und Kanada wurden Ausbildungsprogramme für Künstler*innen auf verschiedenen Niveaus (BA, MA und schließlich PhD) eingerichtet.

habe.⁵¹ Insbesondere poststrukturalistische Theorien würden in avancierten Bereichen des Kunstfeldes vermehrt rezipiert sowie soziologische und philosophische Theorien vermittelt. Auf Basis einer empirischen Analyse verschiedener Kunstfelder gehen die Autoren deshalb davon aus, dass neben der Kommerzialisierung des Kunstfeldes auch dessen Professionalisierung/Intellektualisierung vorangeschritten sei.⁵² Obwohl bis heute an vielen Kunsthochschulen Theorieschwerpunkte eingerichtet wurden und die Relevanz von kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien in der künstlerischen Ausbildung nachweislich zugenommen hat, ist auch eine gegensätzliche Bewegung in der künstlerischen Ausbildung festzustellen, die auf einer Vorstellung von Kunst basiert, welche für sich selbst spricht und deren Vermittlung keine Theorie benötige.

Die Rolle von Theorie in der künstlerischen Ausbildung wird schon seit längerer Zeit ausgehandelt. So gründeten sich in den 1920er-Jahren als Erweiterung des Angebots der traditionellen Akademien alternative Schulen, die im Anschluss an das Bauhaus in Weimar neue Traditionen der Kunstlehre zu etablieren versuchten. 1957 schrieb der Künstler Asger Jorn in seinen *Notes on the Formation of an Imaginist Bauhaus*:

»Artistic research is identical to ›human science‹, which for us means »concerned« [i.e., engaged] science, not purely historical science. This research should be carried out by artists with the assistance of scientists.«⁵³

Aktivistische Forschung sollte von Künstler*innen explizit mit der Unterstützung von Wissenschaftler*innen durchgeführt werden.⁵⁴ Der ganzheitliche Begriff von Kunst als Forschung wurde insbesondere von politisch-subversiven Avantgarden in Anspruch genommen.⁵⁵ Mit der *F+F Schule für Kunst und Design* gründete beispielsweise der Schweizer Künstler und Experimentalpädagoge Serge Stauffer in den 1970er-Jahren eine Schule für künstlerische Forschung. In seinem 1976 verfassten Manifest versteht er künstlerische Forschung als »gestalterische Forschung«, die sich vornehmlich in Kunstlaboren und in Form von Experimenten abspielen sollte.⁵⁶ Er forderte zudem, dass »die Kunstforschung [...] es vermeiden [müsse], den Mächtigen zu dienen« und »eine eigene Me-

51 Vgl. ebd. S. 211.

52 Vgl. Wuggenig, Ulf (2012): Kunstfeldforschung. In: Munder, Heike/Wuggenig, Ulf (Hg.): Das Kunstfeld – Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich, Wien, Hamburg und Paris. Zürich: JRP|Ringier, S. 27–52, hier S. 34.

53 S. Jorn, Asger (1957): »Notes sur la formation d'une Bauhaus imaginiste. In: Against Functionalism, auch veröffentlicht in: *Pour la Forme: ébauche d'une méthodologie des arts*, eine umfangreiche Sammlung von Jorns Schriften, herausgegeben von der Situationistischen Internationale (Paris, June 1958; nachgedruckt von Éditions Allia, 2001).

54 Vgl. Cramer/Terpsma (2021), S. 2. Cramer und Terpsma weisen auch darauf hin, dass Jorn zusammen mit Piero Simondo und Guiseppe Pinot-Gallizio ein künstlerisches Forschungslabor in Alba, Italien, gründete, das sich schließlich mit der Situationistischen Internationalen zusammenschloss. Simondo gründete 1962 das »International Center for an Institute of Artistic Research« (IRA).

55 Vgl. Holert (2011), S. 12.

56 Vgl. Hiltbrunner, Michael (Hg.) (2013): Serge Stauffer: Kunst als Forschung. Essays, Gespräche, Übersetzungen, Studien. Herausgegeben vom Helmhaus Zürich. Schriftenreihe des Instituts für Gegenwartskunst, Band 8. Zürcher Hochschule der Künste ZHdK: Scheidegger und Spiess.

thodik braucht; sie kann sich nicht der wissenschaftlichen Methodik bedienen, sondern sich von ihr inspirieren lassen.«⁵⁷ Stauffer positionierte künstlerische Forschung gegen ein Verständnis von »Kunst als Können« und gegen ein Genie-Verständnis. Stattdessen sollte künstlerische Forschung als ganzheitliche Forschung dienen:

»Kunst soll sich heute zu einem spezialisierten Beruf umformen, der der gesellschaftlichen Forschung dient; sie soll eine erweiterte Anthropologie, eine Menschenforschung darstellen, die sich mit dem ganzen Menschen befasst. Die Resultate dieser Forschung nenne ich Kunst-Forschung.«⁵⁸

Bei diesen historischen künstlerischen Bewegungen wurde der Forschungsbegriff sehr offen aufgefasst. Stauffer schloss damit auch an das Denken von Marcel Duchamp oder John Cage an, die ihre Kunst als »Experiment« oder Forschung im »Kunst-Labor« verstanden.⁵⁹

Der Kunsthistoriker und -philosoph Thierry de Duve unterteilt die historische Entwicklung der künstlerischen Ausbildung in drei Phasen, die im Diskurs um die künstlerische Ausbildung noch immer prägend sind. Beginnend bei den Kunstakademien (*Académies des Beaux Arts*) stellte zunächst *talent* die höchste Anforderung für die künstlerische Ausbildung dar. Das *métier* erforderte Technik und Geschicklichkeit, um die Nachahmung der Natur perfekt zu erreichen.

Mit der Entstehung des *Bauhaus*, einer Schule die Walter Gropius 1919 in Weimar gründete, wurden alte Traditionen der Akademien über Bord geworfen und das Medium des Ausdrucks an die erste Stelle gerückt. Die Entwicklung einer neuen Formsprache sowie die Wiederbelebung des Kunsthandwerks standen im Fokus der Aktivitäten des *Bauhaus*. Die künstlerische Ausbildung erfolgte dort nicht mehr in Meisterklassen von Professor*innen (wie an Akademien), sondern in handwerklichen Werkstätten. An die Stelle von Talent wurde die freie Kreativität des Individuums gestellt: Jeder konnte und sollte sich in seiner Kunst kreativ frei entfalten können. Das Bauhaus-Modell liegt noch heute vielen künstlerischen Curricula zugrunde und spaltet die künstlerische Lehre unter den Paradigmen *Kreativität* vs. *Talent*.

James Elkins, der verschiedene Ansätze der künstlerischen Ausbildung erforscht hat, ergänzt die Einteilung de Duves um zwei weitere Modelle: Das *romantische Modell* der deutschen Kunstakademien, das die Künstler*innenpersönlichkeit und dessen Entfaltung betont, und das Modell der Nachkriegs-Kunsthochschulen, die Kunst als Sozialkritik und als politische Kunst positionieren.⁶⁰ Heute sei die romantische Vorstellung von Künstler*innen, die aus sich heraus schöpfen, allerdings vor allem an Kunsthochschu-

57 S. Stauffer, Serge (1966/1967): Kunst als Forschung. 16 Thesen, S. 199.

58 S. ebd.

59 Vgl. Steiner, Theo (2006): Duchamps Experiment. Zwischen Wissenschaft und Kunst. Wilhelm Fink Verlag, München.

60 Vgl. Elkins, James (2015): Art Education is radically undertheorized. An interview with James Elkins by Cornelia Sollfrank. In: Meyer, Torsten; Kolb, Gila (Hg.): What's next? Art Education. Ein Reader.

len, die von einem Kunstverständnis im Anschluss an die *institutional critique* geprägt seien, umstritten.⁶¹

Tabelle 1: Systematisierung verschiedener Verständnisse von künstlerischer Ausbildung an Kunsthochschulen

Ausbildungs-institutionen	Durch die Lehre vermittelte Künstlereigenschaften	Ausbildungsziele	Leitendes Paradigma
Kunstakademien im 19. Jahrhundert	Talent (talent) ungleich verteilt, nicht universell	Geschicklichkeit (skill) (métier) Technik und Metier müssen erlernt werden, folgen dem »Kanon der Schönheit«.	Nachahmung (imitation) basiert auf Ideen, bspw. der Platz der Natur
Das Bauhaus	Kreativität (creativity) als demokratisches Prinzip, Universalismus und »Großzügigkeit der Ideologie der Kreativität« sind wichtiger als Inhalt	Medium (medium) Ausbildung fokussiert Medium, erfordert nicht nur künstlerische Fähigkeiten (skill), sondern eine Analyse und das Hinterfragen des Mediums	Erfindung (invention) Aufmerksamkeit für das Unerwartete, Experimentieren anstelle von Imitation
Kunsthochschulen in der Nachkriegszeit	Attitude »kritische Attitüde«, Involvierung in politische Themen, kritische Haltung wird zuweilen zur Pose	Praxis Künstler*innen kämpfen gegen das Medium, aber nicht das <i>Métier</i> wird wiederbelebt, sondern die Praxis	Dekonstruktion »Symptom« von Lehrenden, die Erfindungen kritisieren, aber keine Nachahmung kennen

Quelle: Histories of studio art teaching. In: Elkins, James, Whitehead, Francis (Hg.) (2012): What do artists know? The Pennsylvania State Univ. Press, S. 13. Übersetzung der Verfasserin.

Ein Grundgedanke des *Bauhaus*, an den auch künstlerische Forschung anschließt, liegt darin, zunächst separate Sphären wie Kunst und Handwerk, Kunst und Technik sowie Kunst und Wissenschaft zusammenzubringen. So legten die Lehrenden des *Bauhaus* viel Wert auf die vielseitige Ausbildung von Künstler*innen, die den Austausch mit Philosoph*innen und Naturwissenschaftler*innen einschloss.⁶² Sowohl in Russland als auch

61 Vgl. Gisler/Shehu (2017), S. 353. Forschungsprojekt »Ästhetische Praktiken nach Bologna« (2013–2016; *Zürcher Hochschule der Künste*), eine Kooperation zwischen der *Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich* (ETH), der *Hochschule der Künste Bern* (HKB) und der *Zürcher Hochschule der Künste* (ZHdK). Beteiligt waren Monika Kurath, Priska Gisler, Anna Flach und Drilona Shehu.
62 Vgl. Röhl, Anne; Schütte, André; Knobloch, Philipp; Hornäk, Sara; Henning, Susanne; Gimpel, Katharina (2021): *Bauhaus-paradigmen künste, Design und Pädagogik*. Berlin: De Gruyter, S. 12.

in den Vereinigten Staaten gab es Versuche von Künstler*innengruppen, Kunsthochschulen zu verändern oder neu zu denken, wie beispielsweise die Künstler*innengruppe um das *Black Mountain College* bewiesen hat.⁶³ Gleichzeitig gab es von Künstler*innen betriebene Universitäten (wie die *Joseph Beuys' Free International University*, die *Freie Universität Kopenhagen* oder die *Floating University Berlin*), die teilweise bis heute eine enge Verbindung von Kunst und Wissenschaft anstreben.⁶⁴ Viele der von diesen Bewegungen erarbeiteten Erkenntnisse beeinflussen der Kunsttheoretikerin Rahel Puffert zufolge bis heute die Ausbildung in Kunst und Design und haben gezeigt, dass alternative Formen des Lernen und Lehrens mit der künstlerischen Forschung nicht nur möglich, sondern auch konkret realisierbar geworden sind.⁶⁵ Die Rolle von Theorie in der Kunst soll sowohl inhaltlich als auch auf die Ausbildung bezogen im Folgenden genauer ausdifferenziert werden, um verschiedene Funktionen der Theorie in der künstlerischen Forschung ausmachen zu können.

2.3. Zwischenfazit: Kunst und Theorie

Es ist deutlich geworden, dass künstlerische Forschungsansätze auch historisch stark über die Bezugnahme zur Theorie charakterisiert werden können. Doch gestaltet sich der Bezug zur Theorie unterschiedlich und muss nicht ausschließlich über die Anreicherung künstlerischer Praxis durch theoretische Konzepte erfolgen. Kunst und Theorie wurden in den genannten künstlerischen Bewegungen wie der Konzeptkunst und der institutionskritischen Kunst eng miteinander verschränkt. Kathrin Busch geht sogar davon aus, dass die zeitgenössische Kunst heute derart theoriegesättigt ist, dass sie selbst zur Forschungspraxis geworden ist, in der Theorie und Praxis nicht mehr eindeutig voneinander getrennt werden können: »Artistic practice is more than just an application of theory and theory is more than a reflection on practice.«⁶⁶

Weiterhin wurde dargestellt, dass ein bestimmtes Verständnis von Kunst auch immer ein bestimmtes Ausbildungsmodell von künstlerischer Praxis impliziert. Die Bezugnahme von Kunst und Theorie wird im Folgenden noch einmal genauer ausdifferenziert. So unterteilt Kathrin Busch in Bezug auf künstlerische Forschung drei verschiedenen Arten, Kunst und Theorie mit einander zu verbinden:

63 Vgl. Puffert, Rahel (2016): Mit Abstand im Übergang. Perspektiven auf das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft. In: Siegmund, Judith (Hg.): Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht? Bielefeld: transcript. S. 45–64. Hier: S. 54. Zum *Black Mountain College* gab es im Jahr 2015 mehrere Symposien und ein Forschungsprojekt, das den educational turn in der Kunst thematisierte, s. bspw. Symposium im Museum Hamburger Bahnhof: »Black Mountain College – Educational Turn and the Avantgarde.« September 2015.

64 Vgl. Cramer/Terpsma (2021), S. 2.

65 Vgl. Puffert (2016), S. 54.

66 S. Busch, Kathrin (2007): Artistic research and the Poetics of Knowledge. In: Lesage, Dieter; Busch, Kathrin (Hg.): A Portrait of the Artist as Researcher. The Academy and the Bologna Process. Antworten: MuHKA (AS Mediatijdschrift/Visual Culture Quarterly, No. 179), S. 36–44. Hier: S. 37.

1. Kunst, die sich auf wissenschaftliche Theorien bezieht, versteht Busch als *art with research*, d. h. Kunst, die sich durch Theoriebezüge und mit Theoriebezügen artikuliert. Dieser wechselseitige Bezug wurde an den historischen Beispielen deutlich gemacht, wie bspw. Surrealismus und Psychoanalyse oder Konzeptkunst und Linguistik.⁶⁷
2. Kunst *über* die Wissenschaft, welche die Ausschlussmechanismen und Machteffekte der akademischen Forschung reflektiert, bspw. durch eine Kritik an wissenschaftlichen Vorgehensweisen.⁶⁸ Dabei eignet sich diese Kunst zum einen wissenschaftliche Daten und Fakten an, indem Wissenschaft zum »Material« der Kunst wird, zum anderen wendet sie wissenschaftliche Verfahrensweisen und Ergebnisse häufig auch zur Parodie der Wissenschaften selbst.⁶⁹ Dies wird unter anderem an historischen Projekten wie dem von Marc Dion deutlich, aber auch an aktuelleren Projekten wie dem in der künstlerischen Forschung viel besprochenen Projekt des Künstlers Hannes Rickli *Überschuss: Videogramme des Experimentierens*, welches aus der Perspektive von fünf Disziplinen (Kunst, Wissenschaftsgeschichte und -soziologie, Medien- und Kunstwissenschaft, gemeinsam mit drei Kooperationslaboratorien) den Umgang mit wissenschaftlichen Videogrammen untersucht. Ricklis künstlerische Studien verwenden dabei gerade den Teil des audiovisuellen Datenmaterials, der in wissenschaftlichen Vorgängen als überschüssig aussortiert wird. Dieses machte er im Rahmen einer Ausstellung akustisch hörbar.⁷⁰
3. Kunst, die sich als Forschung versteht und kritisches Wissen produziert. Dabei wendet sie selbst wissenschaftliche Methoden an, wie beispielsweise die institutionskritische Kunst von Hans Haacke, Andrea Fraser oder Renée Green. Damit einhergehend ist die Theorie konstitutives Element künstlerischer Praxis: *the work is the research*. Die Recherche in der Kunst kann unterschiedliche Formen annehmen – von Symposien über Dienstleistungen oder Publikationen bis hin zu Interventionen. Dabei werden keine theoretischen Konzepte übernommen, sondern die künstlerische Praxis wird selbst zum Ort der Wissensproduktion.⁷¹

Diese dritte Art der Kunst bildet den Hauptschwerpunkt der vorliegenden Arbeit. Von diesen unterschiedlichen Formen der inhaltlichen Bezugnahme von Kunst und Theorie unterscheidet Busch die Entwicklung künstlerischer Forschung als akademische Disziplin, im Rahmen derer künstlerische Forschung durch Studienprogramme und künstlerische PhDs institutionalisiert wird. Dies verdeutlicht einmal mehr, dass ein historisch begründeter inhaltlicher Bezug künstlerischer Projekte auf wissenschaftliche Vorgehensweisen oder Themen seine Entsprechung nicht unbedingt in institutionellen Formaten finden muss. Daraus ergibt sich, dass ein Institutionalisierungsdiskurs getrennt von der Entwicklung der künstlerischen Praxis als Forschung gedacht werden muss, zuweilen als parallele Entwicklung, die sich nicht immer aus der Praxis ergibt. Dies wird im Folgenden daran deutlich, dass institutionelle Formate nicht immer den

67 Vgl. ebd., S. 38.

68 Vgl. Mersch/Ott (2007), S. 18.

69 Vgl. ebd., S. 16.

70 Vgl. Dubach (2015), S. 21.

71 Vgl. Dubach (2015), S. 39.

Erfordernissen einer künstlerisch-forschenden Praxis entsprechen und die Institutionalisierung zuweilen von oben herab geschieht.

Für die Institutionalisierung künstlerischer Forschung an Kunsthochschulen ist insbesondere die Rolle der Theorie für die künstlerische Ausbildung wichtig. Hier ist eine funktionale Kategorisierung von Henk Borgdorff hilfreich, um zu verstehen, welche Funktionen von Theorie in künstlerischen Ausbildungsmodellen spielen kann. Dabei geht die

- *instrumentelle Perspektive* davon aus, dass Theorie kreativen oder performativen Prozessen in der Kunst dient. Dieses Verständnis von Theorie herrscht Borgdorff zufolge vor allem an Kunsthochschulen vor, wo Theorie vornehmlich als technisches Wissen über das eigene Handwerk verstanden wird. Theorie wird in den Dienst der künstlerischen Ausführung gestellt und insbesondere als anwendungsorientierte Forschung verstanden, d. h. jede Form der Theoretisierung dient der Weiterentwicklung von künstlerischen Produkten und Praktiken.⁷²
- Die *interpretative Perspektive* geht davon aus, dass Theorie Möglichkeiten der Reflexion bietet, die sich in kunst- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen wiederfinden, beispielsweise in der Semiotik, in der Dekonstruktion sowie im Poststrukturalismus. Die philosophische, historische, ethische und hermeneutische Betrachtung werde dabei Teil der künstlerischen Forschung, d. h. die Anwendung von Theorie geht über die Theorie des Handwerks hinaus. Um PhD-Programme auf künstlerischer Ebene zu etablieren, müsse Theorie aus interpretativer Perspektive viel mehr Aufmerksamkeit gewidmet werden – und auch die Cultural Studies müssten mehr in künstlerische Studiengänge integriert werden. So sind an vielen Kunsthochschulen kulturwissenschaftliche oder sozialwissenschaftliche Inhalte bereits vertreten, bspw. in der Designtheorie und -geschichte.⁷³
- Die *performative Perspektive* besagt, dass Theorie in der künstlerischen Ausbildung mehr in den Fokus gestellt werden müsse – jedoch unter der Prämisse, dass Theorien immer schon künstlerische Praktiken prägen und diese performativ mitgestalten; nach dem Motto: »Theory is not ›innocent‹, theory itself is a practice.«⁷⁴ Dabei müsse die diskursive Verschränkung von Theorie und Praxis auch in künstlerischen Ausbildungsstudiengängen thematisiert werden.
- Die *immanente Perspektive* besagt, dass jede Form der Praxis, jede menschliche Aktion, bereits von Theorie durchzogen ist, so auch die künstlerische Tätigkeit. Davon gehen die Hermeneutik, die Phänomenologie und die Wissenschaftsphilosophie aus. Kreative und künstlerische Tätigkeiten beinhalten demnach bereits implizites und verkörpertes Wissen.

72 Vgl. Borgdorff, Henk (2012a). The Conflict of the Faculties: On theory, practice and research in professional arts academies. In: Henk Borgdorff (Hg.): The Conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia. Amsterdam: Leiden University Press, 17–26. Hier S. 18.

73 Vgl. UdK Berlin (2016): Artistic Needs and Institutional Desires. Arbeitspapier der UdK Berlin.

74 Vgl. Borgdorff (2012a), S. 20.

Die Bezugnahme von Kunst auf Theorie gestaltet sich somit auch in künstlerischen PhD-Programmen komplex und ist auf unterschiedlichen Ebenen anzusiedeln. Allein weil Kunstschaffende dem Kriterium der systematischen Vorgehensweise folgen, kann oder muss eine künstlerische Arbeit nicht zwangsläufig als forschend bezeichnet werden.⁷⁵ Ausgangspunkt ist vielmehr die eigene Verortung im Diskurs sowie eine künstlerische Praxis, die sich reflexiv verhält und sich einem bestimmten Forschungskontext zuordnen lässt. Während viele künstlerische PhD-Programme die immanente und die performative Perspektive bereits verinnerlicht haben, ist auch die interpretative Perspektive zunehmend Bestandteil der künstlerischen Ausbildung. Das Verhältnis von Theorie und Praxis ist auch für die künftige Institutionalisierung von künstlerischen PhD-Programmen als zentral anzusehen. Auch wenn künstlerische Forschungsansätze zuletzt vor allem unter dem Begriff der Wissensproduktion verhandelt wurden – ein Diskurs der im Folgenden anhand verschiedener Positionen beleuchtet werden soll – wird in der Analyse deutlich, dass die Verortung von künstlerischer Praxis als reflexive und theoretisch gesättigte Praxis in der Konzeptionierung und Umsetzung von Studien- und PhD-Programmen eine zentrale Bedeutung zukommt.

75 Vgl. Dubach (2015), S. 22.

3. Künstlerische Forschung als Wissensproduzentin

Positionen im Diskurs

Der heutige Diskurs um künstlerische Forschung ist sehr brisant; nicht, weil es neu wäre, dass die Künste forschend vorgehen – im Anschluss an das historische Kapitel könnte man behaupten, dass künstlerische Praktiken in der konzeptuellen und institutionskritischen Kunst im Sinne einer Erkenntnissuche schon immer mehr oder weniger geforscht haben – sondern weil im Diskurs beansprucht wird, dass künstlerische Forschung ein originäres Wissen erzeugt, das als gleichgestellter Erkenntniszugang neben dem der Wissenschaften anerkannt werden soll.¹ Künstlerische Forschung wird somit als Anstoß gesehen, gegenwärtige Wissensordnungen zu reformieren und implizitem, praxisbasiertem und emotionalem Wissen mehr Geltung zu verschaffen:

»Künstlerische Wissensbildung meint weit mehr als die Tatsache, dass dem Produktionsprozess ein implizites Wissen zugrunde liegt oder dass im Entstehungsprozess von künstlerischen Arbeiten recherchiert wird. Neu ist vielmehr, dass die Resultate dieser Forschungsprozesse selbst als Beiträge zur Wissensproduktion und für eine Verschiebung der Grenzen des Wissbaren verstanden und sie als solche rezipiert werden.«²

Dabei geht die »epistemische«³ Neuorientierung der Künste, wie sie von Theoretiker*innen konstatiert wird, mit einer generellen Bedeutungszunahme von Wissensproduktion innerhalb der Gesellschaft einher. Kreativität und Wissen werden in der Wissensgesellschaft zu den Hauptressourcen von Produktionsweisen im »kognitiven Kapitalismus.«⁴

1 Vgl. Badura/Dubach/Haarmann (2016), S. 10.

2 S. Busch (2016), S. 14.

3 Vgl. Busch (2009); vgl. auch Bippus (2012).

4 Der Begriff des »kognitiven Kapitalismus« wurde vom italienischen Post-Operaismus eingeführt und gilt als Akkumulationsregime, das auf dem Wert von Wissen basiert: »eine Produktionsweise, in der der Gegenstand der Akkumulation vorwiegend aus Wissen besteht, die sowohl zur grundlegenden Quelle der Wertschöpfung als auch zu demjenigen Ort wird, wo die Inwertsetzung stattfindet.« Vgl. hierzu auch Lorey, Isabell; Neundlinger, Klaus (Hg.) (2012): Kognitiver Kapitalismus. Wien, Berlin: Turia + Kant. Vgl. auch Moulier-Boutang, Yann (2012): Die Hochzeitsnacht der Kunst und des kreativen Kapitalismus. In: Raunig, Gerald; Wuggenig, Ulf (Hg.): Kritik der Kreativität. Wien: Transversal Texts,

Den Verfechter*innen künstlerischer Forschung geht es somit um eine Neubestimmung dieser, als eigenständiger künstlerischer Erkenntnispraxis, die das Zustandekommen von Wissen und die Ausschlussmechanismen eines hegemonialen Wissensdiskurses kritisch reflektiert:⁵

»Es scheint, als habe sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts eine epistemische Falte gebildet, aus welcher die Kunst als forschende Wissensproduzentin hervorgehen wird. Damit erhielten die etablierten Disziplinen der Naturwissenschaften, Sozialwissenschaften oder Geisteswissenschaften bei ihrem Geschäft der Erklärung, Erforschung und Modulation von Welt eine Konkurrenz oder Ergänzung. Die Ordnungen des Wissens sowie die epistemischen Begriffe würden sich re-arrangieren müssen.«⁶

Künstlerische Forschung kann somit als Impuls verstanden werden, bestehende Wissensordnungen nach deren Voraussetzungen und Vorannahmen zu hinterfragen. Gleichzeitig geht mit der Etablierung von künstlerischer Forschung an Hochschulen die Hoffnung einher, dass diese auch Ansätze zu einer Neudefinition des Wissensbegriffs liefern und zu einer Verlagerung der Definitionsmacht hinsichtlich legitimer Wissensspraxen führen könnte.⁷

Dass der Wissensbegriff im Diskurs um künstlerische Forschung eine zunehmende Bedeutung erfahren hat, wird an einer gestiegenen Anzahl von Publikationen in den ersten beiden Jahrzehnten des 21. Jahrhunderts deutlich, welche diesen in den Vordergrund stellen und ein verstärktes Interesse an alternativen Formen der Wissensproduktion erkennen lassen.⁸ So widmete sich beispielsweise das Graduiertenkolleg *Das Wissen der Künste* (2012 bis 2021) an der *Universität der Künste (UdK)* Berlin der Erforschung der »Bedingungen, Effekte und kritischen Potentiale einer künstlerischen Wissensgenerierung.«⁹ Im Programm des Kollegs wurde davon ausgegangen, dass »die Künste einen genuinen Bereich der Produktion, Speicherung und Vermittlung von Wissen darstel-

S. 57. Vgl. auch: Reckwitz, Andreas; Prinz, Sophia; Schäfer, Hilmar (2015): Vorwort. In: Reckwitz, Andreas; Prinz, Sophia; Schäfer, Hilmar (Hg.): *Ästhetik und Gesellschaft. Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften*. Berlin: Suhrkamp.

5 Vgl. Busch (2016), S. 14.

6 S. Haarmann, Anke (2015a): Transformation der Wissensordnung. In: Badura, Jens; Dubach, Selma; Haarmann, Anke et al. (Hg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. 1. Aufl. Zürich, Berlin: Diaphanes, S. 99–103.

7 Vgl. Badura/Dubach/Haarmann (2015).

8 Vgl. Parzinger/Aue/Stock (2014): *ArteFakte-Kunst ist Wissen, Wissen ist Kunst*. Vgl. auch Busch, Kathrin (2016): *Anderes Wissen*. Schriftenreihe der Merz Akademie. München: Wilhelm Fink, sowie das Projekt »WissensKünste. Die Kunst zu wissen und das Wissen der Kunst« am ZfL Berlin und die dazugehörige Publikation: Flach, Sabine (2016): *Die Wissenskünste der Avantgarden. Kunst, Wahrnehmungswissenschaft und Medien 1915–1930*. Bielefeld: transcript.

9 Das DFG-Graduiertenkolleg lief von 2012 bis zum 31. März 2021 an der UdK Berlin und wurde von der *Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG)* gefördert. Doktorand*innen und Post-Doktorand*innen forschten hier im Rahmen eines koordinierten, interdisziplinären Programms. Website des Graduiertenkollegs s.: <https://www.udk-berlin.de/forschung/temporaere-forschungseinrichtungen/dfg-graduiertenkolleg-das-wissen-der-kuenste/forschungs-und-studienprogramm/> (Stand: 29.07.2024).

len, der in vitalem Austausch mit anderen Wissensbereichen der Gesellschaft steht.«¹⁰ Im künstlerischen Feld zählt der Begriff der Wissensproduktion oder *knowledge production* mittlerweile zu einem der Schlüsselbegriffe, etwa im Kontext der Vermittlung der *Documenta 11* (2002) und der *Documenta 13* (2012) sowie weiterer internationaler Kunstmessen.¹¹ So konstatiert der Kunsttheoretiker Tom Holert, dass der Begriff mittlerweile sogar etablierte ästhetische Kategorien abzulösen scheine:

»In curatorial statements, advertisements for art institutions, art criticism, and writing by artists, knowledge has emerged, often alongside ›research‹ and ›epistemology‹ as a core area of competence for contemporary art, seemingly eclipsing more traditional aesthetic categories that have long organized and filtered art's production and appreciation such as beauty, style, and genre.«¹²

Der Einzug des Wissensbegriffs in die Kunst kann auch historisch nachverfolgt werden. So weist die Kunstwissenschaftlerin Karen van den Berg darauf hin, dass »knowledge work« zunächst für eine Generation kritischer Künstler*innen stand, die ihre Praxis in kritischer Distanz zur Produktion von Objekten für den Kunstmarkt positionierte. In Abgrenzung zu marktkonformer Kunst werde wissensbasierte Kunst zunächst als weniger verwertbar angesehen, weil sie sich nicht auf die Produktion von Werken, sondern auf eine kritische Wissenspraxis beziehe:

»A collaborative non-institutional art practice, in which the key players describe themselves as knowledge workers committed to criticality and in which they position their work in an allegedly non-commercial public space, prefers to set itself as the alternative to what is called ›market art‹.«¹³

Die Kuratorin Sidsel Nelund erklärt den vermehrten Gebrauch des Begriffs im Kunstbetrieb damit, dass die Bezeichnung von Kunst als »Wissensproduzentin«, beispielsweise bei Biennalen gebraucht werde, weil er kritisch anmute: »knowledge-production was often seen as having a critical air, and was used for art projects that thoroughly questioned the state of affairs of current society.«¹⁴

Tom Holert setzt diesem vermeintlich kritischen Impuls jedoch entgegen, dass künstlerische Forschung unter dem Postulat der Wissensproduktion schnell Gefahr laufe, dem verwertungsorientierten Kontext der Wissensökonomie zugeordnet zu werden, von dessen Logik sie seiner Einschätzung nach vorher weit entfernt war.¹⁵ Auch James Elkins macht darauf aufmerksam, dass sowohl die Begriffe *research* als auch *knowledge* als

10 S. Website des Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste«: <https://www.udk-berlin.de/forschung/temporaere-forschungseinrichtungen/dfg-graduiertenkolleg-das-wissen-der-kuenste/forschungs-und-studienprogramm/> (Stand: 29.07.2024).

11 Vgl. Holert (2012), S. 225.

12 S. Holert (2020), S. 8.

13 S. van den Berg (2013), S. 46.

14 S. Nelund, Sidsel (2015): *Acts of Research: Knowledge Production in Contemporary Art between Knowledge Economy and Critical Practice*. Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet. PhD-Thesis.

15 Vgl. Holert (2013), S. 226.

künstliche Importe aus der Terminologie der britischen Administration angesehen werden müssen. Weiter sollten diese im Kontext der Kunst zumindest überdacht werden, weil sie sich auf Wissen als quantifizierbares und messbares Produkt bezögen.¹⁶ Gleichzeitig existieren viele institutionelle Zusammenhänge, die künstlerische Forschung eher mit »oppositional ways of knowing and thinking in counter-archives, alternate networks, and (para-)institutions within and on the fringes of contemporary art«¹⁷ in Zusammenhang bringen. Dies äußert sich auch in einer Anzahl an selbstorganisierten institutionellen Formaten, die künstlerische Forschung einbeziehen.¹⁸

Gegenwärtig scheinen wissenschaftliche Institutionen jedoch weit davon entfernt zu sein, künstlerische Erkenntnisformen als gleichwertig anzuerkennen. Dies basiert oft auf der Argumentation, dass künstlerische Forschung nicht wissenschaftlichen Qualitätsstandards entspreche. Ähnlich wie bei der Institutionalisierung von transdisziplinärer Forschung gilt künstlerische Forschung als Randerscheinung und wird in vielen Fällen als Konkurrenz zu bestehenden institutionalisierten Wissensordnungen und -hierarchien wahrgenommen. Auch wenn der Begriff *Wissen* dem Kulturwissenschaftler und Soziologen Nico Stehr zufolge einer der am häufigsten verwendeten Begriffe sowohl im Alltag als auch im wissenschaftlichen Diskurs darstellt,¹⁹ bedarf dessen Bedeutung dennoch einiger Erklärung. Der Wissenssoziologe Rainer Keller weist darauf hin, dass unter dem Begriff des Wissens unterschiedliche Phänomene verstanden werden, und dieser als Bezeichnung für Glaubensvorstellungen und Körperpraktiken bis hin zur Benennung von Routinen alltäglicher Lebensführung dient.²⁰ Doch ist der Wissensbegriff längst nicht mehr im positivistischen Sinne der Wissensakkumulation, als Ansammlung von Fakten und »wahren Aussagen«, zu verstehen. Im Sinne von feministischen, queeren und postkolonialen Kritiken, muss Wissen stets als historisch eingebettet, sozial konstituiert und von Machtverhältnissen durchzogen, also als »situated knowledge«²¹, verstanden werden.

Um die Kunst als Wissensproduzentin auch historisch-philosophisch einzuordnen, werden im Folgenden einige Positionen skizziert, die Kunst als Form des eigenen Er-

16 Vgl. Elkins, James (2009): On beyond research and new knowledge. In: ders. »Artists with PhDs«, S. 111–134.

17 S. Holert (2020), S. 19. Holert verweist in diesem Zusammenhang auf Institutionen wie das *Haus der Kulturen der Welt* oder das *SAVVY Contemporary* in Berlin.

18 Bspw. das *Studio for Artistic Research* in Düsseldorf, ein kooperatives Kunstprojekt von Stephan Macháč, das die künstlerische Praxis des Artistic Research präsentiert und verhandelt. Oder das *Institut für künstlerische Forschung Berlin (IfK)*.

19 Stehr, Nico; Grundmann, Reiner (2005): *Knowledge. Critical Concepts. General Introduction*. Cambridge, Mass: Routledge. S. 1–21.

20 Vgl. Keller, Reiner (2011): *Diskursforschung: Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen. Qualitative Sozialforschung*, Band 14. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 21.

21 S. Haraway, Donna (1988): *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3 (Autumn, 1988), S. 575–599. »Situated Knowledge« (deutsch: »situiertes Wissen«) ist ein zentraler Begriff in Haraways Konzept der feministischen Objektivität. Haraway geht in ihrem viel zitierten Essay von einer grundsätzlichen Bedingtheit allen wissenschaftlichen Wissens aus. Deshalb werden im Konzept des »Situated Knowledge« die soziale Verortung und die kontextbedingten Umstände der forschenden Personen mit in den Forschungsprozess einbezogen.

kenntniszugangs in der Philosophie thematisieren, bevor Kunst als »anderes Wissen« im wissensökonomischen Kontext verortet wird.

3.1. Kunst als Form der Erkenntnis

Die Frage nach einem spezifischen Wissen und einer spezifischen Erkenntnisfähigkeit der Kunst führt auf ästhetische Abhandlungen über die sinnliche Erkenntnis der Kunst sowie die ästhetische Erfahrung in der Kunst zurück. Mit Beginn der philosophischen Ästhetik wurde den Künsten eine sinnliche Erkenntnis zugeordnet.²² Dabei wird der Begriff »Erkenntnis« häufig synonym zum Begriff »Wissen« verwendet, ist aber philosophiegeschichtlich anders einzuordnen.²³ Während die Erkenntnis den Prozess zwischen Erkanntem (Objekt) und Erkennendem (Subjekt) erfasst und auf durch Wahrnehmung gewonnenem Wissen basiert, wird diese erst zu Wissen, wenn sie unabhängig vom erkennenden Subjekt Gültigkeit beansprucht. Das heißt, Wissen wird gemeinhin als »wahre und begründete Überzeugung«²⁴ definiert und ist somit enger an einen Wahrheitsanspruch und intersubjektive Überprüfbarkeit gebunden. Auch die Erkenntnis kann als Resultat des Erkenntnisprozesses als Wissen verstanden werden²⁵, doch bezieht sich der Erkenntnisbegriff eher auf Aussagen, die innerhalb einer symbolischen Sprache entstehen und durch diese repräsentiert werden, während der Wissensbegriff offener ist, und beispielsweise auch Körperwissen umfasst.²⁶

In seiner 1750 erschienenen Abhandlung *Aesthetica* thematisiert der Philosoph Alexander Gottlieb Baumgarten die Erkenntnisfähigkeit der Kunst, indem er erstmals eine »Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis«²⁷ entwickelte. Diese sollte einer Abwertung der sinnlichen Erkenntnis, wie sie in vielen philosophischen Abhandlungen zu der Zeit üblich war, entgegenwirken. Baumgarten konzeptualisierte die sinnliche Erkenntnisfähigkeit der Kunst als zur logischen Erkenntnis komplementäre Erkenntnisweise, die dieser nicht nachstehe, sondern Phänomene gerade in ihrer Reichhaltigkeit erfassen könne.²⁸ Schönheit wird nach Baumgarten als »die Vollkommenheit sinnlicher Erkenntnis« aufgefasst und »steht nicht im Gegensatz zu Wissen und Können, sondern ist eng mit beiden verwoben, sie ermöglichend.«²⁹ Somit wurde in Baumgartens Ästhetik zum

22 Vgl. Welsch, Wolfgang (1995): *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Reclam.

23 Die Unterscheidung von Wissen und Erkenntnis kann auch als ein Effekt der deutschen Sprache angesehen werden. Vgl. auch Knorr-Cetina, Karin (1984): *The fabrication of facts. Toward a microsociology of scientific knowledge*. In: Stehr, Nico; Meja, Volker (Hg.): *Society and Knowledge. Contemporary perspectives on the Sociology of Knowledge*, New Brunswick, NJ: Transaction Books, S. 223–244.

24 Vgl. Schurz, Gerhard (2021): *Erkenntnistheorie. Eine Einführung*. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 23.

25 Vgl. Eintrag »Erkenntnis«, in: Jürgen Mittelstrass (Hg.) (2004): *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Bd. 1, Stuttgart: J. B. Metzler, S. 575.

26 Vgl. Zembylas, Tasos (2012): *Auf den Spuren von Tacit Knowing im künstlerischen Schaffensprozess. Sociologia Internationalis (Themenheft: Kunstsoziologie) Vol. 12, Nr. 1–2, 2012, 87–113.*

27 S. Baumgarten (2007 [1750]): *Ästhetik*. Hamburg.

28 Vgl. Mirbach, Dagmar (2007): *Einleitung*, in: Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Ästhetik* (lat.-deutsch). Hamburg (2007).

29 S. Baumgarten (2007 [1750]), S. 21.

ersten Mal die sinnliche Erkenntnis als komplementäre Erkenntnisweise zur logischen Erkenntnisweise hervorgehoben.

Diese Aufwertung des Ästhetischen im Rahmen der Philosophie wird jedoch durch den Künstler und Wissenschaftler Florian Dombois relativiert, der konstatiert, dass »jede Aufwertung des Ästhetischen im Rahmen von Philosophie, sei es durch Alexander Baumgarten, durch Immanuel Kant, Georg Wilhelm Friedrich Hegel oder Martin Heidegger, gleichzeitig durch eine, wenn auch schwächer werdende Abwertung begleitet war.«³⁰ Für Baumgarten sei das Ästhetische nur eine Vorstufe zur relationalen Erkenntnis gewesen, für Kant eine Einstimmung der Erkenntniskräfte, während für Hegel die Künste die unterste Stufe eines Wissens des Absoluten besetzten und Heidegger die Erkenntnis hauptsächlich an die Sprache gebunden habe, die zwischen Denken und Dichten unterschiedliche Erkenntniswege eröffne.³¹ Insofern bleibe die künstlerische Erkenntnis auch bei Hegel unter der Dominanz der Philosophie und der wissenschaftlichen Erkenntnis.³² Die Dualität von Geist und Materie werde somit nicht überwunden, sondern die Philosophie und die Wissenschaft als Domänen der wissenschaftlichen Erkenntnis der Kunst und der künstlerischen Erkenntnis übergeordnet.

Diese Dualität spiegelt sich auch durch die Hierarchisierung zwischen diskursiven und nicht-diskursiven Erkenntnisweisen in der Philosophie des 18. Jahrhunderts wider.³³ In der philosophischen Tradition werden zwei unterschiedliche Formen der Erkenntnis unterschieden: die intuitive, unmittelbare Erkenntnis und die diskursive, begründungsbasierte Erkenntnis.³⁴ Die intuitive Erkenntnis sei eine »subjektive« Erkenntnis, die zuerst transsubjektiv verifiziert werden müsse, bevor sie den Anspruch auf Wahrheit erheben könne, d. h., sie braucht eine rationale und logische Begründung. Deshalb wurde die intuitive Erkenntnis zumeist als Vorstufe zur »wahren Erkenntnis« empfunden, die sich auch verifizieren lasse.

Künstlerische Forschung bezieht Formen der intuitiven und unmittelbaren Erkenntnis mit ein, die einer rational hergeleiteten und logischen Erkenntnis häufig gegenübergestellt und als »andere Art der Forschung« positioniert werden.³⁵

»Die künstlerische Forschung ist eine andere Art der Forschung, und zwar deswegen, weil sie sich nicht der exakten Begründung oder des Diskurses bedient, sondern mit den Sinnen im Wahrnehmbaren arbeitet und die Materialien, die immer singular sind, aufeinander reagieren und sich zeigen lässt. Ihre Logik ist deshalb nicht das Sagen, sondern das Zeigen.«³⁶

30 S. Dombois et al. (2014), S. 9.

31 Vgl. Dombois et al. (2014), S. 9.

32 S. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2001[1835-1838]): Vorlesungen über die Ästhetik I, Werke 13. Frankfurt a. M. 7. Auflage. S. 26.

33 Vgl. Bippus (2011), S. 284–291.

34 Vgl. Badura, Jens (2015): Erkenntnis (sinnliche). In: Badura, Jens, Dubach, Selma; Haarmann, Anke; Bippus, Elke; Mersch, Dieter; Rey, Anton; Schenker, Christoph; Toro-Perez, German (Hg.) (2015): Künstlerische Forschung. Ein Handbuch. Zürich, Berlin: Diaphanes. S. 43–48.

35 Vgl. Jung, Eva-Maria (2016): Die Kunst des Wissens und das Wissen der Kunst: Zum epistemischen Status der künstlerischen Forschung. In: Siegmund, Judith (Hg.): Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht? S. 23–43. Hier: S. 24.

36 S. Mersch, (2007), S. 97.

Im Unterschied zu diskursiven Formen des Erkenntnisgewinns gehen Erkenntnisse in künstlerischen Prozessen zumeist auf sinnliche Erfahrungen zurück. Intuitive oder subjektive Erkenntnisse können nach dem vorwiegenden Wissenschaftsverständnis aber keinen Anspruch auf Evidenz erheben. Wissen wird in der Regel als begrifflich expliziertes Wissen verstanden, weil Wissen nur in dieser Form rational begründbar bzw. kritisierbar sei.³⁷ Solange aber explizites, formal-abstraktes und durch Sprache ausgedrücktes Wissen als einzige Form menschlicher Erkenntnis gilt, gibt es laut Jens Badura keinen Raum für eine epistemische Einordnung der künstlerischen Forschung.³⁸ Badura plädiert für einen erweiterten Erkenntnisbegriff im Zusammenhang der künstlerischen Forschung:

»Es geht darum, das Verhältnis von intuitiver und diskursiver Erkenntnis als ein Verhältnis wechselseitiger Spannung, Irritation und Ergänzung zu kultivieren, und zwar unabhängig von der Unterscheidung zwischen Wissenschaften und Künsten sowie offensiv mit Blick auf eine Revision der Wissensordnung.«³⁹

Dass künstlerische Forschung als forschende Praxis bisher umstritten ist, lässt sich auch darauf zurückführen, dass Erkenntnis in der wissenschaftlichen Forschungstradition noch immer stark an rational-begriffliche Argumentation gebunden ist und eine entsprechende Wissenshierarchie zwischen Theorie und Praxis vorherrscht.⁴⁰ Das »Denken in anderen Medien«, etwa durch Bilder, musikalische Kompositionen, Installationen oder Dichtungen wurde lange Zeit ausgeschlossen oder in den vorsprachlichen »primitiven« Bereich des Denkens »abgeschoben«⁴¹. Künstlerische Erkenntnisformen waren somit geraume Zeit der wissenschaftlichen Erkenntnis, die mit objektiven und nachvollziehbaren Methoden begründet, untergeordnet.⁴² Dieser Umstand findet sich auch in der institutionellen Trennung von Künsten und Wissenschaften an Fachhochschulen und Universitäten wieder, die aber in einigen Ländern bereits revidiert wurde.⁴³

Für Dieter Mersch sind sowohl Kunst als auch Wissenschaft Praktiken der Erkenntnis, die Kunst jedoch eine »Erkenntnispraxis sui generis«, die ihre Eigenständigkeit gegenüber den Wissenschaften behaupten sollte. Die Nähe von künstlerischer und wissenschaftlicher Erkenntnis heben auch Kathrin Busch (2007) und Florian Dombois (2014) hervor, wenn sie künstlerische Forschung als eine andere Art der Philosophie einordnen, »als ein dem philosophischen Denken ebenso nahes wie ebenbürtiges Denken, das mit

37 Vgl. Schurz (2021), S. 21.

38 Vgl. Badura, Jens (2015): Erkenntnis, sinnliche. In: Badura, Jens; Dubach, Selma; Haarmann, Anke; Bippus, Elke; Mersch, Dieter; Rey, Anton; Schenker, Christoph; Toro-Perez, German (Hg.): Künstlerische Forschung. Ein Handbuch. 1. Aufl. Zürich, Berlin: Diaphanes. S. 43–48.

39 S. Badura (2015), S. 47.

40 Vgl. Badura (2015), S. 43–48.

41 Vgl. Mersch (2017), S. 8.

42 Vgl. Siegmund (2015), S. 12.

43 So erhielten die Kunsthochschulen in Österreich 2002 durch das Universitätsgesetz den Universitätsstatus. Mehr dazu in Kapitel 5.1.2.

anderen Mitteln operiert.«⁴⁴ Florian Dombois und Mira Fliescher (2014) definieren »ästhetisches Denken« als Gegensatz zum »diskursiven« oder »propositionalen« Denken.

Das Verhältnis von diskursiver/theoretischer und intuitiver/praktischer Erkenntnis wird besonders deutlich in der Diskussion darum, ob auch Kunsthochschulen PhDs verleihen dürfen, nach welchen Qualitätskriterien dies erfolgt und welchen Stellenwert Theorie und Praxis dabei einnehmen. Strittig ist dabei immer wieder, welche Rolle die Textproduktion bei der Konzeptionierung und Bewertung von künstlerischen Forschungsprojekten spielen soll, d. h., inwiefern das jeweilige künstlerische Forschungsprojekt für sich spricht und ein bereits inkorporiertes künstlerisches Wissen darstellt, oder inwiefern dieses Wissen explizit, in textueller Form dargelegt werden muss.⁴⁵ Folglich wird mit der künstlerischen Forschung auch die Meta-Position der wissenschaftlichen Sprache infrage gestellt.⁴⁶

Eva Marie Jung weist darauf hin, dass das Begriffsrepertoire, welches die Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie zur Verfügung stellt, reformiert werden müsse, um künstlerischer Forschung gerecht zu werden. Einen wesentlichen Beitrag zu einer solchen Reformierung würde die Annahme eines Wissensbegriffs leisten, der sich nicht auf explizites Wissen beschränke, sondern auch implizites Wissen als Form der Erkenntnis gelten lasse.⁴⁷ Dies dürfe allerdings nicht dazu führen, dass künstlerische Forschung als ganz »andere« Erkenntnisweise mystifiziert werde:

»Der Anspruch, dass Kunst als Forschung anerkannt werden soll, [muss] auch mit der Bereitschaft einher gehen, sich bezüglich der Aushandlungen von Konfigurationen der Wissensordnung nicht hinter der Affirmation einer »ganz anderen« Erkenntnis zu verstecken.«⁴⁸

Diese Arbeit geht davon aus, dass eine Fundierung des Wissensbegriffs im Sinne praxistheoretischer Zugänge auch für künstlerische Forschung sinnvoll wäre. Da künstlerische Forschung als eine Form der kulturellen Praxis begriffen werden kann, welche die Dichotomie zwischen Theorie und Praxis durch Praktiken des verkörperten Wissens aufzulösen sucht, bedarf sie auch einer Theorie, welche diese Polarisierung überwindet.

44 S. Dombois et al. (2014), S. 9.

45 Hierzu werden verschiedene Lösungsansätze gewählt. Die meisten Doktoratsstudien im Kunstbereich schließen noch mit einem Dr. phil. ab, der sich an dem Beispiel der klassischen philosophischen Dissertation im akademischen Bereich orientiert, doch gibt es immer mehr Kunsthochschulen, die auch einen künstlerisch-wissenschaftlichen PhD ermöglichen, oder in seltenen Fällen einen rein künstlerischen PhD. Beispiele hierzu siehe Kap. 6.3.

46 Vgl. Dombois, Florian (2006): Kunst als Forschung. Ein Versuch, sich selbst eine Anleitung zu entwerfen. Online verfügbar unter <https://whtsnxt.net/044> (Stand: 29.07.2024).

47 Vgl. Jung (2007), S. 23–43.

48 S. Badura, Jens (2015): Erkenntnis (sinnliche). In: ders. (Hg.) (2015): Künstlerische Forschung. Ein Handbuch. Zürich, Berlin: Diaphanes, S. 43–48. Hier: S. 48.

3.2. Practical/performative turn und die Aufwertung des impliziten Wissens

Das im Körper gespeicherte, implizite Wissen⁴⁹ sowie Theorien der Performativität haben in den letzten Jahren eine breite wissenschaftliche Aufmerksamkeit erfahren, insbesondere in der Wissenssoziologie, der Wissensanthropologie und den Kultur- und Sozialwissenschaften. Unter Schlagwörtern wie »material turn«⁵⁰, »performative turn«⁵¹ oder »practice turn«⁵² wird verhandelt, wie Kultur nicht nur auf Basis von Texten, sondern auf Basis von Handlungen, Ereignissen, Aufführungen und Verkörperungen beobachtet und analysiert werden kann.⁵³ Die Praxiswende in den Kultur- und Sozialwissenschaften hat dazu geführt, dass anstatt »Kultur als Mentalität, Text oder Bedeutungsgewebe kognitivistisch zu verengen, oder sie als fragloses Werte- und Normensystem strukturalistisch zu vereinnahmen«⁵⁴, sie zunehmend als praktischer Vollzug zum Gegenstand der Kulturanalyse wird. Innerhalb einer Ästhetik des Performativen spielen insbesondere der Prozess-, Handlungs- oder Ereignischarakter von Phänomenen sowie ihre räumliche und zeitliche Präsenz, ihre Materialität, Körperlichkeit und Medialität eine Rolle.⁵⁵ Unterschiedliche praxisorientierte Ansätze führten zu einer analytischen sowie empirischen Neuausrichtung der Kultursoziologie, und bildeten sich laut den Soziolog*innen Hörning und Reuter schnell zu einem eigenständigen Paradigma aus.

Doch trotz der Aufwertung des impliziten und handlungsbasierten Wissens im Zuge des *practical* und *performative turn* in den Sozial- und Kulturwissenschaften spielte dieses, wie bereits aufgezeigt, in der philosophischen Erkenntnistheorie lange Zeit eine untergeordnete Rolle. Erst Praxistheorien wendeten sich der Prozesshaftigkeit und Handlungsbasiertheit von kulturellen Bedeutungssystemen wieder dezidierter zu:

»Die Praxistheorie begreift die kollektiven Wissensordnungen der Kultur nicht als ein geistiges »knowing that« oder als rein kognitive Schemata der Beobachtung, auch nicht allein als die Codes innerhalb von Diskursen und Kommunikationen, sondern

49 Implizites Wissen bezieht sich auf gelebte Erfahrungen, die in unserem Körper eingelagert sind, und das sich in Materialien und Handlungsrouinen äußert. Mit implizitem Wissen, »embodied« oder »tacit« knowledge wird also jenen Formen des »Wissens« Rechnung getragen, welche weder begrifflich noch argumentativ verfasst sind, die jedoch einen großen Teil unseres Alltagsverstandes, unserer Empathiefähigkeit und unseres Weltzugangs ausmachen. Vgl. Polanyi, Michael (1985): *The tacit dimension*. Chicago: University of Chicago Press.

50 Vgl. Latour, Bruno (2007): *Can we Get our Materialism Back, Please?*, *Isis*, 98(1), 138–142.

51 Vgl. Fischer-Lichte, Erika (2013): *Von »Kultur als Text« zu Kultur als Performance* »Theatralität und Performativität als kulturwissenschaftliche Begriffe. In: dies.: *Performativität. Eine Einführung*. S. 1–8. Vgl. auch Austin, John (1974): *How to do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.

52 Vgl. Schatzki, Theodore R. (Hg.) (2001): *The practice turn in contemporary theory*. New York: Routledge. Bachmann-Medick, Doris (2018): *Cultural turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

53 Vgl. Wulf, Christoph; Renger, Almut-Barbara (Hg.) (2016): *Körperwissen: Transfer und Innovation*. Berlin: De Gruyter, S. 13.

54 S. Hörning, Karl H.; Reuter, Julia (Hg.) (2004): *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*. Bielefeld: transcript, S. 9–10.

55 Vgl. Bohle/König (2015), S. 23.

als ein praktisches Wissen, ein Können, ein know-how, ein Konglomerat von Alltagstechniken, ein praktisches Verstehen im Sinne eines ›Sich auf etwas verstehen‹.⁵⁶

Praxistheorien grenzen sich von anderen Sozialtheorien ab, welche Kultur allein auf der Ebene von Diskursen oder Zeichenprozessen ansiedeln. Gegenüber diesen »mentalistischen« und »textualistischen« Ansätzen gehen praxistheoretische Zugänge davon aus, dass bestimmte Wissensformen direkt im Körper verankert sind.⁵⁷ Dabei wird Wissen auch jenes interpretative Verstehen zugerechnet, das einer routinemäßigen Zuschreibung von Bedeutungen an Gegenstände und Personen gleichkommt, sowie ein methodisches Wissen in Bezug auf Handlungen, letztendlich das, was Bourdieu unter einem »praktischen Sinn«⁵⁸ versteht. Folglich geht Wissen als »theoretisches Denken« der Praxis zeitlich nicht voraus, sondern ist als Bestandteil der Praktik zu begreifen.⁵⁹ Die Praxistheorie betont somit die Implizitheit von Wissen, die häufig gar nicht mit einer Explizierungsfähigkeit oder -bedürftigkeit dieses Wissens einhergeht.⁶⁰

Dabei wird immer wieder auf die praktische und kulturelle Situiertheit von Wissen verwiesen und auf den Umstand, dass sich Wissen nicht nur in Praktiken und Institutionen, sondern auch in alltäglichen Handlungen manifestiert.⁶¹ Das praktische Wissen, welches kein explizierbares Aussagewissen (*knowing that*) darstellt, sondern einem praktischen Sinn ähnelt, wird in sozialen Praktiken mobilisiert, die sich in routinierten Bewegungen und Aktivitäten des Körpers in Zusammenhang mit Artefakten äußern. Einem praxistheoretischen Verständnis zufolge führt Wissen somit unmittelbar in den Kontext des sozialen Handelns.⁶²

Dies hat unmittelbare Folgen für den Wissensbegriff in Bezug auf künstlerische Forschung: Wenn nicht nur das Wissen ist, was sich textuell und explizit äußern lässt, wird anderen handlungsbasierten oder körperzentrierten, auch künstlerischen Formen von Wissen eine gleichrangige Bedeutung zugestanden. Zudem machen Praxistheorien

56 S. Reckwitz, Andreas (2003): Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken: Eine sozialtheoretische Perspektive. Zeitschrift für Soziologie 32, Nr. 4, S. 282–301. Hier S. 289. Die verbreitete, auf Gilbert Ryle zurückgehende Unterscheidung trennt sogenanntes Wissen-wie (»*knowing how*« oder auch »praktisches Wissen«) von Wissen-dass (»*knowing that*« oder auch »propositionales Wissen«). »*Knowing that*« beschreibt demnach ein Wissen, das sich in Fakten, Regeln und Aussagen äußert. »*Knowing how*« ist Handlungswissen und basiert auf Erfahrungen. Vgl. auch Ryle, Gilbert (1949): *The Concept of Mind*. Chicago. dt. Der Begriff des Geistes. Stuttgart 1969.

57 S. Prinz/Wuggenig (2009).

58 Vgl. Janning, Frank (1991): Pierre Bourdieus Theorie der Praxis: Analyse und Kritik der konzeptionellen Grundlegung einer praxeologischen Soziologie. Studien zur Sozialwissenschaft 105. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 20.

59 Vgl. Polanyi (1966), zit. n. Reckwitz (2013), S. 292.

60 Vgl. Reckwitz (2003), S. 290.

61 Durch die Betonung des Praxisbegriffs, der Verkörperung und der Ausführung, so Hörning und Reuter, rücke der (kultur-)soziologische Praxisbegriff stellenweise sehr nah an den Performanzbegriff heran. Doch anders als bei der in den Kultur- und Sprachwissenschaften geführten Performanzdiskussion gehe es bei dem kultursoziologischen Praxisbegriff gerade nicht um die *singuläre* Aufführung und Präsentation, sondern um ein häufiges und regelmäßiges Interagieren innerhalb von sozialen Praktiken. Vgl. Kertscher/Mersch (2003); Wirth (2003).

62 Vgl. Stehr/Adolf (2018), S. 18. Vgl. Hörning/Reuter (2004), S. 12.

deutlich, dass explizites und implizites Wissen nicht immer strikt voneinander getrennt werden kann. So macht auch der ungarisch-britische Philosophen Michael Polanyi, von dem der Begriff des impliziten Wissens stammt, darauf aufmerksam, dass dieses nicht als Gegensatz zum expliziten Wissen verstanden werden sollte. Vielmehr veranschaulichte er, dass jedem expliziten Wissen eine Form des impliziten Wissens vorausgeht und implizites Wissen somit die Grundlage jeder Form von Wissen darstellt:

»Now we see tacit knowledge opposed to explicit knowledge, but these two are not sharply divided. While tacit knowledge can be possessed by itself, explicit knowledge must rely on being tacitly understood and applied. Hence all knowledge is either tacit or rooted in tacit knowledge. A wholly explicit knowledge is unthinkable.«⁶³

Polanyi macht somit deutlich, dass jeder Form von explizitem Wissen ein bestimmtes praktisches Wissen, Erfahrungswissen oder implizites Wissen zugrunde liegt. Dass Wissen immer an die Praxis gebunden ist, wird auch in der Kunst- und Musiksoziologie thematisiert, welche die Einbettung von Wissen und Praktiken in materielle Kontexte und Wissensregime betont:

»Wissen ist in allen seinen Manifestationsformen mit sozialen Praktiken und Bewertungen, mit materiellen und immateriellen Werkzeugen und Technologien, mit Wahrheits- und Kompetenzregimen verbunden. Zudem ist Wissen an sich dynamisch verändernde Praxisdomänen, institutionelle Settings und übergreifende moralische Diskurse gekoppelt.«⁶⁴

Handeln kann im Rahmen von Praxistheorien somit zuallererst als wissensbasierte Tätigkeit begriffen werden, als Aktivität, in der ein praktisches Wissen, ein Können im Sinne eines Know-how und eines praktischen Verstehens zum Einsatz kommt.⁶⁵ Praxistheoretische Ansätze aus der Wissenschaftstheorie und -soziologie haben die Überschneidungen zwischen kreativer, wissenschaftlicher und künstlerischer Praxis anhand der Analyse konkreter wissenschaftlicher Praktiken verdeutlicht.⁶⁶ Vertreter*innen der *Actor Network Theory* sowie der *Science and Technology Studies* verweisen neben der Dimension des Körpers auch auf die widerständige Materialität von Artefakten, die als relativ selbstständige Aktanten Praktiken des »Doing Culture« und »Doing Science« prägen.⁶⁷

63 S. Polanyi (1985), S. 144.

64 S. Zembylas, Tasos (2020): Plurale Wissensformen in diversen Kunstwelten. In: Hermkes, Rico; Neuweg, Georg Hans; Bonowski Tim (Hg.): Implizites Wissen. Berufs- und wirtschaftspädagogische Annäherungen. Bielefeld: wbv (Wirtschaft – Beruf – Ethik, 38), S. 65–85. Hier S. 65.

65 Vgl. Böhle, Fritz (2010): Handbuch Arbeitssoziologie, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

66 Die Laboratory Studies von Karin Knorr-Cetina, Bruno Latour und Steve Woolgar haben die Materialität von Forschungspraktiken in den Wissenschaften gezielt hervorgehoben. Vgl. Latour, Bruno; Woolgar, Steve (1986): *Laboratory Life: The Construction of scientific facts*. Princeton: Princeton University Press. Vgl. Knorr-Cetina (1991): *Die Fabrikation von Erkenntnis. Zur Anthropologie der Wissenschaft*. Berlin: Suhrkamp.

67 Vgl. Hillebrandt, Frank (2014): *Soziologische Praxistheorien. Eine Einführung*. Springer VS.

Praktisches Wissen, so die These der Praxistheorie, bestehe aus *unterschiedlichen* Wissenskomplexen und entspringe keinem gefestigten Fakten- oder Lösungswissen, sondern einem *doing knowledge*, das als »Wissen-wie« oder »implizites Wissen« kreativ und explorativ in der Praxis zum Einsatz komme.⁶⁸ Auf diese Weise eröffnet künstlerische Forschung einen Bezugspunkt, um ästhetische Praktiken insbesondere in ihrer Handlungsbezogenheit und Prozesshaftigkeit zu thematisieren. Postulate einer »Praxeologie« oder einer »Praxisästhetik« der Künste machen deutlich, dass künstlerische Praktiken zunehmend in ihrer Prozesshaftigkeit analysiert werden, die das Vokabular der Kunsttheorie in Richtung einer praxistheoretischen Orientierung erweitert.⁶⁹

Vor dem Hintergrund des practical und performative turn in den Geistes- und Sozialwissenschaften, im Zuge dessen der Wechsel von einer textuell zentrierten Forschung hin zu einer stärker an performativen und materiellen Ausdrucksformen orientierten Forschung stattfindet,⁷⁰ zeigt künstlerische Forschung somit als performative Wissenspraxis neue Möglichkeiten der Wissensvermittlung und -präsentation auf. Dabei werden Formen des lokalen, habituellen und situativen, des körperlichen, des performativen und des bildlichen Wissens verstärkt in Forschungspraktiken eingebracht.⁷¹

Im Rahmen eines praxistheoretischen Verständnisses von Wissen und Bildung beschäftigt sich künstlerische Forschung zudem nicht nur mit den Effekten oder Endprodukten von Handlungen, sondern schließt Motive und Beweggründe sowie Formen des impliziten und verkörperten Wissens im Sinne eines »Know-how« mit ein. Künstlerische Forschung im Rahmen performativer und praxisbezogener Ansätze könnte somit die wissenschaftliche Forschung und Lehre in Richtung einer alternativen Wissenskultur befördern. Dabei wird die Besonderheit künstlerischer Forschung darin ausgemacht, dass Wissen als Handlung und Prozess in seiner Performanz erfahrbar wird und folglich die Artikulation neuer Formen von Wissen ermöglicht, die sich subversiv und inhärent in Handlungen, Prozessen und Objekten äußert, ohne einer Versprachlichung oder Übersetzung in propositionales Wissen zu bedürfen. Künstlerische Forschung stellt somit einen Bezugspunkt dar, um ästhetische und wissenschaftliche Praktiken insbesondere in ihrer Handlungsbezogenheit und Prozesshaftigkeit zu thematisieren. So verdeutlicht die Kunsttheoretikerin Anke Haarmann:

»Die gegenwärtige Rede von der künstlerischen Forschung markiert nicht nur einen Wechsel von der Werkästhetik zur Produktionsästhetik, sondern auch einen Paradigmenwechsel von der *poiesis* zur *praxis*, vom Werk zur Handlung – Handlungen, die auf Seiten der Produzenten wie Konsumenten prozessualen Charakter haben – Produzen-

68 Vgl. Hörning/Reuter (2004), S. 11.

69 Vgl. dazu Haarmann, Anke (2021): Praxeologie der Kunst. Kunst als Praxis. In: Siegmund, Judith (Hg.): Handbuch Kunstphilosophie. Bielefeld: transcript. Oder: Haarmann, Anke (2015b): Praxisästhetik. In: Feige, Daniel Martin; Siegmund, Judith (Hg.): Kunst und Handlung. Ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven. Bielefeld: transcript.

70 Vgl. Jung (2016), S. 23.

71 Vgl. Polanyi (1967), De Certeau (1988), Deleuze/Guattari (1992); Bourdieu (1996); Burri (2008) und (2012).

ten und Konsumenten sind tatsächlich künstlerische Forscher und betrachtende Forscher geworden.«⁷²

Doch auch wenn Formen des impliziten Wissens sowie des praxisbezogenen Wissens im Zuge des *practical* und *material turn* in den Kultur- und Sozialwissenschaften eine zunehmende Bedeutung erfahren haben, werden diese im Bereich der *hard science* weiterhin nur selten als legitime Wissensformen anerkannt. Verdeutlichen tun dies bspw. Hürden bei der Anerkennung von practice-based PhDs in wissenschaftsinternen Förderstatuten oder Richtlinien. Beim Abgleich von Institutionalisierung und Praxis wird ersichtlich, dass praxistheoretische Zugänge für die Analyse künstlerisch-wissenschaftlicher Forschungsprojekte eine wertvolle Perspektive darstellen, um die Materialität sowie die Körperlichkeit und Performanz künstlerischer Forschungspraktiken mehr zu berücksichtigen. Zugleich tragen praxistheoretische Perspektiven dazu bei, künstlerische Forschung nicht nur in ihrer Besonderheit abzugrenzen, sondern gerade als Praxis, die wie andere Praktiken durch Artefakte, Techniken und Körper geprägt ist, auf eine Ebene mit anderen wissensbasierten Praktiken zu stellen. Das Potenzial der künstlerischen Forschung liegt somit gerade darin, den prozesshaften und praxisorientierten Zugang zu Wissen stärker in den Fokus zu rücken, auch in der nicht-künstlerischen Ausbildung.

3.3. Ökonomisierung des Wissens im kognitiven Kapitalismus

Gegenwärtige Ökonomien der Wissensverwertung innerhalb der Wissens- und Informationsgesellschaft haben Wissen und Information sowie Techniken der Bedeutungsproduktion zu zentralen Ressourcen einer technologisierten Gesellschaft gemacht. Daniel Bell charakterisiert die postindustrielle Gesellschaft als »Wissengesellschaft« oder »knowledge society« und betont damit die Rolle des wissenschaftlichen Wissens und seiner Diffusion in andere Felder.⁷³ Die »Wissensökonomie«⁷⁴ löse die fordistische Ökonomie der Industriegesellschaft ab, indem immaterielle Arbeit, sei es die Arbeit in der Kreativindustrie aber auch in wissensintensiven Branchen sowie in der Forschung und Entwicklung, zunehmend an Bedeutung gewinne. Kreativität und Wissen seien dabei zu Brennpunkten gegenwärtiger Produktionsweisen im »kognitiven Kapitalismus«⁷⁵ geworden und kreative künstlerische Strategien würden als »alternative« Formen der Wis-

72 S. Haarmann (2011), S. 7.

73 Vgl. Bell, Daniel (1973): *The coming of post-industrial society. A venture in social forecasting*. New York: Basic Books.

74 Vgl. Böhme/Steher (1986); Steher (1994). Die Entstehung der »Wissensökonomie« wird dabei auf den Wandel der industriellen Produktion zurückgeführt, bei der herkömmliche Produktionsfaktoren wie Kapital, Arbeit und Boden nicht mehr die Hauptmotoren der wirtschaftlichen Entwicklung darstellen.

75 Vgl. Lorey/Neundlinger (2012). Die Theorie des kognitiven Kapitalismus leitet sich aus dem italienischen Postoperaismus ab und bezieht sich auf das dritte Stadium des Kapitalismus als ein bestimmtes Akkumulationsregime, das auf dem Wert von Wissen basiert: »eine Produktionsweise, in der der Gegenstand der Akkumulation vorwiegend aus Wissen besteht, die sowohl zur grundlegenden Quelle der Wertschöpfung als auch zu demjenigen Ort wird, wo die Inwertsetzung stattfindet.« Vgl. Moulier-Boutang 2012, S. 57.

sensproduktion zunehmend an Bedeutung gewinnen.⁷⁶ Künstler*innen würden dabei zum role model für kreative Arbeiternehmer*innen: kreativ, flexibel einsetzbar und projektorientiert.⁷⁷

Wissen wird insofern zur zentralen Ressource des kognitiven Kapitalismus, der darauf abzielt, »aus allen Arten des Wissens, sei es künstlerisch, philosophisch, kulturell, sprachlich oder wissenschaftlich, eine Ware zu machen.«⁷⁸ Der französische Philosoph Jean-Francois Lyotard prägte zudem den Begriff des »postmodernen Wissens«, dessen Wert zunehmend an seiner Kommerzialisierung und Vermarktbarkeit gemessen werde.⁷⁹

Der Wissensbegriff ist somit eng verknüpft mit einer Veränderung der Arbeitsverhältnisse sowie der wachsenden Bedeutung immaterieller Arbeit in der post-industriellen Gesellschaft, sei es in der Kreativindustrie oder in wissensintensiven Branchen, sowie in Forschung und Entwicklung.⁸⁰ Zudem habe die wachsende »Kreativwirtschaft« einen steigenden Arbeitsmarkt für Hochschulabsolvent*innen mit einer Ausbildung im Kunst- und Designbereich zur Folge, ein Arbeitsfeld, das sich häufig durch prekäre Beschäftigung auszeichne.⁸¹ Kunst und künstlerische Forschung werden dabei auch als Mittel zur Produktion von Differenz und Innovation in einem globalen und konkurrenzbestimmten Kapitalismus gesehen: »Creativity in general and the arts in particular are increasingly recognized as drivers of cultural, economic, political, social and scientific

76 So stellt Andreas Reckwitz eine gesamtgesellschaftliche Ästhetisierung fest. Die »Entgrenzung von ästhetischen Praktiken« sowie die »Entdifferenzierung des Ästhetischen jenseits des Subsystems Kunst« hätten dazu geführt, dass künstlerische Formen der Wissensproduktion sowie ästhetische Praktiken in diversen gesellschaftlichen Bereichen eine Rolle spielten. Nicht nur wird die Verbreitung eines »kreativen Ethos« in der Gesellschaft sowie die rasante Ausbreitung der Berufsgruppe der »kreativen Klasse« konstatiert, sondern Kreativität ist zur allgegenwärtigen, ökonomischen Anforderung der Arbeits- und Berufswelt geworden, zum kreativen Imperativ »Man will kreativ sein und soll es sein.« (Vgl. Reckwitz (2012); Reckwitz/Prinz/Schäfer (2015), vgl. auch Florida, Richard (2002): *The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life*. New York: Basic Books.

77 Vgl. Reckwitz (2012), S. 10.

78 S. Corsani, Antonella, zit. n.: Kaufmann, Therese (2011): *Kunst und Wissen: Ansätze für eine dekoloniale Perspektive*. Transversal Texts. Online verfügbar unter <https://transversal.at/transversal/0311/kaufmann/de> (Stand: 31.07.1986).

79 Lyotard, Jean-Francois (1986): *Das postmoderne Wissen: Ein Bericht*. Wien: Passagen Verlag.

80 Vgl. Lorey/Neundlinger 2012, S. 10–13. Yann Moulier-Boutang beschreibt den kognitiven Kapitalismus als »eine gesellschaftliche Formation, in der soziale und kulturelle Prozesse, Fähigkeiten und Werte, die Wissensproduktion und -vermittlung sowie unterschiedliche Arten medialer Repräsentation an Bedeutung gewonnen haben.« Lorey/Neundlinger identifizieren die nach-fordistische Produktions- und Konsumptionsweise als charakteristisch für den kognitiven Kapitalismus und führen diese auf den steigenden Anteil des Dienstleistungssektors an der Wirtschaftsleistung zurück, auf die Verlagerung der Wertschöpfungskette von der materiellen Fertigung zur »immateriellen« Produktion. Die projektformige Arbeitsorganisation führt schließlich zu einer Verwandlung des arbeitenden Subjekts in eine »selbst-organisierte unternehmerische Ansammlung von Kompetenzen«. Vgl. auch Bröckling, Ulrich (2007): *Das unternehmerische Selbst: Soziologie einer Subjektivierungsform*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

81 Vgl. Manske, Alexandra (2015): *Kapitalistische Geister in der Kultur- und Kreativwirtschaft. Kreative zwischen wirtschaftlichem Zwang und künstlerischem Drang*. Bielefeld: transcript.

innovation and development.«⁸² Dabei habe der Begriff der Kreativität, wie Ulf Wuggenig feststellt, insbesondere in administrative Dokumente der Kulturpolitik Einzug gehalten.⁸³

Die Entwicklung von künstlerischer Forschung muss folglich sowohl vor dem Hintergrund der Ökonomisierung von kreativer Arbeit als auch der Ökonomisierung von Bildung im künstlerischen Bereich gesehen werden. In der Europäischen Union haben sich Kultur- und Bildungspolitik dem Ziel verschrieben, Europa zur stärksten wissensbasierten Ökonomie zu machen.⁸⁴ Wilson und van Ruiten weisen darauf hin, dass auch die bildungspolitische Debatte um den künstlerischen PhD sehr stark von kreativitätsökonomischen Begriffen wie »Wissensproduktion«, »cognitive capital« und »intellectual property« geprägt sei.⁸⁵ Die OECD, so Wilson/van Ruiten, sei als wissenschaftspolitisches Organ ebenfalls stark durch die *human capital-theory* geprägt, also durch eine Politik, die das Humankapital als Ressource produktiv machen will und einer starken neoliberalen Logik folgt.⁸⁶ Modelle des *new public management* würden sowohl die Formulierung über Rahmenbedingungen künstlerischer PhDs als auch die Debatte um *higher education* in den Künsten stark prägen.⁸⁷ Großbritannien spielt bei der Ökonomisierung der Bildung eine Vorreiterrolle: Dort hat die Umwandlung des Kunstausbildungssystems in einen »kulturindustriellen Komplex« bereits unter der Premierministerin Margaret Thatcher stattgefunden.⁸⁸ Im Hinblick auf Bildungsinstitutionen bedeutet dies, dass die Anwendungsorientierung und Standardisierung sowie die Nutzbarkeit und Verwertbarkeit von Wissen zunehmend in den Vordergrund treten. Infolge der Bildungsreformen haben Modularisierung und Evaluation Einzug in die Universitäten gehalten.

Die Politikwissenschaftlerin Monika Mokre hebt hervor, dass die Institutionalisierung der künstlerischen Forschung auch als eine Form der Ökonomisierung verstanden werden könne, »als Parallelbewegung zur Subsumierung von Kreativität und Kultur unter die Postulate der Kreativ- und Kulturwirtschaft.«⁸⁹ Künstlerische Forschung diene im wissensökonomischen Sinn als Innovationsproduzentin für wirtschaftliche Zwecke. In diesem Rahmen, so die Kritik, werde künstlerische Forschung dazu angehalten, quantifizierbare Ergebnisse zu liefern, was insbesondere in Bezug auf Kunsthochschulen ein Problem darstelle:

82 S. Bast et al. (2015), S. 345.

83 Vgl. Wuggenig (2016), S. 12.

84 Vgl. Kaufmann (2022): Die Europa 2020 Strategie: »Creating value by basing growth on knowledge.«

85 Vgl. Wilson/van Ruiten (2013), S. 15.

86 Vgl. ebd. Wilson und van Ruiten weisen darauf hin, dass die Humankapitaltheorie stark durch die Chicago School of Economics geprägt ist. Die »employability« sowie die »career pathways« spielen eine zentrale Rolle in der wissenschaftspolitischen Reglementierung von PhDs. Wilson und van Ruiten deuten allerdings darauf hin, dass die Aneignung ökonomischer Dispositive nicht in allen europäischen Staaten gleichermaßen erfolgt ist.

87 Plattform für eine Kritik an künstlerischen PhDs und den Bologna-Beschlüssen war bspw. das *E-flux Journal*.

88 Vgl. Wuggenig, (2016), S. 13.

89 S. Mokre (2015), S. 249.

»The practice of freedom and independence has turned into a program to fulfill contemporary neoliberal imperatives. This especially holds true for artistic and scientific institutions that are confronted with the rising pressure of legitimation in the face of budget cuts, as there is a growing suspicion that their ›products‹ are use-less or have no quantifiable outcome.«⁹⁰

Der Philosoph und Kulturtheoretiker Gerald Raunig weist Universitäten als »Wissensfabriken« nicht nur als Orte der Kommodifizierung von Wissen aus, sondern macht ihr Ziel auch in der Ausbeutung der Subjektivität ihrer Akteur*innen fest. Zu Mechanismen der Disziplinierung und Kontrolle würden Mechanismen der Selbstregierung hinzukommen, im Sinne »der Kontrolle als freiwillige Selbstkontrolle«⁹¹. Im Anschluss an seine Kritik an Bologna kritisiert Raunig, dass ein »System des Messens und Rasterns in allen Aspekten der Wissensproduktion«⁹² in Form von *credit points* und *impact factors* eingezogen sei. Die Verschulung und Ökonomisierung des Wissens habe dazu beigetragen, dass Wissen zunehmend standardisiert werde. Der Kunsttheoretiker Simon Sheikh stellt die Kommodifizierung des Wissens auch in der Ausbildung an Kunstakademien fest. Die Kunstakademie nehme als Ausbilderin des Künstler*innensubjekts innerhalb des Kontrollregimes eine hegemoniale Position ein:

»Ein Disziplinarsystem wird durch ein Kontrollsystem abgelöst: Sind die traditionellen Bildungssysteme der Disziplinargesellschaft zuzurechnen, so können neue Prüfungsmethoden, Module und Internalisierungen als Teil einer Kontrollgesellschaft begriffen werden.«⁹³

Dieter Lesage weist daraufhin, dass sich kritische künstlerische Avantgardebewegungen auch historisch zumeist außerhalb der Akademien formiert hätten, was aber heute aufgrund der hegemonialen Position der Akademien nicht mehr in dem Maße der Fall sei. Auch künstlerische Forschung wird innerhalb dieses kapitalismuskritischen Diskurses der Ökonomisierung von Wissen als Teil der Kanonisierung und Zähmung des Wissens der Kunst wahrgenommen: »künstlerische Forschung [ist] zu einem Teil der allgemeinen Akademisierung der Kunstausbildung geworden, an der neue Curricula und neue künstlerisch-akademische Abschlüsse hängen und die so im Sinne einer normativen Disziplin gelesen werden muss.«⁹⁴ Ironisch ließe sich auch sagen, dass die »Norm der Abweichung« für die akademische Wissensproduktion heiße: »Neue Aktanten herbeischaffen, ›künstlerische Forschung‹ ausprobieren, Forschungsglück durch Vervielfachung der Forschungskombinationen erhöhen.«⁹⁵

Produktivitätserwartungen, die von den Künsten verlangen, einen unmittelbaren Nachweis ihrer gesellschaftlichen Wirksamkeit bzw. Nützlichkeit zu erbringen, stünden dabei in einem krassen Gegensatz zu den Prämissen künstlerischer Autonomie, so Tom

90 S. Rößler/Schulte (2018), S. 159.

91 S. Raunig, Gerald (2012): Fabriken des Wissens. Streifen und Glätten. Zürich: Diaphanes, S. 30.

92 S. Raunig (2012), S. 31.

93 S. Seikh (2006).

94 S. Lesage (2007), S. 9.

95 S. Lesage (2007), S. 9.

Holert. Damit würde sich künstlerische Forschung Einwänden einer Indienstnahme für (kreativitäts-)wirtschaftliche Zwecke aussetzen.⁹⁶ Von vielen Kritiker*innen wird die Etikettierung als künstlerische Forschung auch als Form der Aufwertung angesehen, um die auf dem Markt nicht verwertbaren Kunstpraxen auf anderem Wege für den Wissenschaftsmarkt oder für Forschungszwecke zu valorisieren:

»And here we can see the interest of capital become visible in the current push for standardization of (art)education and its measurability, and for the molding of artistic work into the formats of learning and research. There is a direct corollary between the dematerialization of the art object, and thus its potential (if only partial) exodus from the commodity form and thus disappearance from the market system, and the institutional re-inscription and validation of such practices as artistic research and thus knowledge-economical commodity.«⁹⁷

Obwohl zahlreiche künstlerische Institutionen sich als Forschungsinstitutionen und viele Künstler*innen ihre Praxis als forschend verstehen⁹⁸, hat diese Entwicklung zur Folge, dass viele zeitgenössische Künstler*innen sich von dem Schlagwort der künstlerischen Forschung distanzieren, weil diese durch Prozesse der Institutionalisierung und Kanonisierung »der Affirmation [einer] postfordistischen Verwertungs- und Subjektivierungslogik verdächtig«⁹⁹ geworden sei. Eine der bekanntesten Künstler*innen im Bereich der künstlerischen Forschung, Hito Steyerl, kritisiert:

»Künstlerische Forschung als Disziplin legt nicht nur gewisse Standards fest und verschafft ihnen Geltung, sondern stellt vielmehr den Versuch dar, der Kunst eine andere Art von Wert zu entnehmen bzw. einen solchen zu produzieren.«¹⁰⁰

Abseits des Kunstmarktes entstehe ein Sekundärmarkt für künstlerische Forschung, der an kommodifizierte Bildungssysteme angepasst werde. So konstatiert Steyerl: »Kombiniert schaffen diese beiden Faktoren einen Zug in Richtung der Produktion von angewandtem oder anwendbarem Wissen bzw. angewandter oder anwendbarer Kunst, die für unternehmerische Innovation, soziale Kohäsion, für Stadtmarketing und tausend andere Aspekte des kulturellen Kapitalismus von Nutzen sein können.«¹⁰¹ Aus dieser Perspektive betrachtet erweckt künstlerische Forschung den Anschein einer Version von angewandter Kunst, die im Rahmen von Stadtmarketing und in ihrer Erzeugung von Publikumsnähe eine Kommodifizierung erfährt.

Von verschiedener Seite wird daher gefordert, die Rolle der Universitäten neu zu definieren, nicht im Sinne eines unternehmerischen Modells von *Liberal Education*, dass

96 Vgl. Holert (2011), S. 39.

97 S. Seikh (2009), S. 6.

98 Vgl. Peters (2013), S. 8.

99 S. Holert (2011), S. 40.

100 S. Steyerl, Hito (2010): Ästhetik des Widerstands. Künstlerische Forschung als Disziplin und Konflikt. Online verfügbar unter <https://transversal.at/transversal/0311/steyerl/de> (Stand: 01.08.2024).

101 S. ebd.

Universitäten zunehmend in den Marktkontext stellt und eine schnelle Eingliederung in die Wissensökonomie sowie eine hohe *employability* der Studierenden anstrebt, sondern als Institution, die Freiräume für nonkonformes Denken und Handeln schafft:

»Ausbildung als einen Prozess des Denkens, des Verlernens bestimmter Formen von Wissen, Produktion und Subjektivität, des Infragestellens. Man sollte Räume der Ausbildung denken können, die von Subjektivitäten geschaffen werden und nicht nur diese schaffen.«¹⁰²

Dem hierarchischen Modell der Universität werden neue Räume der Kollektivierung und Selbstbildung entgegengestellt, die eine Restrukturierung der Universitäten erfordern würden. Die wichtigste Rolle der künstlerischen Forschung, so der Theoretiker Dany Butt, bestehe darin, die Institutionalisierung und Beschränkung künstlerischer Forschung in gegenwärtigen akademischen Wissenssystemen einer performativen institutionellen Kritik zu unterziehen.¹⁰³ Durch die Produktion eines »anderen« kritisch-reflexiven Wissens der Kunst, könnten bestehende Wissensordnungen hinterfragt werden. Im Folgenden wird genauer darauf eingegangen, wie das Wissen künstlerischer Forschung im Diskurs als »anderes Wissen« bestimmt wird. Dabei geht es insbesondere um die Abgrenzung von Definitionen eines spezifischen künstlerischen Wissens, eines künstlerisch-ästhetischen Denkens oder einer kritischen Wissenspraxis.

3.4. Das »andere« Wissen der Kunst

Das spezifische Erkenntnispotenzial künstlerischer Forschung wird häufig an der Bereitstellung eines »anderen Wissens« festgemacht.¹⁰⁴

»Kunst wird nicht mehr nur im Hinblick auf die Möglichkeiten einer ästhetischen Erfahrung, sondern vermehrt im Hinblick auf ihren Erkenntnisgehalt, ihr kritisches Vermögen und die Bereitstellung eines anderen Wissens beurteilt. Statt um eine Arbeit an der Aisthesis, an einer Vertiefung von Wahrnehmung oder Verfeinerung der Sinne, geht es in der zeitgenössischen Kunst um eine Arbeit an Erkenntnisformen, um eine Infragestellung des wissenschaftlichen Diskurses und eine Kritik an den Macht- und Ausschlussmechanismen bestehender Wissensordnungen.«¹⁰⁵

Dabei wird künstlerische Forschung im Diskurs unterschiedlich positioniert, auf der einen Seite als Wissensproduzentin, auf der anderen Seite auch als »Modus eines äs-

102 S. Seikh (2006), S. 1.

103 Vgl. Butt, Danny (2017): *Artistic Research: Defining the Field*. In: ders. (Hg.): *Artistic Research in the Future Academy*. Bristol: Intellect Ltd, hier: S. 5.

104 Vgl. ebd.

105 S. Busch (2016), S. 13.

thetischen Denkens«¹⁰⁶, als »Nicht-Wissen«, »Noch-Nicht-Wissen« oder »Unwissen«.¹⁰⁷ Letzteres vor allem, um den widerständigen Charakter von künstlerischer Forschung deutlich zu machen, die sich nicht ohne weiteres in konsumierbares Wissen umwandeln lasse.

Um das »andere« Wissen der Kunst fassen zu können, wurden unterschiedliche Systematisierungen vorgenommen. Der Kunstphilosoph Berys Gaut unterscheidet neben »propositional knowledge« auch »practical knowledge«, »phenomenal knowledge«, »experiential knowledge« und »tacit/implicit knowledge«.¹⁰⁸ Gaut zufolge können diese Wissensformen schlecht in propositionales Wissen übersetzt werden. Ein typisches Beispiel dafür sei das praktische Wissen, das man sich beim Fahrradfahren aneigne: Man kann Fahrrad fahren, kann aber nicht erklären wie und warum. »We can know more than we can tell«¹⁰⁹ wie Michael Polanyi es ausdrückte. James Elkins ergänzt und modifiziert diese Wissensformen um zu einer Systematisierung von sechs unterschiedlichen Wissensformen zu gelangen:

- Tacit knowledge
- Visual knowledge
- Affective knowledge
- Propositional knowledge
- Practical knowledge
- Phenomenal knowledge¹¹⁰

Neben diesen bisher betrachteten und diskutierten Wissensformen, umfasst künstlerisches Wissen Formen des »verkörperten Wissens« (embodied knowledge), des Handlungswissens (knowledge in action) und des »impliziten Wissens« (tacit/implicit knowledge).¹¹¹ Phänomenales Wissen bezieht sich dabei auf Erfahrungen und kann auch als Erfahrungswissen bezeichnet werden. Der Kulturphilosoph Tasos Zembylas weist darauf hin, dass bei einer künstlerischen Tätigkeit meistens mehrere Wissensformen zusammenspielen.¹¹² Er unterscheidet Arbeitsprozesswissen, situativ-sinnliches Erfahrungswissen, Körperwissen, wissenschaftliches Wissen, lokales Wissen und formal-technisches Wissen. Dabei sei das Ausprobieren und Herumspielen ebenso charakteristisch für künstlerische Schaffensprozesse wie das Wahrnehmungserlebnis (*aisthesis*),

106 Vgl. Dombois, Florian; Fliescher, Mira; Mersch, Dieter; Rintz, Julia (Hg.) (2014): Ästhetisches Denken. Nicht-Propositionalität. Episteme. Kunst. Zürich, Berlin: Diaphanes.

107 Vgl. Nelund, Sidsel (2015): Acts of Research: Knowledge Production in Contemporary Art between Knowledge Economy and Critical Practice. Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet. PhD-Thesis.

108 Vgl. Gaut, Berys (2003): Art and Knowledge. In: Levinson, Jerrold (Hg.): The Oxford Handbook of Aesthetics. Oxford: Oxford University Press, S. 437–439.

109 S. Polanyi, Michael (1985) [1966], S. 4.

110 Vgl. Elkins, James, Whitehead, Frances (Hg.) (2012): What do artists know? The Pennsylvania State Univ. Press.

111 Vgl. Jung (2016), S. 107. Vgl. auch Schenker, Christoph: Wissensformen der Kunst. In: Badura/Dubach/Haarmann 2016. S. 105–110.

112 Vgl. Zembylas (2020), S. 77.

die gefühlsmäßige Stimmung und formal-technisches Wissen über die Funktionsweise von Software, Geräten und Materialien.¹¹³

In diesem Sinne kann man das Wissen der Künste sehr unterschiedlich und divers auslegen: Würde die eine Seite künstlerisches Wissen vor allem in Form von sinnlicher Erfahrung, von ästhetischer Wahrnehmung und von Affekten thematisiert,¹¹⁴ stellen andere Ansätze der Theoretisierung künstlerischer Forschung diese sinnliche Ebene in den Hintergrund und gehen davon aus, dass sich künstlerische Forschung eher kognitiv-kritisch, bspw. in Form eines Archivs erfassen lässt.¹¹⁵ Begriffsoppositionen wie »explizites« vs. »implizites« Wissen, theoretisches Erkennen vs. praktisches Wissen sowie »knowing how« und »knowing that«¹¹⁶ werden zumeist auch im Diskurs um künstlerische Forschung affirmiert. Das Verhältnis von theoretischem und praktischem Wissen gestaltet sich jedoch komplexer und geht teilweise auch ineinander über. Es wird ersichtlich, dass plurale Wissensformen in der künstlerischen Forschung eine Rolle spielen, in denen sich Theorie und Praxis nicht eindeutig voneinander trennen lassen. Dies machen auch Praxistheorien deutlich, welche Denken und Handeln immer als verwoben betrachten. Die Praxistheorie Pierre Bourdieus entwirft mit dem Konzept des Habitus beispielsweise eine vermittelnde Instanz zwischen Struktur und Praxis. Wie Tasos Zembylas aufzeigt, ist das propositionale Wissen der Künstler*innen meist mit anderen sinnlichen und motorischen Fähigkeiten intrinsisch verwoben.¹¹⁷ Zu den sprachlich fassbaren Medien der Darstellung treten andere Darstellungsformen, und unterschiedliche Medien werden im Forschungsprozess zu Bedeutungsträgerinnen im Wissensbildungsprozess.¹¹⁸ So beinhalten Forschungsergebnisse in der künstlerischen Forschung nicht nur wissenschaftliche Artikel, sondern auch Bilder, Kompositionen, Theaterstücke oder Filme.

Das Verständnis von Kunst als Praxis, als eine Form der Arbeit oder als Wissensdomäne, kann auch als eine Form der Demokratisierung verstanden werden, die künstlerische Praxis aus ihrem autonomen Nexus herauslöst und zu einer Praktik neben anderen Praktiken werden lässt. Kunst in einem Handlungskontext zu verorten, impliziert also eine gewisse Entmystifizierung und Gleichsetzung mit anderen praktischen oder alltäglichen Handlungen. Im Sinne der Praxistheorie können künstlerische Handlungen genau wie andere alltägliche oder spezifische Handlungsformen auf ihre Funktionsweisen hin analysiert werden. Dies kann auch darauf zurückgeführt werden, dass Kunst vermehrt Alltagshandlungen zum Bestandteil künstlerischer Werke machte und viele Künstler*innen ihre Kunst im Ganzen als Handeln verstehen, das in gesellschaftliche Wirklichkeit eingreift.¹¹⁹ Weiterhin kann durch die Breite des Wissensbegriffs auch

113 Vgl. ebd., S. 77–78.

114 Vgl. Schiesser (2015b), S. 227. So wird künstlerische Forschung im skandinavischen Raum insbesondere in ihrer sinnlich-affektiven Dimension unter dem Begriff *sensuous knowledge* thematisiert, bspw. findet eine der wichtigsten Konferenzen zur künstlerischen Forschung in Bergen (Norwegen) seit ihrer Einführung 2004 unter diesem Titel statt.

115 Vgl. dazu Anschlüsse an postkonzeptuelle Kunst, bspw. Busch (2009).

116 Vgl. Ryle, Gilbert (1949).

117 Vgl. Zembylas (2020), S. 78.

118 Vgl. Dombois (2006).

119 Vgl. Feige/Siegmund (2015), S. 7–8.

der Effekt künstlerischer Forschung auf andere gesellschaftliche Bereiche deutlich gemacht werden.

Dieses verbindende Merkmal von künstlerischer Praxis zu anderen Formen von Praktiken steht allerdings im Kontrast zur Hervorhebung eines ganz »anderen« Wissens der Kunst, wenn es darum geht, die Besonderheit künstlerischer Forschung im Diskurs zu behaupten und diese von der wissenschaftlichen Wissensproduktion abzugrenzen:

»Andersheit kommt dem künstlerischen Wissen zuallererst in Absetzung zur wissenschaftlichen Erkenntnisproduktion zu, insofern es sich um eine eigenständige Form der Wissensbildung handelt, die mit anderen Forschungsverfahren, Darstellungsformen und auch Rezeptionsweisen als die Wissenschaften operiert.«¹²⁰

Im Diskurs um künstlerische Forschung wird das Wissen der Kunst meistens als erfahrungsbasiert, handlungsbasiert und praxisbasiert beschrieben und propositionaler Wissensbildung gegenübergestellt. Eine gleichwertige Anerkennung dieser Wissensformen würde weitreichende Implikationen für den Wissenschaftsbetrieb, insbesondere für die Modi der Wissensproduktion und -dissemination mit sich bringen, weil »anders als im etablierten und vor allem in den Wissenschaften strikt geforderten Artikulationsmodus Wissen nicht mittels standardisierter, propositional-theorieförmiger Veröffentlichungsformate nachvollziehbar und überprüfbar gemacht wird«¹²¹, sondern auch andere Veröffentlichungsformate umfassen kann.

Noch darf das praktische und implizite Wissen künstlerischer Forschung in den wenigsten PhD-Programmen für sich alleinstehen. Nur einige akademische Programme in Skandinavien und wenige Beispiele in Europa lassen es bisher zu, dass künstlerisches Wissen ohne begleitende Kontextualisierung als Wissensbeitrag gelten kann.¹²² Das heißt, selbst wenn die Meinung vertreten wird, dass Kunst Wissen verkörpert, müssen für dessen akademische Verifizierung begleitende Texte produziert werden, um dieses Wissen zu artikulieren. Alternativ kann Kunst nach James Elkins auch als Wissen verstanden werden, das sich nicht in Worte übersetzen lässt und daher als eigene Form neben sprachlich vermitteltem, aussagbarem, logischem Wissen betrachtet werden muss.¹²³

In einem Interview mit der Kunsttheoretikerin Johanna Schaffer macht Tom Holert deutlich, dass es Probleme mit sich bringe, künstlerische Forschung als Form der Wissensproduktion und Forschung zu verstehen, die ganz »anders« verfähre als die wissenschaftliche Forschung. Holert warnt davor, hier in einen Essentialismus zu verfallen, der herkömmliche, also auch ästhetische Aspekte von Kunst betone, wie Spontaneität, Intui-

120 S. Busch (2015), S. 11.

121 S. Dubach, Selma; Badura, Jens: Denken/Reflektieren im Medium der Kunst, in: Badura, Jens; Dubach, Selma; Haarmann, Elke; Mersch, Dieter; Rey, Anton; Schenker, Christoph; Toro-Perez, German (Hg.) (2015): Künstlerische Forschung. Ein Handbuch. Zürich, Berlin: Diaphanes, S. 123–126, hier S. 124.

122 Insbesondere Hochschulen in Skandinavien und einige Hochschulen in Österreich vertreten dieses Modell. Vgl. auch Kap. 6.3.

123 Vgl. Elkins (2009), S. 39.

tion, Kreativität, Formgebung etc. und dabei die Gefahr mit sich bringe, »wieder einem rückschrittlichen Kunstbild zu verfallen.«¹²⁴

Andererseits, so Holert, zeichne sich ab, dass die Kunst genau wie die Philosophie für ein »anderes Wissen« eintrete, das der Reflexion der heutigen Gesellschaft diene und die institutionellen Bedingungen der Wissensproduktion und -vermittlung hinterfrage. So läge auch eine Chance darin, künstlerische Forschung als Wissensproduktion zu begreifen, weil Diskussionen über die institutionelle Verortung und programmatische Ausrichtung von Kunst als Forschung nur dann erfolgreich zu nennen wären, »wenn es in und mit ihnen gelingt, die Identifizierung von Kunst als Modus der Wissensproduktion in ihrer ganzen politisch-ökonomischen Tragweite, aber auch im Hinblick auf ihre Subjektivierungseffekte zu begreifen.«¹²⁵ Die Freiheit der Kunst (und der Wissenschaft) sei nicht anders als über die Kritik der eigenen Verwicklung in die Wissensproduktion zu erreichen, indem man sich selbst der Logik der Wissensproduktion bediene. Holert verortet die Unmittelbarkeit des »künstlerischen Wissens« als »Produktivkraft« und sieht diese somit nicht einseitig als ein Problem, sondern mindestens ebenso sehr als Chance.¹²⁶

Der Wissensbegriff in der Kunst kann somit als produktiv angesehen werden, weil er weiter gefasst ist als der Forschungsbegriff und zudem neue Forschungsfelder eröffnet, aber auch bestimmte Verfahren der Wissensproduktion infrage stellt bzw. neu definiert. Dennoch muss der Wissensbegriff andererseits als ambivalent und durchaus problematisch angesehen werden, da die Inanspruchnahme von Kunst als Wissensproduzentin schnell Gefahr läuft, künstlerische Praxis auf eine Produktion von Wissen festzuschreiben, das konsumierbar und weiterverwertbar gemacht werden kann, beispielsweise durch die Nutzbarmachung künstlerischen Wissens für transdisziplinäre und wissenschaftliche Kontexte. Doch gerade das Aufgreifen »marginalisierten Wissens« oder die kritische Reflexion von Wissenspraktiken macht den Kern künstlerischer Forschung aus. Im Folgenden wird diese kritische Perspektive anhand des Begriffs des *ästhetischen Denkens* thematisiert.

3.5. Zwischenfazit: Kunst als Forschung, Wissen oder ästhetisches Denken?

Nicht nur der Begriff der künstlerischen Forschung wurde im Diskurs immer wieder verworfen, auch die künstlerische Wissensproduktion wird in kritischen Kontexten abgelehnt und vermehrt durch den Begriff des »ästhetischen Denkens« ersetzt.¹²⁷ Als Kritik am Wissensbegriff verweist die Kulturtheoretikerin Therese Kaufmann auf die Machtdurchzogenheit von Wissensordnungen, welche insbesondere vor dem Hintergrund einer dekolonialen Ästhetik interpretiert werden müssten. Postkoloniale

124 S. Dertnig et al. (2015), S. 45. Interview im Band »Troubling Research. Performing Knowledge in the Arts« zu dem gleichnamigen Forschungsprojekt, das im Rahmen des *Art(s)-and-Sciences-Programms* vom Wiener Wissenschafts- und Technologiefonds (WWTF) gefördert wurde.

125 S. Holert (2013): Unmittelbare Produktivkraft? Künstlerisches Wissen unter Bedingungen der Wissensökonomie. In: Peters, S. 223–238.

126 Vgl. Holert (2013), S. 236.

127 Vgl. Dombois/Fliescher/ Mersch (2014).

Theorien verweisen darauf, dass Wissen von jeher als Instrument der Beherrschung und Machtausübung verwendet wurde und Kanonisierungsprozesse sowie Denkschemata westliche Bildungssysteme prägen. Weiterhin zeigen Autor*innen der Postcolonial Studies wie auch der Feminist- und Gender Studies auf, wie der privilegierte Kanon der Wissenserschaffung und -verbreitung insbesondere westlicher Länder marginalisierte Arten der Wissensproduktion und -distribution ausschließt.¹²⁸ Auch Kritiker Simon Seikh kritisiert den Wissensbegriff als fixierte, unhinterfragte Kategorie. So sei das Bild des Schöpfers, sowie auch das Bild des Künstlers/der Künstlerin zutiefst in die Entwicklung der europäischen Moderne verwickelt.

Anstelle von Wissen wird somit von philosophischer Seite ein anderer Begriff für das Wissen künstlerischer Forschung in Opposition zum Wissensbegriff gebracht: Das »ästhetische Denken.«¹²⁹ wird von Kunstphilosoph*innen wie Dieter Mersch favorisiert, weil es nicht wie der Wissensbegriff auf die Produktion und Verwertbarkeit von Wissen ausgerichtet ist, sondern eher als Denkbewegung verstanden werden kann:

»Thinking is, after all, not equivalent to knowledge. Whereas knowledge is circulated and maintained through a number of normative practices – disciplines as it were – thinking is here meant to imply networks of indiscipline, lines of flight and utopian questionings.«¹³⁰

Die Positionierung von künstlerischer Forschung als »ästhetische[m] Denken«¹³¹ wird als Betonung ihres subversiven bzw. kritischen Potenzials verstanden, das zu einer Verlagerung der Definitionsmacht hinsichtlich legitimer Wissenspraxen sowie zu einer Neubestimmung des Verhältnisses von Kunst und Wissenschaft und einer Neuverhandlung des Verhältnisses von Theorie und Praxis führen könnte.¹³² Auch einige prominente Kunstphilosoph*innen wie Alexander Maria Düttmann wenden sich gegen Wissensansprüche der Kunst: »Kunst produziert keine Wissensformen«¹³³ oder Philosoph Christoph Menke: »Die Kraft der Kunst besteht nicht darin, Erkenntnis, Politik oder Kritik zu sein.«¹³⁴

Dabei wird der Wissensbegriff vor allem deswegen als kritisch angesehen, weil er sich auf Wissen als Produkt beziehe. Anders als die meisten wissenschaftlichen Darstellungen vermittele künstlerische Forschung aber in den seltensten Fällen Ergebnisse, die im Sinne einer Information weitergegeben werden könnten, betont die Kunsttheoretikerin Elke Bippus. Stattdessen finde künstlerische Forschung in der Form von Gedankenexperimenten statt. Bippus stellt künstlerische Forschung entsprechend als ästhetisch

128 Vgl. Spivak, Gayatri (2007): Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation. Wien: Turia + Kant. Vgl. auch Haraway, Donna (1988): Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of a Partial Perspective. In: Feminist Studies, Vol.14, S. 575–599.

129 Vgl. Dombois/ Fliescher/Mersch(2014). Vgl. Auch Mersch, Dieter (2015) : Epistemologien des Ästhetischen. Zürich/Berlin: diaphanes.

130 S. Seikh (2009), S. 6.

131 Vgl. Dombois/Fliescher/Mersch (2014).

132 Vgl. Badura/Dubach/Haarmann (2015).

133 S. Düttmann, Alexander Garcia (2015): Was weiß Kunst? Für eine Ästhetik des Widerstands. Konstanz: Konstanz University Press. S. 82.

134 S. Menke, Christoph (2013): Die Kraft der Kunst. Berlin: Suhrkamp, S. 11.

denkende Praxis dar, die kein »allgemeines, abrufbares und intersubjektiv verifizierbares Wissen« schaffe, »sondern Räume für das Denken, die zumeist im Widerspruch stehen zu einer neuerdings angesagten Verwertbarkeit.«¹³⁵ Künstlerische Forschung biete kein Forschungsergebnis, sondern stelle »sich selbst als ein Instrument dar, mit dem man sich eine Aktivität des Erforschens aneignen kann.«¹³⁶ Zudem basiere künstlerische Praxis auf Mehrdeutigkeit, Unbestimmtheit sowie auf der Eigenschaft, insbesondere Brüche und Verstörungen in den Vorstellungen der Rezipient*innen hervorzurufen.¹³⁷ Eine generelle Übertragung von Prinzipien und Bewertungskriterien wissenschaftlicher Forschung in die künstlerische Forschung oder umgekehrt sei somit nicht erstrebenswert.

Wie kontrovers der Wissensbegriff ausgehandelt wird, wurde auch in Diskussionen bei der Veranstaltung *Degrees of Freedom* des *Leuphana Arts Program* (LAP) deutlich, wo eine Teilnehmerin des Symposiums die Schwierigkeiten bei der Übertragung des Wissensbegriffs auf die künstlerische Forschung thematisiert:

»Mir leuchtet es auf der begrifflichen Ebene nicht ein, die Forschung durch die Wissensproduktion ersetzen zu wollen, weil ich das Gefühl habe, bei der Wissensproduktion vom Begriff her bei etwas zu landen, was mir suggeriert: Ich habe da ein gesichertes Wissen, ich habe etwas, das ich auf eine gewisse Weise verbuchen kann, und das ist mir insofern nicht so sympathisch, weil ich denke, dass genau dieser Aspekt in der Kunst ins Hintertreffen gerät, mit der Schärfe in der Unschärfe, also dieser Frage der Offenheit, in die dann hereinproduziert wird und auch der Unsicherheiten, die eigentlich darin ihren repräsentativen Raum bekommen. Daran würde ich festhalten wollen; dass eine künstlerische Praxis eine erkenntnistheoretische Praxis ist, und auch eine forschende Praxis ist, aber deswegen nicht an diese Evaluationssysteme des wissenschaftlichen Betriebs gebunden sein müsste, was aber für mich eine institutionelle und keine begriffliche Frage ist.«¹³⁸

Während sich somit einige Kunstphilosoph*innen von dem Begriff der Wissensproduktion distanzieren, weil er vorgibt, ein »gesichertes Wissen« zu produzieren, distanzieren sich andere wiederum von dem Begriff der Forschung, weil er künstlerische Forschung in die Nähe wissenschaftlicher Evaluationsstandards rückt. So stellt die Engführung des Forschungsbegriffs im Sinne einer wissenschaftlichen Forschung für viele Künstler*innen ein Problem gegenwärtiger Förderprogramme dar. Diese erforderten, Forschungsanträge bereits zielorientiert zu verfassen und ließen dadurch wenig Offenheit im Forschungsprozess. Viele Künstler*innen und Kulturwissenschaftler*innen hätten sich deshalb bald gegen den Forschungsbegriff gewendet, weil dieser die künstlerische Forschung in die Nähe eines klassisch wissenschaftlichen Paradigmas rücke und dadurch die Gefahr bestünde, dass »die Eigenart [der] künstlerischen Praxis [zerstört

135 S. Bippus (2012), S. 16.

136 S. ebd.

137 Vgl. ebd.

138 S. Sigrid Adorf auf dem Symposium *Degrees of Freedom* (2011), Leuphana Universität Lüneburg, 00:27:34-6h.

wird].«¹³⁹ Deshalb ziehen viele Künstler*innen und Kulturwissenschaftler*innen den Begriff der »Wissensproduktion« vor, weil dieser das »offenere« Konzept gegenüber dem der Forschung darstelle. Die Verwendung des Forschungsbegriffs hingegen birgt für viele Akteur*innen implizit die Gefahr, dass Evaluationsmechanismen aus dem akademischen Bereich in den künstlerischen Bereich übertragen werden.

Dennoch haben unterschiedliche Theoretiker*innen längst darauf hingewiesen, dass Wissen in heutigen Wissensökonomien als Produktivkraft gilt und künstlerische Forschung als Wissensproduzentin somit nur eine andere Form der Instrumentalisierung erfährt:

»There is a direct corollary between the dematerialization of the art object, and thus its potential (if only partial) exodus from the commodity form and thus disappearance from the market system, and the institutional re-inscription and validation of such practices as artistic research and thus knowledge economical commodity.«¹⁴⁰

Kritiker*innen zufolge fügt sich künstlerische Forschung somit perfekt in neue Produktionsweisen des kognitiven Kapitalismus, der kommodifizierte Bildung, kreativen und affektiven Industrien ein. So kritisiert die Künstlerin Hito Steyerl:

»Künstlerische Forschung als Disziplin legt nicht nur gewisse Standards fest und verschafft ihnen Geltung, sondern stellt vielmehr den Versuch dar, der Kunst eine andere Art von Wert zu entnehmen bzw. einen solchen zu produzieren. Abseits des Kunstmarkts entsteht ein Sekundärmarkt für jene Praxen, die keinen Fetischwert haben. Dieser sekundäre Wert wird über die Quantifizierung und Integration in (zunehmend) kommodifizierte Bildungssysteme festgelegt.«¹⁴¹

Für Sarat Maharaj ist Kunst eine »xenoepistemics«¹⁴², ein Gebiet, in das man nicht vordringen kann und nicht vordringen soll, im Unterschied zur »epistemics« der Wissenschaften. Dies gründet auf der Annahme, jeder Versuch, diese Episteme zu verstehen, sei sinnlos. Der Philosoph Marcus Steinweg folgert, dass es weder in der Philosophie noch in der Kunst um Wissensproduktion gehe, sondern darum, »die Grenzen des Wissbaren zu hinterfragen.«¹⁴³ Alexander Garcia Düttmann stellt die These auf, dass es »kein Wissen der Kunst« gebe, stattdessen würde die Postulierung des »Wissens der Kunst« nur der Rechtfertigung dienen:

»Die Gleichsetzung von Kunst und Wissen entspringt ihrerseits einer Unruhe oder Beunruhigung. Man erträgt es nicht, dass die Kunst ein Wagnis ist, das kein Wissen produziert. Denn man kann das Wagnis der Kunst nicht rechtfertigen, vor allem nicht in

139 S. Vortrag Stephan Schmidt-Wulffen, Symposium *Degrees of Freedom* (2011), Leuphana Universität Lüneburg, 00:19:05h.

140 S. Seikh (2009), S. 6.

141 S. Steyerl (2010), S. 5.

142 S. Maharaj, Sarat (2009): Xeno-epistemics: makeshift kit for sounding visual art as knowledge production and the retinal regimes. Online verfügbar unter https://xenopraxis.net/readings/maharaj_xenoepistemics.pdf (Stand: 31.08.2025)

143 Vgl. Steinweg, Marcus (2012): Perspektiven der künstlerischen Forschung. In: Bippus (2012), S. 247.

Institutionen, deren Fortbestand, deren finanzielle Förderung von dem Nachweis einer Produktion abhängt, von verfügbaren und vorzeigbaren Archiven. Nicht zufällig tritt zu der Rede von der Kunst als Wissensform immer wieder die Rede von der künstlerischen Praxis als Forschung hinzu. Und ist es nicht für die Unruhe des Künstlers viel beruhigender, wenn er sich darauf verlassen kann, dass sie letztlich von einem Wissen getragen wird, ein Künstler wie ein Wissenschaftler forscht?»¹⁴⁴

Damit stellt Düttmann künstlerische Forschung als Rechtfertigungslogik dar, die künstlerische Praxis in ihrer Nützlichkeit, auch in anderen Zusammenhängen wie dem wissenschaftlichen, verifizieren soll. Sarat Maharaj entfernt künstlerische Forschung vom Begriff der Wissensproduktion, indem er aufzeigt, inwiefern dieser nicht der künstlerischen Praxis entspricht:

»Why speak of ›production‹ when it smacks of factories, surpassed industrial modes, heavy metal sites and plants, the assembly line's mechanical regime – standardizing components at odds with the vagaries of art practice?»¹⁴⁵

Maharaj sieht den strategischen Nutzen des Begriffs der Wissensproduktion jedoch darin, dass er sich entschieden von dem des »Wissenstransfers« abgrenze. Für ihn weist Produktion auf eine Art Mehrwert der künstlerischen Forschung hin, der geschaffen wird und als Grundlage von Innovation anzusehen ist. Die Disziplinierung von künstlerischer Forschung ordnet er als Zwang zur Klassifikation und Vereinheitlichung bestimmter Praktiken ein.¹⁴⁶

Künstlerische Forschung als Wissensproduktion käme ihrer Disziplinierung gleich. Künstlerisches Forschen im Sinne von »Nichtwissen«, »Erkennenwollen«¹⁴⁷ hingegen kann als suchende Bewegung mit ungewissem Ausgang¹⁴⁸ verstanden werden, der auch eine gewisse Widerständigkeit inhärent ist. Gerade von künstlerischer Seite werden daher die un-disziplinären Verfahrensweisen künstlerischer Forschung gefordert, als Antithese zu den »vom westlichen Forschungsethos postulierten Paradigmen der Systematik, Replizierbarkeit und Wertfreiheit«¹⁴⁹, um diese kritisch zu stören oder zu durchkreuzen.

Während Wissen durch eine Reihe normativer Praktiken (Disziplinen) in Umlauf gebracht und gehalten wird, soll mit dem Begriff des Denkens auf die Nicht-Disziplinarität künstlerischer Forschung verwiesen werden. Zwar birgt der Wissensbegriff auch emanzipatorische Potenziale, aber Wissen bedeutet insofern eine Beschränkung, dass es in eine bestimmte Tradition eingeschrieben ist und daher nur bestimmte Parameter

144 S. Düttmann (2015), S. 194–195.

145 S. Maharaj, Sarat (2009): Know-How and No-How: stopgate notes on ›method‹ in visual arts as knowledge production. In: Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods. Volume 2 (2). Springer, S. 8.

146 S. Maharaj (2009), S. 10.

147 S. Dombois (2014).

148 Vgl. Nowotny (2012).

149 S. Baldauf, Anette; Hofner, Ana (2016): Kunstbasierte Forschung und methodischer Störsinn, in: Gaugele, Elke; Kastner, Jens (Hg.): Critical Studies. Kultur- und Sozialtheorie im Kunstfeld, Wiesbaden, S. 325–338.

des Möglichen bietet. Der Wissensbegriff bringt nach Meinung von Kritiker*innen dementsprechend auch gewisse Ausschlüsse in Bezug auf Denk- oder Vorstellungsmöglichkeiten mit sich. Dennoch ist der Begriff des ästhetischen Denkens in Bezug auf künstlerische Forschungspraktiken insofern schwierig, weil er jeglichen praktischen Aspekt des »Tuns« auszuschließen und künstlerisches Forschen vor allem im Denken zu verorten scheint. Vermutlich hat sich auch deshalb der Begriff des Denkens nicht durchgesetzt und es wird weiterhin von künstlerischer Forschung gesprochen.

Diese unterschiedlichen Definitionen kommen einer unterschiedlichen diskursiven Verortung der künstlerischen Forschung gleich, die sich auch in ihren Institutionalierungsformen äußert. Dennoch reicht eine vornehmlich philosophische Verhandlung von künstlerischer Forschung, sei es als Denken, Wissen oder als Erkenntnis, nicht aus, um künstlerische Forschung in ihren Praktiken und insbesondere in ihrer Institutionalisierung zu erfassen, sondern bleibt oft auf der Ebene eines Meta-Diskurses, weshalb im Folgenden mit der soziologischen und institutionsoziologischen Perspektive näher auf institutionelle Praktiken eingegangen werden soll.

4. Die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung aus wissenschaftstheoretischer und -soziologischer Perspektive

Während die vorangegangenen Kapitel eher den Diskurs um künstlerische Forschung in den Blick genommen haben, sollen im folgenden machtvollen Institutionalisierungsprozesse analysiert werden. Dass Wissensordnungen immer machtvoll durchzogen und historisch produziert sind, hat vor allem Foucault in seinen Untersuchungen zur Disziplinierung des Wissens dargelegt.¹ Auch die Entstehung eines neuen disziplinären Feldes ist im Zusammenhang mit Macht zu sehen und Ergebnis eines Kanonisierungsprozesses: »Es [gibt] keine Machtbeziehung, ohne dass sich ein entsprechendes Wissensfeld konstituiert, und kein Wissen, das nicht gleichzeitig Machtbeziehungen voraussetzt und konstituiert.«² Diese machttheoretische Perspektive bildet den Schwerpunkt der Betrachtung der Disziplinierung und Institutionalisierung eines neuen Feldes der künstlerischen Forschung.

Im Anschluss an Bourdieus Feldtheorie wird jedes Feld, auch das wissenschaftliche, als Ort des Kampfes um Legitimität verstanden. Wissenschaftliches Wissen und wissenschaftliche Wahrheiten müssen sich Bourdieu zufolge erst machtvoll im wissenschaftlichen Feld durchsetzen und um Anerkennung und Legitimität ringen – und zwar entsprechend den Regeln des wissenschaftlichen Spiels.³ Im wissenschaftlichen Feld wird der Kampf vor allem um das Monopol wissenschaftlicher Autorität geführt,⁴ das durch den Besitz von wissenschaftlichem Kapital bestimmt wird:

»As a system of objective relations between positions already won (in previous struggles), the scientific field is the locus of competitive struggle, in which the specific issue at stake is the monopoly of scientific authority, defined inseparably as technical capacity and social power. Or to put it another way, the monopoly of scientific competence,

1 Vgl. Foucault, Michel (1986 [1970]): Archäologie des Wissens. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

2 S. Foucault (1993), S. 39.

3 Vgl. Lenger/Rhein (2018), S. 170.

4 Vgl. Bourdieu (1975), S. 32.

in the sense of a particular agent's socially recognized capacity to speak and act legitimately (i.e. in an authorized and authoritative way) in scientific matters.«⁵

Bourdieu macht das wissenschaftliche und das künstlerische Feld durch die Verbindung von gesellschaftlicher Differenzierungstheorie und konflikttheoretischer Perspektive somit als gesellschaftlich ausdifferenzierte Teilbereiche verstehbar, die durch Ungleichheiten, sozialen Konflikt und strukturelle Machtasymmetrien gekennzeichnet sind.⁶ Indem er die Wissenschaften als eine Form sozialer Praxis mit aus spezifischen Interessen handelnden Agent*innen⁷ konzipiert, verdeutlicht Bourdieu, wie sich wissenschaftliche Geltungsansprüche im Feld durchsetzen.⁸ Was im Feld als »wahr« gilt, ist immer ein Produkt dieser Aushandlungsprozesse:

»Wenn es eine Wahrheit gibt, dann die, dass Wahrheit Gegenstand von Auseinandersetzungen ist; dennoch vermag nur der Kampf zur Wahrheit zu führen, der jener Logik folgt, wonach allein derjenige über seine Kontrahenten triumphieren kann, der sich der Waffen der Wissenschaft bedient und darin am Fortschritt wissenschaftlicher Wahrheit mitwirkt.«⁹

Zudem macht Bourdieu mit seiner Feldanalyse die Zusammenhänge zwischen sozialen Positionen von Wissenschaftler*innen und deren inhaltlichen Positionierungen im Feld erkennbar.¹⁰ Diese lassen sich auch auf das Feld der künstlerischen Forschung übertragen, in dem verschiedene Akteur*innen, sowohl Personen als auch Organisationen, um die Legitimität künstlerischer Forschung ringen.

Mit der Institutionalisierung des Feldes der künstlerischen Forschung wird der Prozess einer »Umwandlung eines unregelmäßigen Feldes in eine akademische Disziplin«¹¹ analysiert, innerhalb derer eine ehemals unstrukturierte künstlerische Praxis schrittweise in disziplinäre Strukturen überführt wird. Dies geht mit der schrittweisen Etablierung von Normen, Standards und Regeln einher, die dem Feld Autonomie verleihen, ein Prozess, der Bourdieus Feldtheorie zufolge als machtvoll und von Kämpfen durchzogen verstanden werden muss. Die Institutionalisierung eines Feldes beinhaltet Mechanismen der Aus- und Einschließung ebenso wie Strategien der Legitimierung und Delegitimierung. Eine Disziplin kann somit immer als das Produkt eines disziplinierenden Prozesses und zugleich als Produkt von Machtkämpfen verstanden werden. So veranschaulicht auch die Künstlerin Hito Steyerl:

5 S. Bourdieu (1975), S. 31.

6 Vgl. Lenger/Rhein (2018), S. 122.

7 Bourdieu bezieht sich in seinen Texten konsequent auf »agents« (frz.). Im Folgenden wird aber der Begriff der Akteur*innen beibehalten, weil er in der deutschsprachigen Literatur weiterverbreitet ist und der Begriff des Agenten im Deutschen unpassende Konnotationen aufweist.

8 Vgl. Lenger/Rhein (2018), S. 7.

9 S. Bourdieu (2004[2001]), S. 72.

10 Vgl. Lenger/Rhein (2018), S. 72.

11 S. Busch (2007), S. 36.

»Selbstverständlich ist eine Disziplin disziplinarisch; sie normalisiert, verallgemeinert und reguliert; sie übt ein Set von Reaktionen ein und unterweist in diesem Fall Menschen für ihr Funktionieren in einem Umfeld von symbolischer Arbeit, permanentem Design und stromlinienförmiger Kreativität. [...] Sie ist ein Index unterdrückter, vermiedener oder potenzieller Konflikte. Eine Disziplin zeigt folglich einen ruhig gestellten Konflikt an. [...] Jede Disziplin kann demnach vom Standpunkt des Konflikts her betrachtet werden.«¹²

Die bisherige Darstellung des Feldes der künstlerischen Forschung, beispielsweise die andauernden Kämpfe um ihre Definition, hat deutlich gemacht, dass dort Kämpfe um die Legitimität künstlerischer Forschung geführt werden. Aus diesem Grund eignet sich Bourdieus Feldanalyse sehr gut für die Analyse feldinterner Machtkämpfe und relationaler Positionen von Akteur*innen im Feld der künstlerischen Forschung.¹³ So hat der Soziologe Franz Schultheis mit Bezug auf Bourdieus Analyse des religiösen Feldes den Prozess der Institutionalisierung des Designs untersucht.¹⁴ Er macht deutlich, dass im Prozess der Institutionalisierung zunehmend legitime Akteur*innen und Praktiken definiert werden, bei gleichzeitigem Ausschluss illegitimer Akteur*innen. Diese Monopolbildung erfolgt über die Institutionen und Konsekrationsinstanzen, im religiösen Feld allem voran über die Kirchen (bei dem künstlerischen Feld über die Akademien), aber auch über die Akteur*innen selbst:

»Es geht bei der Durchsetzung des Monopols auf die legitime Definition dessen, was als Design Geltung beanspruchen kann, um die Durchsetzung der Selbstverwaltung eines Praxisfelds durch seine Akteure, welche sich von nun an selbst Gesetze geben und nur noch bedingt auf äußerliche Mächte wie Kirche, Staat und Markt rekurren und reagieren müssen.«¹⁵

Dass die Durchsetzung und Etablierung eines bestimmten Bereiches als autonomes Feld ein hohes Maß der Disziplinierung der Akteur*innen und ihrer Praktiken im Sinne einer Unterwerfung unter Regeln erfordert, die mit der deutlichen Einschränkung individueller Gestaltungsfreiheit einhergeht, verdeutlicht Schultheis anhand der Kämpfe

12 S. Steyerl (2010), S. 1.

13 Die Analyse von Macht-Wissen-Komplexen ist auch Ziel der foucaultschen Diskursanalyse die Wissen-Macht-Konfigurationen als Kämpfe oder »Spiele der Wahrheit« zwischen Diskursen bzw. sozialen Akteurskonfigurationen in den Blick nimmt, und somit auch die Konkurrenz von Wissensansprüchen erklärt, auf die an dieser Stelle aber nicht genauer eingegangen werden kann. S. dazu Foucault (2002a), S. 670–671: »Heute ist es an der Zeit, diese Diskursphänomene nicht mehr nur unter sprachlichem Aspekt zu betrachten, sondern – ich lasse mich hier von angloamerikanischen Forschungen anregen – als Spiele, als games, als strategische Spiele aus Handlungen und Reaktionen, Fragen und Antworten, Beherrschungsversuchen und Ausweichmanövern, das heißt als Kampf. Der Diskurs ist jenes regelmäßige Ensemble, das auf einer Ebene aus sprachlichen Phänomenen und auf einer anderen aus Polemik und Strategien besteht. Diese Analyse des Diskurses als strategisches und polemisches Spiel bildet die zweite Achse der Untersuchung.« Vgl. auch Foucault (2002). Vgl. Keller (2008), S. 75.

14 Vgl. Schultheis, Franz (2005): Disziplinierung des Designs. In: Swiss Design Network (Hg.): Forschungslandschaften im Umfeld des Designs. Zürich., S. 65–84.

15 S. Schultheis (2005), S. 68.

um Abgrenzungen zwischen Gattungen oder Disziplinen oder um interne Hierarchien: »Grenzen festlegen, sie verteidigen, den Zugang kontrollieren heißt, die in einem Feld bestehende Ordnung zu verteidigen.«¹⁶ Geltungsansprüche werden dabei vor allem von Konsekrationsinstanzen innerhalb des Feldes durchgesetzt.

Die Institutionalisierung¹⁷ einer Praxis erfolgt, indem sich diese in bestimmten formalen Strukturen verfestigt. Die Verstetigung sozialer Praktiken kann über Normen und Werte sowie über die Konstruktion gemeinsamer und fester Glaubenssätze erfolgen.¹⁸ Institutionelle Analysen konzentrieren sich auf die Faktoren, die diese Wahrnehmungsmuster erzeugen und auf die Folgen, die diese für Akteur*innen haben. Mit der Institutionalisierung und zunehmenden Autonomisierung eines Feldes werden somit Differenzierungen und Grenzziehungen in eine bisher undifferenzierte Praxis eingeführt. Diese zunehmende Professionalisierung des Feldes zeigt sich unter anderem darin, dass sich zunächst noch jeder Laie als Designer*in oder künstlerische*r Forscher*in bezeichnen kann. Mit zunehmender Institutionalisierung und Professionalisierung des Feldes werden schrittweise Kriterien eingeführt, was als künstlerische Forschung gelten kann und welche Kriterien für deren Anerkennung gelten. Spielräume werden definiert und eingeschränkt, Praktiken reglementiert. Institutionen führen somit Zugangs- und Ausschlusskriterien ein, um zwischen guter und schlechter künstlerischer Forschungspraxis zu unterscheiden. Diese Institutionalisierung äußert sich beispielsweise in der Entwicklung von Qualitätskriterien innerhalb von Förderinstitutionen sowie in den Zugangsvoraussetzungen für PhD-Programme, wie sie anhand der Fallbeispiele in Kapitel 6 untersucht werden.

Diese Institutionalisierungsprozesse und Legitimationsstrategien werden auch im Feld der künstlerischen Forschung sichtbar. Um den Grad der Autonomie eines Feldes zu identifizieren, stellt sich zudem die Frage, ob im Zuge der Institutionalisierung Logiken aus anderen Feldern auf das künstlerische Forschungsfeld übertragen werden, oder ob es diesem gelingt, eigene Kriterien aus der Logik der künstlerischen Forschungspraxis heraus zu entwickeln. Anke Haarmann fasst diesbezüglich zusammen:

16 S. ebd., S. 65.

17 In der Institutionstheorie werden Institutionen mit der Beständigkeit sozialer Interaktionen, aber auch der Stabilisierung von sozialem Handeln, Normen und Regeln in Verbindung gebracht. Sozialwissenschaftliche institutionelle Theorien sowie die Organisationssoziologie beschäftigen sich mit den Mechanismen und Prozessen, durch die soziale Systeme und Normen etabliert werden und wie diese über die Zeit reproduziert werden, aber auch wie sie sich verändern. Institutionen äußerten sich in »Muster[n] oder Regelsystemen«, in die Akteur*innen wie Individuen, Organisationen oder Nationalstaaten eingebettet seien. Institutionen fungieren somit als Ordnungs- und Regelsysteme, die das soziale Verhalten und das Handeln von Individuen, Gruppen und Gemeinschaften formen, stabilisieren und lenken. Auf diese Weise machen sie Handlungen für andere Interaktionsteilnehmer*innen erwartbar und vermindern entsprechend die Unsicherheiten menschlicher Interaktion. Vgl. Hasse, Raimund; Krücken, Georg (2013). Neo-institutionalistische Theorie. In: Kneer, Georg; Schroer, Markus (Hg.): Handbuch soziologische Theorien. Wiesbaden: Springer VS, S. 237–251.

18 Vgl. Brunsen, Nils (2020): Institution und Organisation: Zur Gegenüberstellung von zwei Schlüsselkonzepten. In: Hasse, Raimund; Krüger, Anne K. (Hg.): Neo-Institutionalismus: Kritik und Weiterentwicklung eines sozialwissenschaftlichen Forschungsprogramms. Bielefeld: transcript, S. 59.

»Methodische Korsetts wurden in eilig gestrickten Curricula entwickelt, derer sich jede andere traditionelle Forschungsdisziplin aus guten Gründen erwehren würde. In manchen Lehrplänen für die postgraduierte Schulung von Künstlerinnen und Künstlern wird etwa festgelegt, dass künstlerische Forschung nicht ohne schriftliche Textreflexion von statten gehen dürfe. Diese Festlegung erfolgt jedoch nicht aus der Logik des originär künstlerischen Forschens heraus, sondern nach Maßgabe anerkannter Methoden in den Geisteswissenschaften. Oder es wird eingefordert, dass sich künstlerische Forschung in Teamarbeit organisieren und an Laborbedingungen orientieren solle. Diese Festlegung orientiert sich an den eingeführten wissenschaftlichen Verfahrensweisen in den Natur- und Sozialwissenschaften. Oder man ist sich sicher, dass alleine dasjenige als künstlerische Forschung akzeptiert werden dürfe, was in der intellektuellen Tradition der Kritischen Theorie sich bewege und in gesellschaftspolitischer Kritik der Forschungspraxis als solcher bestehe. Dies wären nur einige Tendenzen an den Instituten für künstlerische Forschung.«¹⁹

Dies würde eher für eine Übernahme von Kriterien aus anderen disziplinären Bereichen in die künstlerische Forschung sprechen. Angesichts dieser Vereinnahmung sehen sich einige Vertreter*innen der künstlerischen Forschung dazu berufen, dem eine eigene Genealogie und Methodologie künstlerischer Forschung entgegenzustellen.²⁰

Mithilfe einer Feldanalyse im Anschluss an Pierre Bourdieu kann aufgezeigt werden, auf welche unterschiedlichen Legitimationsstrategien und Mechanismen der Konsekration sich Akteur*innen beider Felder beziehen. Genau hier setzt die vorliegende Arbeit an: die Neubestimmung der Wissensordnung, die künstlerische Forschung für sich beansprucht, vor dem Hintergrund von Institutionalisierungsprozessen und Machtpolitiken im wissenschaftlichen und künstlerischen Feld feldanalytisch zu untersuchen. Die theoretische Einbettung der Analyse des Diskurses erfordert es dabei, die unterschiedlichen Logiken beider Felder genauer in den Blick zu nehmen, um Abgrenzungskämpfe zwischen künstlerischem und wissenschaftlichem Feld analysieren zu können.

Um die Disziplinierung von künstlerischer Forschung theoretisch einzubetten, wird zunächst auf wissenschaftstheoretische und -soziologische Positionen zur Institutionalisierung und Disziplinierung eines Feldes Bezug genommen. Daraufhin werden die Mechanismen der Legitimierung und Konsekration im künstlerischen sowie im wissenschaftlichen Feld in den Fokus gestellt. Hier muss zwischen Mechanismen und Anerkennungslogiken des künstlerischen und des wissenschaftlichen Feldes unterschieden werden, indem Konsekrationsinstanzen im Feld und die Formulierung von Förderkriterien anhand dieser beiden unterschiedlichen Logiken analysiert werden. Zudem wird der Autonomisierungsprozess des künstlerischen Feldes mithilfe von Bourdieus Feldtheorie nachgezeichnet, weil dieser Aufschluss über die Institutionalisierung eines neuen Feldes gibt, inklusive der Entwicklung eigener Konsekrationsinstanzen und Brüchen mit bereits bestehenden Feldlogiken.

19 S. Haarmann (2019), S. 15.

20 Vgl. Cotter, (2019).

4.1. Die Disziplinierung eines Feldes aus wissenschaftstheoretischer Perspektive

»History showed us that each of today's apparently traditional and unproblematic disciplines in the academy had at one time been the problematic newcomer, and that now established methods and subjects- such as qualitative research and cultural studies- had difficulty in establishing themselves in the period immediately preceding ours.«²¹

Die Institutionalisierung wissenschaftlicher Disziplinen ist ein fortlaufender Prozess. Einige Fachrichtungen haben bis zu ihrer Etablierung einen langen Weg des Kampfes durchlaufen, wie historische Beispiele wie die Soziologie zeigen.²² Disziplinen stellen bis heute die maßgeblichen institutionellen Einheiten von Forschung und Lehre an Universitäten und Fachhochschulen dar. Akademische Fachbereiche sind somit als soziale und historische Konstruktionen aufzufassen, deren disziplinäre Grenzen nicht nur an das Forschungsobjekt gebunden sind, sondern auch historisch entwickelte Systemgrenzen darstellen, die über ihre eigenen Kommunikationsmechanismen und -logiken verfügen.²³

Eine wissenschaftliche Disziplin wird von dem Wissenschaftssoziologen Rudolf Stichweh auch als »primäre Einheit interner Differenzierung der Wissenschaft«²⁴ definiert. Unter universitären Disziplinen werden »epistemologische Einheiten« verstanden, für die eine soziale Organisation existiert, welche Standards definiert und den Zugang zum Feld reguliert.²⁵ Die klare Aufteilung in disziplinäre Strukturen kann als ein relativ junges Phänomen der neuzeitlichen Wissenschaft bezeichnet werden. Seit Anfang des 19. Jahrhunderts haben sich sowohl in den Naturwissenschaften als auch in den Geisteswissenschaften weitere Fachrichtungen ausdifferenziert; so sind beispielsweise die Physik, die Chemie aber auch die Literaturwissenschaften in dieser Zeit entstanden. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts formierten sich die Sozialwissenschaften zu einem dritten großen Fachbereich.²⁶ Die organisatorische Differenzierung der Universitäten orientiert sich an der Disziplinenstruktur, genauso wie die universitäre Struktur organisationaler Einheiten wie Fakultäten, Instituten und Fächern sich an der Unterteilung verschiedener Disziplinen orientiert.

Die Gliederung in wissenschaftliche Fachrichtungen lässt sich auch auf praktische Gründe zurückführen: Sie stellen eine notwendige »Reduktion eines Erkenntnisganzen«²⁷ dar. Harrison White zufolge können Disziplinen auch als »relativ stabile Kristallisierungen von Sozialkonstellationen«²⁸ aufgefasst werden, die eine sich re-

21 S. Nowotny (2012), S. xvii.

22 Vgl. Whitley, Richard (1991): Discourses on Society. The Shaping of the Social Science Disciplines. In: Wagner, Peter; Wittrock, Björn; Whitley, Richard (Hg.): Yearbook Sociology of the Sciences. Kluwer Academic Publishers.

23 Vgl. Luhmann (1994), S. 446.

24 S. Stichweh (1994), S. 17.

25 Vgl. Wuggenig (1998), S. 1.

26 Vgl. Stichweh (1994), S. 18. Vgl. auch Toulmin, Stephen (2001).

27 S. Balsiger, Philipp W. (2005): Transdisziplinarität. München: Wilhelm Fink, S. 57.

28 S. Schmitt/Fuhse (2015), S. 71.

produzierende Struktur darstellen und beteiligte Akteur*innen mit eigenen Bewertungskriterien ausstatten. Disziplinen werden somit durch aktive Grenzziehungen hergestellt und bilden ihren eigenen Modus spezifischer Gouvernamentalität aus, das heißt, sie schaffen Herrschaftsstrukturen, die auf etablierten Positionen im Feld beruhen. In seinem Buch *Homo academicus* beschreibt Bourdieu, inwiefern die interne Hierarchisierung von Disziplinen an französischen Universitäten Gegenstand historischer Veränderungen ist. Sich neu etablierende Disziplinen wie die Linguistik oder die Anthropologie bedrohen dabei die Herrschaft »altehrwürdiger« Fächer wie Philosophie und Literaturwissenschaften. So konnte sich die Soziologie beispielsweise erst langsam gegenüber anderen »Königdisziplinen« wie den Naturwissenschaften oder der Philosophie behaupten.²⁹ Die Disziplinen unterscheiden sich Bourdieu zufolge in ihrem Grad der Abhängigkeit zum Macht-Feld. Im »Streit der Fakultäten«³⁰ konkurrieren unterschiedliche Legitimationsprinzipien, weil sich an einem Pol die wissenschaftlich dominanten, aber gesellschaftlich dominierten Fakultäten (Natur- und Geisteswissenschaften) befinden, am anderen Pol die wissenschaftlich dominierten und gesellschaftlich dominanten Fakultäten (Medizin, Jura). In unterschiedlichen Disziplinen spielen somit unterschiedliche Hierarchisierungsprinzipien eine Rolle: Während Jura oder Medizin der weltlichen/politischen Macht näherstünden, würden Natur- und Geisteswissenschaften eher genuin wissenschaftlichen Prinzipien folgen.³¹

Seit dem 19. Jahrhundert bildete sich das System wissenschaftlicher Disziplinen um bestimmte Gegenstandsbereiche und Problemstellungen heraus.³² Die Universität wurde zum institutionellen Ort der disziplinären Struktur der modernen Wissenschaft.³³ Dabei zeichnet sich Stichweh zufolge eine Disziplin durch folgende Charakteristika aus:

1. einen hinreichend homogenen Kommunikationszusammenhang von Forscher*innen

29 Vgl. Bourdieu 2018 [1992], S. 83.

30 Vgl. Bourdieu (1988), S. 82–121. Bourdieu bezieht sich mit der Benennung eines Kapitels in *Homo academicus* auf Immanuel Kant (1798): Der Streit der Fakultäten in drei Abschnitten. Königsberg.

31 Vgl. Fröhlich und Rehbein (2014), S. 328. Bourdieu zählte hier, in Fortführung von Kants »Streit der Fakultäten«, die »weltlichen« Fakultäten bzw. Studiengänge wie Jura und Wirtschaftswissenschaften nicht zum wissenschaftlichen, sondern zum Machtfeld.

32 Vgl. Felt, Ulrike, Nowotny, Helga; Taschwer, Klaus (Hg.) (1995): Wissenschaftsforschung: Eine Einführung. Frankfurt am Main: Campus-Verlag, S. 31–33. Die Entwicklung der Organisationsstrukturen von Wissenschaft unterteilen Felt et al. in drei Abschnitte: die amateurhaft-handwerkliche Phase, die akademische Phase und die industrialisierte Phase. In der ersten Phase zwischen 1600 und 1800 fand Wissenschaft außerhalb von Universitäten statt. Die Amateure oder Künstler/Wissenschaftler wurden entweder von reichen Gönnern unterstützt oder waren selbst beruflich und finanziell unabhängige Personen, die nicht in erster Linie Wissenschaftler waren. Die akademische Phase (Beginn des 19. Jh. bis zum zweiten Weltkrieg) umfasste die Institutionalisierung geregelter Ausbildungen für angehende Wissenschaftler an Universitäten bzw. der Transformation der Universitäten in Forschungs- und Lehrstätten. Dadurch entstand auch die Trennung in Grundlagenforschung und angewandte Forschung; letztere wurde in industrielle Forschungslabors ausgelagert. Gleichzeitig kam es zur Spezialisierung des Wissensbestandes und zur Einrichtung und Differenzierung von wissenschaftlichen Disziplinen an Universitäten.

33 Vgl. Stichweh (1994), S. 18.

2. einen Korpus wissenschaftlichen Wissens, der in Lehrbüchern repräsentiert ist
3. eine Mehrzahl an gegenwärtig problematischen Fragestellungen
4. ein Set an pragmatischen Forschungsmethoden und paradigmatischen Problemlösungen
5. eine disziplinspezifische Karrierestruktur und institutionalisierte Sozialisationsprozesse, die der Selektion des Nachwuchses dienen.³⁴

Zur Identifizierung einer wissenschaftlichen Disziplin wird somit auf eine bestehende Scientific Community – einen wissenschaftlichen Kanon von Forschungsliteratur und Lehrbüchern – und eine Anzahl an spezifischen Fragestellungen, Forschungsmethoden sowie Karrierestrukturen Bezug genommen, die für das jeweilige Fachgebiet charakteristisch sind.³⁵ Beiträge zu einem disziplinären Feld müssten in einer bestimmten Form erfolgen und von bestimmten Orten aus getätigt werden, um als zu einer Disziplin zugehörig anerkannt zu werden.

Die Disziplinierung eines Feldes geht somit mit typischen Verfahren einher, die Umrisse eines neuen Feldes abzustecken: Zur Bestimmung und Abgrenzung von künstlerischer Forschung als eigene Disziplin müsste somit eine Bestimmung ihres Gegenstandsbereichs, ihrer Methoden sowie der Art ihres Erkenntnisgewinns erfolgen.³⁶ Weiterhin gehören zur Disziplinierung die Entwicklung disziplinspezifischer Zugangsbeschränkungen und Ausbildungsstandards sowie die Festlegung von Bewertungs- und Evaluationskriterien. Im Zuge der Institutionalisierung künstlerischer Forschung wurden bereits Journale und Gesellschaften für künstlerische Forschung eingerichtet, Regelungen über die Vergabe von Forschungsstipendien oder Projektgeldern getroffen sowie Kriterien für die Verleihung des künstlerisch-wissenschaftlichen Dokortitels festgelegt. Dennoch mangelt es, wie bereits erwähnt, an einem gemeinsamen Gegenstandsbereich, ebenso wie an Musterbeispielen oder »Exemplaren«³⁷.

Kritik an der disziplinären Ordnung und damit verbunden auch an einer universellen Erkenntnistheorie wurde 1935 erstmals durch den Wissenschaftstheoretiker Ludwig Fleck und 1962 durch den Wissenschaftsphilosophen Thomas S. Kuhn laut. Wissenschaftliche Disziplinen wurden als »Formen sozialer Institutionalisierung«³⁸ kritisiert, deren Abgrenzungen sich als vergleichsweise unklar und konstruiert darstellt.³⁹ Die Entwicklung einer Disziplin lässt sich anhand von Thomas S. Kuhns *The Structure of Scientific Revolutions* (1962) nachverfolgen. Kuhn widerspricht dem Bild eines kontinuierlichen Fortschritts in der Wissenschaft, indem er verdeutlicht, dass sich wissenschaftliche Neuerungen oder Revolutionen über fortlaufende Paradigmenwechsel vollziehen, die

34 Vgl. ebd., S. 17.

35 Vgl. Balsiger (2005), S. 72.

36 S. Borgdorff (2011) zitiert nach Ritterman, Janet; Bast, Gerald; Mittelstraß, Jürgen (Hg.) (2011). Kunst und Forschung = Art and research: Können Künstler Forscher sein? Can artists be researchers? Edition Angewandte. Wien: Springer, S. 33–34.

37 Vgl. Kuhn (2001 [1962]). Begriff im Anschluss an Thomas S. Kuhns Paradigmenbegriff. Jedes Paradigma verfügt über eigene Exemplare, die als Best Practices oder exemplarische Beispiele einer Disziplin dienen können.

38 S. Stichweh (1994), S. 17.

39 Vgl. ebd.

das Verwerfen eines Paradigmas bei gleichzeitigem Aufkommen eines neuen Paradigmas beinhalten. Dieses zyklische Muster der Wissenschaftsentwicklung verläuft Kuhn zufolge von der »präparadigmatischen« Wissenschaft, die durch rivalisierende Ansprüche und Grundsatzdebatten charakterisiert ist, zur »unreifen« Wissenschaft die charakterisiert wird durch Krise, Dissens und das Fehlen eines dominanten Paradigmas, und schließlich zur »reifen« Wissenschaft, bei der es zur Monopolstellung eines einzigen Paradigmas und zu einem Konsens innerhalb der »wissenschaftlichen Gemeinschaft« kommt.⁴⁰

Die Scientific Community ist daher zentral für Kuhns Paradigmenbegriff, weil sich über die Konsensbildung innerhalb einer wissenschaftlichen Gemeinschaft ein neues Paradigma formt. Unter einem Paradigma versteht Kuhn »allgemein anerkannte wissenschaftliche Leistungen, die für eine gewisse Zeit einer Gemeinschaft von Fachleuten maßgebende Probleme und Lösungen liefern.«⁴¹ Ein Paradigma stellt somit einen disziplinären Glaubenszusammenhang dar, in dem Denkhorizonte festgelegt sind, an dem sich die Scientific Community orientiert, die ihr Handeln und ihren Erkenntnisprozess bestimmt und zudem die Probleme und deren Lösungen legitimiert. Dem liegt eine »disziplinäre Matrix«⁴² zugrunde, die sich in gemeinsamen Theorien, Begrifflichkeiten, allgemeinen Grundsätzen, Modellen, geteilten Werten und gemeinsamen Musterbeispielen – sogenannten »Exemplaren« – äußert, welche als allgemein anerkannte wissenschaftliche Leistungen einer wissenschaftlichen Gemeinschaft gelten. Kuhn beschreibt die disziplinäre Matrix auch als »die ganze Konstellation von Meinungen, Wertungen und Techniken usw., die von Mitgliedern einer Gemeinschaft geteilt werden.«⁴³ George Ritzer beschreibt den Begriff des Paradigmas folgendermaßen:

»A paradigm is a fundamental image of the subject matter within a science. It serves to define what should be studied, what questions should be asked, how they should be asked, and what rules should be followed in interpreting the answer obtained. The paradigm is the broadest unit of consensus within a science and serves to differentiate one scientific community (or sub-community) from another. It subsumes, defines and inter-relates the exemplars, theories, methods, and instruments that exist within it.«⁴⁴

Ritzer zufolge stellt ein Paradigma somit die breiteste Einheit des Konsenses innerhalb einer Wissenschaft dar und dient dazu, eine wissenschaftliche Gemeinschaft (oder Subgemeinschaft) von einer anderen abzugrenzen. Bourdieu kritisiert die Paradigmentheorie hinsichtlich ihrer engen Bindung von wissenschaftlichen Revolutionen an die Scientific Community, da er eine radikal konflikttheoretische Perspektive einnimmt. Daher führt er Revolutionen eher auf interne Kämpfe zwischen Akteur*innen zurück, die darauf abzielen, die etablierte Machtverteilung im Feld zu verändern, ohne die Funktionsweise oder zugrundeliegenden Prinzipien des wissenschaftlichen Feldes zu verändern.⁴⁵

40 Vgl. Kuhn (2001 [1962]), S. 6.

41 Vgl. ebd.

42 S. Kuhn (2001 [1962]), S. 182.

43 S. ebd., S. 287.

44 S. Ritzer (1975), S. 157.

45 Vgl. Bourdieu (1975), S. 46.

Für Bourdieu sind Akteur*innen selbst an der Kontrolle und Zensur im Feld beteiligt: »Durch die objektive Beziehung zwischen gegnerischen Komplizen, die gerade durch ihren Antagonismus das Feld der legitimen Argumentation abgrenzen.«⁴⁶

Weiterhin gibt es auch Ansätze zur Entstehung und Institutionalisierung wissenschaftlicher Spezialgebiete. So zeichnet Nicholas Mullins Studie über die Molekularbiologie eine vierphasige Entstehungs- und Institutionalisierungsgeschichte nach. Ausgehend von der Kommunikation einiger weniger Wissenschaftler*innen zu einem Thema in der Anfangsphase, entsteht in der zweiten Phase nach und nach ein Kommunikationsnetzwerk zwischen Wissenschaftler*innen, die zu dem gleichen Thema forschen. Die dritte Phase setzt dann ein, wenn sich Wissenschaftler*innen ihrer Kommunikationsbeziehungen bewusst werden und Grenzen ziehen, sowie durch Identitätsbestimmungen eine Stabilisierung der Gruppe anstreben. Die letzte Phase ist die Bildung eines Spezialgebiets, d. h. die Institutionalisierung regulärer Prozesse der Rekrutierung und Ausbildung, von Mitgliedschaften, Zeitschriften, Konferenzen etc.⁴⁷ Bezogen auf das Feld der künstlerischen Forschung verdeutlicht Henk Borgdorff in Anlehnung an Thomas S. Kuhn, welche Kriterien die Etablierung eines neuen Paradigmas erfordert, wenn man dieses als konzeptionellen und institutionellen Rahmen versteht, der eigene Praktiken und Terminologien hervorbringt. Es bedarf der:

1. *Institutionen und Organisationen*, die das Paradigma unterstützen und es legitimieren. In Bezug auf die künstlerische Forschung wären dies beispielsweise die *gkfä* in der Bundesrepublik Deutschland oder die *Society of Artistic Research* in der Schweiz.
2. *Publikationen in Büchern und in Zeitschriften*, welche die Grundprinzipien des Paradigmas erklären und die Forschungsergebnisse zugänglich machen, wie das *Journal of Artistic Research (JAR)*.
3. *Konferenzen*, bei denen neueste Entwicklungen innerhalb des Paradigmas vorgestellt und präsentiert werden, bei künstlerischer Forschung beispielsweise die jährliche Versammlung der *Society of Artistic Research*.
4. *Regierungs- und Förderstellen*, die das Paradigma formal und materiell unterstützen, wie die Förderinstitutionen wie das PEEK, die in Kapitel 7.3 näher behandelt werden.
5. *Hochschulbildungseinrichtungen*, die das Paradigma vermitteln und Neulinge damit bekannt machen, hier bspw. die *Studienprogramme für künstlerische Forschung* oder *Artistic PhDs*.

Bevor eine wissenschaftliche Disziplin in ihr Reifestadium eintritt, befindet sie sich in der »vornormalen« Phase. Das grundsätzliche Charakteristikum der vornormalen Wissenschaft ist, dass kein allgemeiner Konsens bezüglich der Grundlagen des Fachgebiets herrscht. Im Vergleich zu einer Wissenschaft, bei der ein solcher Konsens besteht, ist sie somit oberflächlicher, diffuser, spekulativer, leichter von außen beeinflussbar und stärker mit ihren eigenen Grundlagen und konkurrierenden Ansätzen beschäftigt. Kuhn beschreibt diesen Zustand auch als Konkurrenz von »Schulen«.

46 S. ebd., S. 45.

47 Vgl. Weingart (2003), S. 46.

An den widerstreitenden Definitionsversuchen des künstlerischen Forschungsbegriffs wird sichtbar, dass künstlerische Forschung sich weiterhin in diesem Stadium der Etablierung befindet. Badura/Dubach/Haarmann stellen fest, dass künstlerische Forschung sich an der Schwelle zur Institutionalisierung befinde, obwohl es bislang keine allgemein anerkannten Standards für Best Practice oder übergreifenden Kriterien zur Qualitätsermittlung gibt.⁴⁸ Künstlerische Forschung bleibe somit vorerst in einer vorparadigmatischen Phase, in der sich jede heute etablierte Disziplin einmal befand. Als Problem für die Disziplinierung wird festgestellt, dass der künstlerischen Forschung Exemplare oder beispielhafte Publikationen fehlen, an denen sich die Forschungskultur der künstlerischen Forschung festmachen könnte:

»There is no Durkheim's Suicide or Weber's Spirit of Capitalism or Said's Orientalism or Habermas's Public Sphere or Van Gennep's Rites of Passage – that is, there appear to be no foundational works that serve as basic referents for the subsequent development of a field of debate.«⁴⁹

Eine Kanonisierung sowie Standardisierung von künstlerischer Forschung anhand bestimmter kanonischer Exemplare stünde der Meinung vieler Akteur*innen im künstlerischen Forschungsfeld aber insofern entgegen, als dass diese nicht dem Wesen der künstlerischen Forschung, die sich durch radikale Alterität, Undiszipliniertheit sowie eine unbezähmbare Eigendynamik und Autonomie auszeichne, entspräche.⁵⁰ Dennoch weisen Wilson und van Ruiten darauf hin, dass auch in der Kunst paradigmatische Exemplare immer wieder eine zentrale Rolle spielten, zu denen sich Künstler*innen in Bezug setzen müssen. Sie sehen insbesondere drei Punkte als notwendig für eine weitere Institutionalisierung von künstlerischer Forschung an:

- eine weiterführende Forschungsinfrastruktur für die Dissemination und Rezeption von künstlerischer Forschung, die den Aufbau eines thematisch ausgerichteten Publikations- und Konferenzbetriebs beinhaltet
- die Erneuerung bestimmter schon bestehender Elemente der Infrastruktur
- die Erstellung eines jährlichen *State of the Art*-Berichtes zu aktuellen Entwicklungen in der künstlerischen Forschungslandschaft sowie die Einrichtung eines Katalogs von Praktiken oder Werken, die als Referenzpunkte im Diskurs um künstlerische Forschungspraktiken dienen können.

Das Hauptproblem sehen Wilson und van Ruiten darin, dass im Diskurs um künstlerische Forschung bislang der Bezug auf einen gemeinsamen Untersuchungsgegenstand fehlt. Stattdessen würden künstlerische Forschungsprojekte in der Referenz auf ihre gemeinsame Identität als Forschung präsentiert, ohne Aussage über gemeinsame Inhalte oder Methoden.⁵¹ Zudem gäbe es viele Akteur*innen im Feld, die gegen eine Diszipli-

48 Vgl. Wilson/ van Ruiten (2013), S. 31.

49 S. ebd.

50 Vgl. ebd.

51 Vgl. Wilson/van Ruiten (2013), S. 33.

nierung künstlerischer Forschung angehen, indem sie künstlerische Forschung als »a-disziplinär«, »anti-disziplinär« oder »proto-disziplinär«⁵² positionieren. Darüber hinaus wird künstlerische Forschung häufig in den Kontext der *Modus 2*-Wissensproduktion oder der transdisziplinären Forschung gebracht, weil sie in Forschungsprojekten zu meist im Anwendungskontext agiert und gezielt gesellschaftliche Anspruchsgruppen in den Forschungsprozess einbezieht.⁵³

4.2. Künstlerische Forschung als transdisziplinäre Forschung

Theorien einer »postnormal science«⁵⁴ oder *Modus 2*-Wissensproduktion⁵⁵ haben traditionelle Modelle einer an disziplinären Strukturen orientierten Wissenschaft grundlegend infrage gestellt und postulieren stattdessen eine Wissenschaft, die im Anwendungskontext generiert wird.⁵⁶ Im Zuge der *Modus 2*-Wissensproduktion diversifizieren sich die Akteur*innen und Organisationsformen, die an der Produktion von Wissen teilhaben. Durch diese Demokratisierung verfügen traditionelle Forschungseinrichtungen wie Universitäten nicht länger über das Monopol der Wissensproduktion.⁵⁷ Vielmehr weiten sich wissenschaftliche Gemeinschaften im Kontext eines »Gesellschaftlich-Werden[s] der Wissenschaft«⁵⁸ aus und beziehen auch andere gesellschaftliche Akteur*innen ein; mit dem Ergebnis einer »populistischer, pluralistischer und offener«⁵⁹ werdenden Forschungskultur. Unter dieser Perspektive kann auch künstlerische Forschung als transdisziplinäre *Modus 2*-Wissensproduktion betrachtet werden, die externe Praxis-Akteur*innen wie Künstler*innen in die Forschung einbezieht.

Kritik am Disziplinaritäts-Paradigma kam auch aus den Reihen der *Science and Technology Studies*, die Disziplinen als homogene Gemeinschaften oder formale Organisationseinheiten ablehnen und stattdessen konkrete Arbeitsfelder der modernen Wissenschaften in den Blick nehmen. Dieser Ansatz fußt auf der wissenschaftshistorischen Kritik, Wissenschaft nicht länger als von der Gesellschaft unabhängigen Bereich zu verorten. Latour erklärte hierzu programmatisch den Wandel von einer »Kultur der Wissenschaft« zu einer »Kultur der Forschung«⁶⁰

52 Vgl. Dombois, Florian (2014): *Wind-Tunnel Bulletin*. Online verfügbar unter <https://www.zhdk.ch/forschung/fspt/wind-tunnel-bulletin-2014> (Stand: 05.07.2024)

53 S. Borgdorff, Henk; Peters, Peter; Pinch, Trevor (Hg.) (2020): *Dialogues Between Artistic Research and Science and Technology Studies*. New York: Routledge.

54 Vgl. Funtowicz/Ravetz (1993).

55 Vgl. Gibbons, Michael; Limoges, Camille; Nowotny, Helga; Schwartzman, Simon; Scott, Peter; Trow, Martin (1994): *The new production of knowledge: The dynamics of science and research in contemporary societies*. London, Thousand Oaks, Calif: Sage Publications.

56 Vgl. ebd., S. 9.

57 Vgl. Weingart, Peter; Carrier, Martin; Krohn, Wolfgang (2007): *Nachrichten aus der Wissensgesellschaft. Analyse zur Veränderung der Wissenschaft*. Weilerswist: Velbrück. zit. n. Vilsmaier, Ulli (2021): »Transdisziplinarität.« In: Schmohl, Tobias; Philipp, Thorsten (Hg.): *Handbuch Transdisziplinäre Didaktik. Hochschulbildung: Lehre und Forschung*. Bielefeld: transcript, S. 333–346.

58 S. Nowotny/Scott/Gibbons (2001), S. 11.

59 S. ebd., S. 11.

60 Vgl. Pickering, Andrew (1992): *Science as Practice and Culture*. Chicago: University of Chicago Press.

»Science is certainty; research is uncertainty. Science is supposed to be cold, straight, and detached; research is warm, involving and risky. Science puts an end to the vagaries of human disputes; research creates controversies. Science produces objectivity by escaping as much as possible from the shackles of ideology, passions, and emotions; research feeds on all of those to render objects of inquiry familiar.«⁶¹

Im Gegensatz zu einem disziplinären Begriff von Wissenschaft verstehen Ansätze im Anschluss an *Modus 2* Forschung und Wissen immer als grenzüberschreitend.⁶² Die Notwendigkeit, disziplinäre Grenzen zu überschreiben, ergibt sich auch aus der zunehmenden Komplexität globaler gesellschaftlicher Probleme, die vernetzte Lösungsansätze erfordern.⁶³ Universitäten begegnen den komplexen gesellschaftlichen Herausforderungen beispielsweise, indem sie innerhalb von Forschungsverbünden oder -netzwerken sowohl Wissenschaftler*innen als auch Praktiker*innen und Künstler*innen einbeziehen.⁶⁴ Seit Jahren wird Transdisziplinarität an Universitäten deshalb von wissenschaftspolitischer Seite massiv gefördert. Der Begriff Transdisziplinarität sei zu »einem Zauberwort der gegenwärtigen Reflexion über die Forschungs- und Organisationsformen der Wissenschaft geworden«⁶⁵, so Jürgen Mittelstraß.

Gegenwärtig wird der Begriff der Transdisziplinarität von zwei grundsätzlich unterschiedlichen Verständnissen geprägt: So beschreibt Jürgen Mittelstraß Transdisziplinarität als Forschungsprinzip, das vor allem dort nötig werde, wo eine allein fachliche oder disziplinäre Form von Problemlösungen nicht möglich sei – wie bei Umwelt-, Energie- und Gesundheitsproblemen.⁶⁶ Als innerwissenschaftliches Forschungsprinzip überschreitet transdisziplinäre Forschung »fachliche und disziplinäre Engführungen da [...], wo diese der Problementwicklung und einem entsprechenden Forschungshandeln im Wege stehen.«⁶⁷ Diese problem- und bedürfnisorientierte Betrachtungs- und Vorgehensweise bezieht Wissen aus mehreren Disziplinen ein und integriert es in neue Wissensbestände. Während Interdisziplinarität die auf konkrete Probleme fokussierte Integration von unterschiedlichen Ideen und Methoden beinhaltet,⁶⁸ beschreibt Transdisziplinarität somit eine systematische Synthese diverser Forschungsgebiete, die sich aus einem konkreten Anwendungskontext ergibt.⁶⁹ Im Gegensatz zur Interdisziplinarität, wo die Grenzen der Disziplinen in der Zusammenarbeit bestehen bleiben, lösen sich in

61 S. Latour (1998), S. 208. zit. n. Roth (2023), S. 81.

62 Vgl. Nowotny (2003).

63 Vgl. Mittelstraß, Jürgen (2003): Transdisziplinarität: wissenschaftliche Zukunft und institutionelle Wirklichkeit. Konstanzer Universitätsreden. UVK. Vgl. auch Rapport, David, und Margaret A. Somerville (Hg.) (2003). *Transdisciplinarity: Recreating integrated knowledge*. Montreal, QC: McGill-Queen's University Press, S. 1–13.

64 Siehe hierzu bspw. die Wissenstransferstrategie der *Leuphana Universität in Lüneburg*, Online verfügbar unter https://www.leuphana.de/fileadmin/user_upload/koooperationen/Transferstrategie/220126_Transferstrategie_Leuphana_final.pdf (Stand: 01.08.2024).

65 Vgl. Mittelstraß (2003), S. 9.

66 Vgl. ebd., S. 10.

67 Ebd., S. 9.

68 Vgl. Klein (2000), vgl. auch Roth (2023), S. 82.

69 Vgl. Nowotny/Scott/Gibbons (2001), S. 223.

der transdisziplinären Forschung die Grenzen zwischen den verschiedenen Wissensgebieten auf und bilden ein neues hybrides Wissen:

»Transdisciplinarity is a reflexive, integrative, method-driven scientific principle aiming at the solution or transition of societal problems and concurrently of related scientific problems by differentiating and integrating knowledge from various scientific and societal bodies of knowledge.«⁷⁰

Durch das Zusammenwirken verschiedener Disziplinen soll über ein wechselseitiges Lernen ein Mehrwert geschaffen werden, der über die bloße Addition des Wissens einzelner Disziplinen hinausgeht und das Gefüge der Fächer und Disziplinen dauerhaft verändert.⁷¹ Zum anderen wird unter transdisziplinärer Forschung eine Öffnung und Überschreitung des akademischen Rahmens hin zu anderen Bereichen der Gesellschaft verstanden. Praktisches Wissen von Nicht-Akademiker*innen fließt partizipativ in den Forschungsprozess ein. Bearbeitet werden Fragestellungen, die außerhalb der Wissenschaft geäußert werden und in engem Kontakt mit Vertreter*innen der Praxis und betroffenen Personen formuliert und strukturiert werden:

»The core idea of transdisciplinarity is different academic disciplines working jointly with practitioners to solve a real-world problem. It can be applied in a great variety of fields.«⁷²

Neben Theoriewissen wird auch Erfahrungswissen eine große Bedeutung beigemessen, das vor allem von Praxisakteur*innen eingebracht werden soll. Da diese direkt oder indirekt von dem zu lösenden lebensweltlichen Problem betroffen sind oder nutzenstiftende Erfahrungen und Kenntnisse besitzen, werden sie an Problemlösungsprozessen beteiligt.⁷³ Die Erprobung des in einem Projekt erzeugten und einer Problemlösung dienenden Wissens findet dabei meistens erst in der Anwendungsphase statt.⁷⁴ *Modus 2*-Wissensproduktion findet in heterogenen, diversifizierten, oftmals temporären Konstellationen

70 S. Lang, Daniel J.; Wiek, Arnim; Bergmann, Matthias; Stauffacher, Michael; Martens, Pim; Moll, Peter; Swilling, Mark; Thomas, Christopher J. (2012): Transdisciplinarity Research in Sustainable Science. Practice, Principles and Challenges. *Sustainability Science* 7(1), S. 25–43. Hier: S. 26–27.

71 Vgl. Völker (2003): Der Grad der Integration des Wissens unterschiedlicher Disziplinen kann als Unterscheidungsmerkmal zwischen Multi-, Inter-, und Transdisziplinarität gelten. Vgl. auch Pohl/Hirsch/Hadorn (2008).

72 S. Klein, Julie-Thompson; Grossenbacher-Mansuy, Walter; Häberli, Rudolf; Bill, Alain; Scholz, Roland W.; Welti, Myrtha (2001): *Transdisciplinarity: Joint Problem Solving Among Science, Technology, and Society*. Basel: Springer, S. 4.

73 Diese Entwicklung muss auch vor dem Hintergrund gesehen werden, dass das Wachstum der Wissensökonomie nicht nur zu einer anschwellenden Anzahl von Wissensarbeiter*innen und einer Vermehrung der Orte von Wissensproduktion geführt hat, sondern Gibbons/Nowotny zufolge auch zu einer Auflösung der Grenzen zwischen traditionellen Wissensinstitutionen und anderen Orten der Wissensproduktion. Auf diese Weise kommt es zu einer Vergrößerung der Anzahl derer, die an der Forschung beteiligt sind, sowie zu einer Ausweitung des Bereichs, der als Forschung definiert wird. Vgl. Gibbons/Scott/Nowotny (2005).

74 Vgl. Krohn (2012), S. 4.

tionen statt, die sich aus Hochschulen, Regierungsstellen, Forschungszentren, Nichtregierungsorganisationen und anderen außeruniversitären Akteur*innen zusammensetzen. Dabei geht es um die Erzeugung sozial robusten Wissens, das sozial, politisch oder wirtschaftlich relevant ist.

Auch in vielen künstlerischen Forschungsprojekten wird eine Hybridisierung von künstlerischen und wissenschaftlichen Ansätzen innerhalb transdisziplinärer Forschungs-Settings angestrebt.⁷⁵ So verstehen Tröndle und van den Berg künstlerische Forschung vor allem als transdisziplinäre Forschungspraxis, in deren Fokus die »Zusammenführung ästhetischer Erfahrungen oder Erkenntnisse mit anderen Kontexten wie den wissenschaftlichen«⁷⁶ steht. Dabei befindet sich der Wissenstransfer im Mittelpunkt:

»Mit der Zusammenführung von Künstlern und Wissenschaftlern geht es um die Ermöglichung eines neuen Transfers von Wissen und Erfahrung zwischen den Disziplinen, um die Gewinnung neuer Wissenskulturen und Synergien aus Kreativität, Erfindungsgeist und Management.«⁷⁷

Künstlerische Kompetenzen und Arbeitsweisen werden mit wissenschaftlichen verbunden, um problemorientiert neues Wissen zu generieren.⁷⁸ Auf diese Weise wird künstlerische Forschung vor allem in den Kontext von wirtschaftlichen Innovationen gebracht.

Die Aufteilung in *Modus 1*- und *Modus 2*-Wissensproduktion muss als idealtypisch angesehen werden und wurde von verschiedener Seite als zu starr kritisiert.⁷⁹ So las Paul David *Modus 2* vor allem als Werbung für die angewandte Wissenschaft und Apologie des Relativismus, mit der die »anwendungsorientierte Forschung und Entwicklung auf dem besten Wege« sei, »die auf Disziplinen bezogene Wissenschaftspraxis zu verdrängen und zu einer allgegenwärtigen und institutionell dekontextualisierten Aktivität zu werden.«⁸⁰ Zudem wird kritisiert, dass die *Modus 2*-Wissensproduktion den mannigfaltigen Wissens- und Kollaborationsformen der heutigen Forschungspraxis nicht mehr gerecht werde und inzwischen ein überholtes Modell sei, das bereits durch neue Modelle wie die *Modus 3*-Wissensproduktion abgelöst worden sei.⁸¹ Die Organisation von Forschung im »Mode 3 Innovation Ecosystem« bestünde vielmehr aus einem komplexen System von Netzwerken und Wissensclustern, in dem verschiedene Modi der Wissensproduktion koexistieren und sich gegenseitig befruchten würden.⁸² Auch das Triple Helix-Modell von Etzkowitz und Leydesdorff (2011), das bereits von dem Quadruple-Helix-Modell abgelöst wurde, geht davon aus, dass Wissensproduktion nicht mehr vorrangig im *university-industry-government*-Dreieck produziert werde. Mit der vierten Helix wird neben

75 Vgl. Mittelstrass (2003), S. 11.

76 S. Tröndle et al. (2012), S. x.

77 S. ebd.

78 S. ebd.

79 Vgl. Whitley, Richard (2000) [1984]: *The Intellectual and Social Organization of the Sciences*, S. 278.

80 S. David (1995), S. 14.

81 Vgl. Carayannis/Campbell (2006), S. 202.

82 Vgl. ebd.

der *media and culture-based public relations* mit den *creative industries* die gesamte kreative Klasse als Wissensproduzent*in eingeschlossen.

Grundsätzlich verortet das Konzept der *Modus 2*-Wissensproduktion die Wissenschaft in einer stärkeren Abhängigkeit von Politik, Gesellschaft und Wirtschaft. Dabei bringen auch wissenschaftsexterne Akteur*innen und Lai*innen ihr praktisches und lokales Wissen in die Wissensproduktion ein. Dies hat unter anderem Auswirkungen auf die Bewertungsprozesse, die im Rahmen einer Demokratisierung von Expertise im Zuge eines »extended peer review«⁸³ auch wissenschaftsexterne Akteur*innen in die Beurteilung einbezieht. Während diese Entwicklung auf der einen Seite als »Kommerzialisierung der Wissenschaft« kritisiert werden kann, lässt sich positiv gewendet sagen, dass sie auch zur Öffnung der Wissenschaft gegenüber anderen gesellschaftlichen Gruppen im Rahmen von problembasiertem Lernen in Reallaboren, *Service Learning* oder *Citizen Science* beiträgt.⁸⁴ Bezogen auf künstlerische Forschung weist Henk Borgdorff darauf hin, dass diese je nach Institutionalisierungsform, Forschungsthemen, -methoden und -zielen sowohl im traditionellen *Modus 1*-Forschungsrahmen als auch in der *Modus 2*-Wissensproduktion verortet werden könne.⁸⁵

Mit dem Graduiertenkolleg *Performing Citizenship* behandelt die Arbeit in Kap. 7.1 ein konkretes Fallbeispiel an der *Hafencity Universität Hamburg* (HCU), das künstlerische Forschung als transdisziplinäre Forschung im Sinne der *Modus 2*-Wissensproduktion versteht. Im Rahmen künstlerischer PhD-Programme wird künstlerische Forschung hingegen häufig als disziplinäre Forschung verankert. Das zeigt, dass die Institutionalisierung künstlerischer Forschung auf der einen Seite disziplinäre Abgrenzungen erfordert, damit sie als eigenständige Forschungspraxis anerkannt wird, auf der anderen Seite in der Praxis als transdisziplinäre Forschung auch unterschiedliche gesellschaftliche Akteur*innen einbezieht. Dies wirft jeweils unterschiedliche Fragen zur Verortung künstlerischer Forschung sowie zu den Kriterien ihrer Bewertung auf, die bei der institutionellen Analyse jeweils getrennt thematisiert werden.

4.3. Wissenschaftssoziologischer Ansatz nach Pierre Bourdieu

Künstlerische Forschung wird als transdisziplinäre Forschung zwar häufig in den Kontext der *Science and Technology Studies* gebracht,⁸⁶ im Rahmen dieser Arbeit überwiegt aber die machttheoretische Perspektive für die Analyse der Institutionalisierung künstlerischer Forschung. Diese wird als relevanter für die Analyse von Institutionalisierungsprozessen erachtet, weil sie Aushandlungen um den legitimen Forschungsbegriff sowie Abgrenzungs- und Legitimationskämpfe im Feld sichtbar zu machen vermag. So spielen

83 Vgl. Weingart (2003), S. 99.

84 Vgl. Langemeyer, Ines (2021): *Modus 2*. In: Schmohl, Tobias; Philipp, Thorsten; Schabert, Johanna (Hg.): *Handbuch transdisziplinäre Didaktik*. Bielefeld: transcript, S. 185–194.

85 Vgl. Borgdorff (2007), S. 73–80.

86 Vgl. Borgdorff, Henk; Peters, Peter; Pinch, Trevor (2020): *Dialogues Between Artistic Research and Science and Technology Studies*. New York: Routledge.

disziplinäre Bestimmungen bei der wissenschaftspolitischen Verortung von künstlerischer Forschung eine zentrale Rolle, beispielsweise in Richtlinien von Fördereinrichtungen oder Förderpolitiken. Die Reflexion und Analyse von Wissensansprüchen künstlerischer Forschung erfolgen deshalb entlang einer wissenschaftssoziologisch fundierten Analyse des Feldes, indem diese sich auf zentrale Konzepte von Bourdieus Feldtheorie bezieht und dabei auf Charakteristika und Abgrenzungen des wissenschaftlichen und des künstlerischen Feldes rekurriert.

Bourdieu war es innerhalb seiner reflexiven Soziologie ein zentrales Anliegen, das Feld der Wissenschaft zum Gegenstand einer kritischen Analyse zu machen. Dieses sollte seiner Überzeugung nach von der soziologischen Untersuchung und Reflexion gerade nicht ausgeschlossen werden.⁸⁷ Im Rahmen seiner kritischen Soziologie sah er die Selbstreflexion der eigenen Position als Forscher*in sowie die Selbstverortung in Bezug auf die eigene Forschungspraxis als notwendige Voraussetzung einer »epistemologische[n] Wachsamkeit«⁸⁸. Diese umfasst auch die Sichtbar- und Bewusstmachung der sozialen Voraussetzungen wissenschaftlicher Erkenntnis unter konflikttheoretischer Perspektive. Damit sprach Bourdieu der Wissenschaft eine Sonderstellung gegenüber anderen sozialen Feldern ab und positionierte sich gegen die Tradition der Wissenschaftssoziologie, welche die Wissenschaft als »Sonderfall gesellschaftlicher Wissensproduktion«⁸⁹ von der sozialen Beobachtung ausgeschlossen hatte.

»The ›pure‹ universe of even the ›purest‹ science is a social field like any other, with its distribution of power and its monopolies, its struggles and strategies, interests and profits, but it is a field in which all these invariants take on specific forms.«⁹⁰

Mit der Betonung des Konflikts zwischen wissenschaftlichen und kulturellen Akteur*innen widerspricht Bourdieu dem Glauben, das wissenschaftliche Feld sei ein »scheinbar reines und interesseloses Universum«, und entblößt diese Vorstellung als eine das Feld kennzeichnende *illusio*.⁹¹ Auch wenn die Wissenschaft mit einem Anspruch auf Universalität von Wissen operiere und so den Eindruck erwecke, es handle sich bei wissenschaftlichem Wissen um objektiv wahre Fakten⁹², müsse die Wahrheit dieses Wissens immer als ein Produkt kollektiver Anerkennung und deshalb an die historischen und sozialen

87 Vgl. Barlösius (2012), S. 126.

88 S. Bourdieu; Pierre; Chamboredon, Jean-Claude; Passeron, Jean-Claude (1991 [1968]) *Soziologie als Beruf. Wissenschaftstheoretische Voraussetzungen soziologischer Erkenntnis*. Berlin: De Gruyter, S. 12.

89 Vgl. Merton (1973). Merton führte die vier Wissenschaftsprinzipien Universalismus (*universalism*), Kommunismus (*communism*), Uneigennützigkeit (*disinterestedness*) sowie Organisierten Skeptizismus (*organized scepticism*) ein, mit denen er Wissenschaften als vornehmlich gemeinsames Projekt der Wissenschaftler*innen skizzierte, das nicht dem Eigennutz dienen sollte. Bourdieu relativierte seine Kritik an Merton später, weil dessen Verständnis auch vor dem historischen Kontext gesehen werden müsse. S. dazu Bourdieu (2004).

90 S. Bourdieu, Pierre (1999): »The Specificity of the Scientific Field and the Social Conditions of the Progress of Reason.« In: Biagoli, Mario (Hg.): *The Science Studies Reader*. New York/London: Routledge: S. 31–50. Hier: S. 31.

91 Vgl. Bourdieu (1992), S. 360. *Illusio* bedeutet bei Bourdieu »der Glaube an das Spiel«.

92 Vgl. Bourdieu (2004 [2001]), S. 75.

Bedingungen ihrer Hervorbringung gebunden werden: »A fact truly becomes a scientific fact only if it is recognized.«⁹³ Auf diese Weise distanziert sich Bourdieu von dem bisher vorherrschenden Begriff der Scientific Community als einer »friedlichen Wissenschaftsgemeinschaft«⁹⁴, die ihre wissenschaftlichen Erkenntnisse vornehmlich dem Gemeinwohl verschreibe. Wissenschaftliches Wissen muss sich in einem Prozess der Validierung und Legitimierung somit erst im wissenschaftlichen Feld durchsetzen, um als legitim anerkannt zu werden, in einem Prozess der »knowledge validation as legitimation.«⁹⁵ Eine Analyse des wissenschaftlichen Feldes im Anschluss an Bourdieu richtet ihr Interesse entsprechend auf die zugrundeliegenden Machtstrukturen, die Strategien von Akteur*innen sowie die korrespondierenden sozialen Positionierungen von Wissenschaftler*innen in ihrem beruflichen Umfeld.⁹⁶

Bourdieu's wissenschaftssoziologisches Spätwerk wurde in der modernen Wissenschaftssoziologie lange Zeit nicht weitläufig rezipiert.⁹⁷ Dies liegt u.a. darin begründet, dass er sich in wichtigen Punkten von den *Science and Technology Studies* im Anschluss an Bruno Latour und Steve Woolgar abgrenzt: Während die STS ihren Fokus auf die Mikroebene der Wissensproduktion legen⁹⁸, betont Bourdieus Feldtheorie die Einbettung der Wissenschaftler*innen als soziale Akteur*innen im wissenschaftlichen Feld und im sozialen Raum. Folglich interessiert sich Bourdieu nicht vorrangig für die Objekte und die Materialität der naturwissenschaftlichen Praxis, sondern für den konfliktären sozialen Prozess der Durchsetzung legitimen Wissens. Für die STS ist hingegen das Ergebnis zentral, dass die wissenschaftliche Tatsache in Wirklichkeit eine Konstruktion, ein Artefakt, ist.⁹⁹

Die Konstruiertheit wissenschaftlichen Wissens interessiert Bourdieu somit weniger im Hinblick auf seine Materialität oder seine Gebundenheit an persönliche Erfahrungen; er hingegen versteht Wahrheit in ihrer Legitimität immer als Produkt eines Aushandlungsprozesses zwischen Akteur*innen im Feld. Für Bourdieu sind die Ergebnisse der STS zu stark an einzelne Handlungsweisen der Wissenschaftler*innen gebunden und würden diesen ein »bewusstes, zynisches und listig-strategisches Handeln«¹⁰⁰ unterstellen, das auf möglichst durchschlagenden wissenschaftlichen Erfolg ausgerichtet

93 S. Bourdieu (2004 [2001], S. 73, zit. n. Lenger/Rhein, S. 171.

94 S. Bourdieu (1991 [1975]), S. 8.

95 Vgl. Bourdieu (2004 [2001]), S. 72.

96 S. Lenger/Rhein (2018), S. 74.

97 So erschien erst 2018 eine umfassende Studie zur Wissenschaftssoziologie Pierre Bourdieus, verfasst von Alexander Lenger und Philipp Rhein. Diese stellten fest, dass Bourdieus wissenschaftssoziologischer Ansatz bisher nur in sehr geringem Maße Eingang in die gängigen Einführungswerke zur Wissenschaftssoziologie gehalten hat. Vgl. Lenger/Rhein (2018), S. 166.

98 In den 1970er-Jahren führten Vertreter*innen der STS ethnographische Laborstudien durch und untersuchten die Produktion von wissenschaftlichen Erkenntnissen als sozial konstruierte Praktiken. Mit der Analyse von Laboren als Orten der Wissensproduktion nahmen sie konkrete Praktiken und Prozesse der Wissenserzeugung in den Blick und zeigten diese in ihrer kulturellen und sozialen Bedingtheit auf, indem sie bspw. analysierten inwiefern Forschungsergebnisse auch durch implizites und verkörpert Wissen sowie individuelle und emotionale Erfahrungen der beteiligten Akteur*innen beeinflusst werden. Vgl. Knorr-Cetina (1984). Vgl. auch Latour/Woolgar (1986).

99 Vgl. Bourdieu (2004 [2001]), S. 26.

100 Vgl. Bourdieu (2004 [2001]), S. 25.

sei. Entgegen den Vertreter*innen der STS problematisiert er: »Sociologists who identify making-public with publicity are no better placed to grasp its inseparably epistemological and social logic, the very logic which defines the socio-logical process of verification.«¹⁰¹ Diese wiederum werfen Bourdieu vor, die technische und materielle Bedingtheit von wissenschaftlichem Wissen außer Acht zu lassen.¹⁰² Er würde soziale Faktoren, wie Konflikte und Machtasymmetrien überbetonen und die Bedeutung der materiellen Artefaktenwelt für die wissenschaftliche Erkenntnisproduktion weitgehend ignorieren.¹⁰³

Nach Bourdieu existiert keine vermeintliche Rationalität bei der Auswahl des Forschungsgegenstandes, der Fragestellung und der Methode. Vielmehr folgen diese den Interessen der Akteur*innen, die sich aus ihrer jeweiligen Position im Feld begründen. In seinem Buch *Homo academicus* unterzieht Bourdieu die Wissenschaft einer grundlegenden Kritik:

»Die Welt der Universität einer wissenschaftlichen Analyse zu unterziehen, bedeutet, sich eine Institution zum Gegenstand zu nehmen, der gesellschaftlich das Recht zuerkannt wird, eine den Anspruch auf Objektivität erhebende Objektivierung durchzuführen.«¹⁰⁴

Um den Diskurs um künstlerische Forschung feldanalytisch zu untersuchen, werden zunächst zentrale Begriffe von Bourdieus Feldtheorie skizziert.

4.3.1. Akteur*innen und Charakteristika des künstlerischen und des wissenschaftlichen Feldes

Sowohl das künstlerische als auch das wissenschaftliche Feld stellen in Bourdieus Feldtheorie »relativ autonome soziale Mikrokosmen« dar, die nach ihrer jeweils eigenen spezifischen Logik funktionieren (wie z. B. Ökonomie, Politik, Recht und Kunst). Nach Bourdieus Verständnis ist ein Feld »ein Netz oder eine Konfiguration von objektiven Relationen zwischen Positionen«¹⁰⁵, die Akteur*innen in einem Feld innerhalb des sozialen Raumes einnehmen. Bourdieus Feldbegriff basiert somit nicht hauptsächlich auf Interaktionen, sondern auf objektiven Relationen zwischen den Akteur*innen. Diese bestimmen sich über ihre Positionen im Feld und ihren Besitz an Kapital.¹⁰⁶ Gilt dieses Kapital im Feld als legitim und anerkannt, wird es zu »symbolischem« Kapital, also zu sozialer Anerkennung und Prestige. Der Besitz der unterschiedlichen Formen von Kapital entscheidet letztlich über den Zugang zu den im Feld auf dem Spiel stehenden spezifischen Profite/Kapitalsorten und bestimmt daher auch die objektiven Relationen zu anderen Positionen (herrschend/unabhängig/homolog usw.). Felder sind somit nach Bourdieu strukturierte

101 S. Bourdieu (2004 [2001]), S. 75.

102 Vgl. Latour/Woolgar (1986 [1979]), S. 206.

103 Vgl. Miallet (2003).

104 S. Bourdieu (2018 [1984]), S. 11.

105 S. Bourdieu/Wacquant (1996), S. 127.

106 Bei Bourdieu gibt es drei Formen von »Kapital« oder auch spezifische »Ressourcen«, über die ein/e Akteur*in im Feld verfügen kann und die seine/ihre Position im Feld bestimmen: Das kulturelle, das ökonomische und das soziale Kapital. Vgl. Bourdieu/Wacquant (1992), S. 124.

Räume mit herrschenden und beherrschten Positionen, die auf der Art und Menge des Kapitals der verschiedenen Akteur*innen basieren.

Auch die Struktur des wissenschaftlichen und des künstlerischen Feldes wird vom Stand der Machtverhältnisse zwischen den Akteur*innen bestimmt und ist als Produkt eines permanenten Konflikts zu verstehen. Akteur*innen kämpfen um die Wahrung oder Veränderung der Kräfteverhältnisse, indem sie um die Vorherrschaft und das Monopol auf die Konsekrationsmacht im Feld konkurrieren, ebenso wie um die Grenzen und die Zugehörigkeit zum Feld, um kulturelle Legitimität und Anerkennung, um die Durchsetzung legitimer Wahrnehmungs- und Bewertungskategorien und um die Definition des im jeweiligen Feld legitimen Kapitals.

Die Feldtheorie versteht somit Wissenschaft als ein relativ autonomes Feld, als einen eigendynamischen Wettbewerbsraum, in dem wissenschaftliche Akteur*innen und Institutionen wissenschaftliches Kapital produzieren und um die Deutungshoheit darüber konkurrieren.¹⁰⁷

»Denn wie das soziale Feld insgesamt, so bildet auch das universitäre die Stätte eines Kampfes zwischen und um Klassifizierungen und Rangordnungen – eines Kampfes, der um die Wahrung bzw. Veränderung des jeweils herrschenden Kräfteverhältnisses zwischen den verschiedenen Kriterien und den durch sie bezeichneten Machtfaktoren geführt wird und damit an der Herstellung des zu einem gegebenen historischen Moment objektiv erfassbaren Ordnungs- und Bewertungssystems mitwirkt.«¹⁰⁸

Als eigener Mikrokosmos weist das wissenschaftliche Feld besondere feldinterne Zwänge und feldeigene Charakteristika auf; wie ein wissenschaftstypisches Reputationswesen, wissenschaftstypische Rekrutierungsmodi oder auch die wissenschaftsinterne Unterscheidung in Disziplinen. Dabei treffen Mechanismen der Selbststeuerung insbesondere bei den autonomen Unterfeldern des wissenschaftlichen Feldes zu, bei heteronomen Unterfeldern setzen sich oft auch externe gesellschaftliche Anforderungen durch. In seinem Buch *Homo academicus* unterzieht Bourdieu das universitäre Feld einer umfassenden Analyse. Dabei wird die Struktur des universitären Feldes und der verschiedenen Fakultäten, aber auch die jeweilige Position der verschiedenen Disziplinen im universitären Feld untersucht.¹⁰⁹ Bourdieu definiert das universitäre Feld als »Stätte der Auseinandersetzung und des Kampfes, in dem es um die Bestimmung der Voraussetzungen und Kriterien der legitimen Zugehörigkeit und Hierarchie geht, das heißt der relevanten und wirksamen Eigenschaften, die sich als Kapital einsetzen lassen und spezifische Profite erzielen.«¹¹⁰ Dabei geht es um das Monopol wissenschaftlicher Kompetenz, im Sinne der Fähigkeit, in wissenschaftlichen Angelegenheiten legitimiert sprechen und handeln zu können.¹¹¹ Wissenschaftliches Kapital stellt somit eine besondere Form symbolischen Kapitals dar, den die Peers, die Wettbewerber*innen innerhalb des wissenschaftlichen

107 Vgl. Bourdieu/Wacquant (1996), S. 130–133.

108 S. Bourdieu (1992), S. 55.

109 Vgl. Bourdieu (1992), S. 76–77.

110 S. Bourdieu (2018) [1992]), S. 45.

111 Vgl. Bourdieu (1975), S. 19.

Feldes, gewähren.¹¹² Die Eigengesetzlichkeit des wissenschaftlichen Feldes ist sowohl in inkorporierter Form im wissenschaftlichen Habitus als auch in objektivierter Form in den Institutionen verankert:

»Die logischen Zwänge [...] nehmen hier die Form von sozialen Zwängen an (und umgekehrt); sie sind in den Köpfen vorhanden, nämlich in Form der Dispositionen, die man in den Disziplinen der scientific community erwirbt, sie sind aber auch in der Objektivität des wissenschaftlichen Feldes vorhanden, nämlich in Form von Institutionen wie den Verfahren zur Regelung von Diskussion, Widerlegung, Dialog, vor allem aber vielleicht in Form der – positiven oder negativen – Sanktionen, mit denen das Feld die individuelle Produktion belegt.«¹¹³

Zudem verfügt das wissenschaftliche Feld auch über einen feldspezifischen Habitus, der über den Feldsozialisations- und Professionalisierungsprozess angehender Wissenschaftler*innen erfolgt.¹¹⁴ Im Folgenden werden Logiken des wissenschaftlichen und des künstlerischen Feldes gegenübergestellt, um Ähnlichkeiten und Unterschiede auf feldtheoretischer Ebene zu analysieren, die in der späteren Analyse auf das Feld der künstlerischen Forschung übertragen werden sollen.

Wie bereits beschrieben, fasst Bourdieu sowohl das künstlerische als auch das wissenschaftliche Feld als Kräftefeld auf, das durch Machtverhältnisse charakterisiert ist.¹¹⁵ Sowohl im wissenschaftlichen als auch im künstlerischen Feld gründet die Anerkennung auf Selbststeuerungsmechanismen, deren Wertschöpfungsprozesse vorrangig auf der Ansammlung von symbolischem Kapital basieren. Ähnlich wie im künstlerischen Feld geht es auch im wissenschaftlichen Feld darum, symbolisches Kapital in Form von Ehre, Reputation, Prestige, Distinktion, Originalität etc. anzuhäufen.¹¹⁶

Als wissenschaftliches Feld bezeichnet Bourdieu die Gesamtheit der Wissenschaft, also alle Bereiche und Akteur*innen, die zur Wissensgenese bzw. zur Produktion von Erkenntnis beitragen.¹¹⁷ Es umfasst somit gleichermaßen Hochschulen als auch außer-universitäre Forschungsinstitute und die dort tätigen Personen. In *Homo academicus* beschäftigt sich Bourdieu mit der Analyse von Universitäten als zentralen Institutionen des wissenschaftlichen Feldes und den dort stattfindenden Statuskämpfen.

Das künstlerische Feld umfasst auf der einen Seite die professionell in das System involvierten individuellen Akteur*innen, beispielsweise Künstler*innen, Kurator*innen, Kritiker*innen, Kunsthistoriker*innen, Sammler*innen und Galerist*innen, auf der anderen Seite aber auch die kollektiven Akteur*innen in Form von Gruppen, sowie Orga-

112 Vgl. Bourdieu (1998), S. 22–23.

113 S. Bourdieu, Pierre. (1998 [1994]): *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*. Frankfurt a. M.: Edition Suhrkamp. S. 217.

114 Vgl. Lenger/Rhein (2018), S. 80.

115 Vgl. Bourdieu, Pierre (2008 [1999]): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

116 Vgl. Bourdieu (1985), S. 10. zit. n. Lenger/Rhein (2018), S. 78.

117 Vgl. ebd.

nisationen, welche als Konsekrationsinstanzen fungieren.¹¹⁸ Darüber hinaus beinhaltet es das breite Publikum, also jenen Kreis von Personen, die nicht in die Produktion, Distribution oder Vermittlung eingebunden sind, daher aber nur über ein geringeres Maß an spezifischem kulturellem Kapital verfügen, und somit kaum Einfluss auf die Struktur des Feldes ausüben.¹¹⁹ Akteur*innen des künstlerischen Feldes sind somit nicht allein Künstler*innen, sondern die Gesamtheit derer, die mit der Kunst verbunden sind.¹²⁰

Während Akteur*innen im wissenschaftlichen Feld um symbolisches und ökonomisches Kapital, um Reputation, um Drittmittel und Personalstellen, um Mitgliedschaften in Exzellenzclustern, um Sonderforschungsbereiche und *Centers of Advanced Studies* oder um Leitungsfunktionen in Gremien sowie auf Fakultäts- und Hochschulebene konkurrieren,¹²¹ wetteifern Akteur*innen im künstlerischen Feld um Preise und Stipendien sowie um Ausstellungen in hochrangigen Kunstinstitutionen.

Sowohl das künstlerische als auch das wissenschaftliche Feld befinden sich am kulturell dominanten, aber ökonomisch dominierten Pol des Machtfeldes.¹²² Außerdem nehmen sowohl Künstler*innen als auch Wissenschaftler*innen eine gesonderte Stellung in der Gesellschaft ein. Künstler*innen und Schriftsteller*innen sowie auch Professor*innen der Geistes- und Naturwissenschaften befinden sich am kulturell dominanten, aber ökonomisch dominierten Pol gegenüber leitenden Führungskräften aus der Privatwirtschaft. Sie gehören somit zu der »beherrschten Fraktion der herrschenden Klasse«¹²³, denn im Feld der Macht ist kulturelles Kapital dem ökonomischen und politischen Kapital unterworfen. In ihrer Position als »beherrschte Herrschende« unterliegen sowohl Künstler*innen als auch Wissenschaftler*innen einer Abhängigkeit vom ökonomischen Feld. Dieser Umstand wird im künstlerischen Feld allerdings verschleiert.

Nach Bourdieu unterteilen sich das künstlerische und das wissenschaftliche Feld, insgesamt alle Felder der Kulturproduktion, in zwei Pole oder auch Hierarchisierungsprinzipien: Dem *heteronomen Pol*, der sich an dem breiten Publikum oder auch an externen Maßstäben orientiert, beispielsweise die bürgerliche Kunst, und dem *autonomen Pol* (*l'art pour l'art*), dem Feld der eingeschränkten Produktion, an dem Produzent*innen hauptsächlich für andere Produzent*innen produzieren.¹²⁴ Wie das künstlerische Feld unterteilt Bourdieu auch das wissenschaftliche Feld in Subfelder, die mehr oder weniger autonom sind: Am autonomen Pol befindet sich die Grundlagenforschung, die hauptsächlich feldinternen Maßstäben folgt, am heteronomen Pol befinden sich beispielsweise außeruniversitäre Forschungsinstitute, die anwendungsorientierte Forschung betreiben und zumeist wirtschaftlichen Interessen untergeordnet sind. In dem Sinne ist die

118 Mit *Vom Gebrauch der Wissenschaft. Für eine klinische Soziologie des wissenschaftlichen Feldes* (Bourdieu 1998b) folgte dann Mitte der 1990er-Jahre eine Beschreibung der außeruniversitären Forschung. Vgl. Lenger/Rhein (2018), S. 16.

119 Vgl. Kastelan, Cornelia; Tarnai, Christian; Wuggenig, Ulf (2012): Das Kunstfeld. Akteure, Institutionen und Zentrum- Peripherie-Struktur. In: Munder, Heike; Wuggenig, Ulf (Hg.): Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst. Zürich: JRP Ringier.

120 Vgl. Bourdieu (1993), S. 210–211.

121 Vgl. Lenger/Rhein (2018), S. 78.

122 Vgl. Bourdieu (1987).

123 Vgl. Bourdieu/Wacquant (1992), S. 136.

124 Vgl. Bourdieu (1999), S. 344.

»reine Kunst« mit der »reinen Forschung« sowie die »kommerzielle Kunst«, bei der das Urteil der Masse zählt, mit der »angewandten Forschung« zu vergleichen.¹²⁵

Am jeweils autonomen Pol des künstlerischen und des wissenschaftlichen Feldes sind die eigenen Konkurrent*innen gleichzeitig auch die eigenen Peers, für die produziert wird. Auf diese Weise ist das wissenschaftliche Feld ähnlich selbstgesteuert wie das künstlerische Feld, weil es hauptsächlich über ein Prinzip der gegenseitigen Kontrolle funktioniert, wonach Urteile über die Richtigkeit und Relevanz von Forschungsergebnissen erzeugt werden und die Beachtung gültiger Normen im Feld erzwungen wird.¹²⁶ Die Struktur beider Felder, des wissenschaftlichen und des künstlerischen, setzt sich über die jeweilige Struktur der Verteilung des Kapitals der Akteur*innen zusammen. Im Fall von Künstler*innen wären es demnach die soziale Herkunft, die Zahl und Art ihrer Ausstellungen, die Galerien, in die sie eingebunden sind, die privaten und institutionellen Sammler*innen, die ihre Werke erwerben, oder die Stipendien oder Preise, die sie erhalten haben, anhand derer die Struktur des symbolischen Kapitals ermittelt würde.¹²⁷

Die Gewinnung von symbolischem Kapital im wissenschaftlichen Feld basiert vor allem darauf, sich durch besondere wissenschaftliche Beiträge positiv hervorzutun. Bourdieu unterscheidet im wissenschaftlichen Feld zwei Kapitalsorten: Das »reine wissenschaftliche Kapital«, welches das höherwertige und legitimere ist, und das »institutionalisierte wissenschaftliche Kapital«. Das »reine« wissenschaftliche Kapital wird vorrangig durch anerkannte und hochrangige Publikationen akkumuliert und verleiht dem/r jeweiligen Akteur*in »eine spezifische Macht, ein persönliches Prestige«¹²⁸ und somit wissenschaftliche Autorität. Das institutionelle wissenschaftliche Kapital hingegen äußert sich eher in wissenschaftlichen Positionen und Ämtern, wie beispielsweise einer Mitgliedschaft bei Prüfungsausschüssen und Kommissionen, und verleiht »soziale Autorität«.¹²⁹ Oft stellt der Besitz von »reinem wissenschaftlichen Kapital« auch eine Voraussetzung dar, um »institutionalisiertes wissenschaftliches Kapital« zu erlangen. Die gleichzeitige Akkumulation von beidem schloss Bourdieu eher aus, sie stellt heute jedoch den Regelfall dar. Das wissenschaftliche Feld zeichnet sich durch einen hohen Grad an »reputationaler Autonomie« aus, das heißt es verfügt über einen Selbststeuerungsmechanismus, der mittels der Zuweisung von Reputation an Akteur*innen und Organisationen funktioniert. Charakteristisch für das wissenschaftliche Feld sind die ihm eigenen Mechanismen der Distribution und der Anerkennung im Feld, die beispielsweise über Evaluationsprozesse wie das Peer Review-Verfahren hergestellt werden. Hierdurch wird ein innerwissenschaftlicher Beurteilungsmechanismus der wissenschaftlichen Leistungen etabliert und aufrechterhalten.¹³⁰ Interessant ist allerdings, dass die Kriterien für die

125 Vgl. Bourdieu (1999), S. 345.

126 Vgl. Krohn (1989), S. 10.

127 Vgl. Wuggenig (2015), S. 514.

128 S. Bourdieu (1998b), S. 31.

129 S. Bourdieu (2004), S. 56.

130 Vgl. Weingart (2001), S. 234; vgl. auch Lenger/Rhein (2018), S. 12.

Erteilung von reinem wissenschaftlichem Kapital im wissenschaftlichen Feld Bourdieu zufolge vergleichsweise schwach ausgebildet oder unbestimmt sind.¹³¹

Ein weiteres Charakteristikum beider Felder der kulturellen Produktion ist ihr Interesse an der Interesselosigkeit, das mit einer spezifischen *illusio* verbunden ist, dem Glauben an den unbedingten Wert des Spiels und dem Interesse daran.¹³² Die *illusio* des wissenschaftlichen Feldes wäre eine *interesselose* Wissensproduktion, die *illusio* des künstlerischen Feldes eine ökonomiefreie *Kunst um der Kunst willen (l'art pour l'art)*. Der Glaube an den Wert des Spiels wird in dem Feld aufrechterhalten, nicht allein durch Konsekrationsinstanzen der jeweiligen Felder, wie im künstlerischen Feld der Kunsthochschulen und im wissenschaftlichen Feld die Universitäten, sondern auch über Mechanismen der Anerkennung von Akteur*innen im Feld und die Verteilung von symbolischer Macht. Dabei spielen Rituale und Aushandlungsprozesse über die Bestimmung von Kunst und Nicht-Kunst ebenso eine Rolle wie Entscheidungen über Legitimität und Zugehörigkeit.¹³³

Für das wissenschaftliche und das künstlerische Feld sind sowohl eine Sozialisation innerhalb des Feldes als auch ein entsprechender Habitus im Feld prägend. Mit dem Begriff des Habitus versucht Bourdieu ein adäquates Verstehen des sozialen Handelns von Akteur*innen im Feld zu ermöglichen. Als Habitus versteht er »Systeme dauerhafter Dispositionen, strukturierte Strukturen, die geeignet sind, als strukturierende Strukturen zu wirken«, also im Grunde Erzeugungs- und Strukturierungsprinzipien von Praxisformen.¹³⁴ Die Grenzen des Denkens und Handelns von Akteur*innen werden dabei von historisch gebildeten sozialen Strukturen gesetzt, die einen »Raum des Möglichen« bilden.¹³⁵ Das Habitus-Konstrukt als Vermittlungsinstanz zwischen Struktur und Praxis ist ein grundlegender Baustein in Bourdieus Theorie, um die Dichotomie zwischen Struktur und Praxis zu überwinden. Dabei gibt seine strukturalistische Perspektive die Möglichkeitsbedingungen der Akteur*innen vor; aber nicht, ohne diesen gewisse Handlungsspielräume zu lassen.

Im Hinblick auf die Analyse des Feldes der künstlerischen Forschung interessieren an dieser Stelle vor allem Wertschöpfungsprozesse im wissenschaftlichen und künstlerischen Feld sowie Unterschiede zwischen wissenschaftlichem und künstlerischem Habitus. Bourdieu beschreibt das wissenschaftliche Handeln als ein Handeln, für das ein »praktischer Sinn« erforderlich ist, d. h. ein durch Sozialisation erworbener wissenschaftlicher Habitus, der Akteur*innen ermöglicht, instinktiv nach den durch das Feld vorgegebenen Regeln zu handeln, Probleme zu identifizieren und Lösungswege zu finden. Der wissenschaftliche Habitus umfasse »die Summe der inkorporierten Dispositionen für wissenschaftliche Tätigkeiten.«¹³⁶ Dazu gehöre beispielsweise eine distanzierte Einstellung gegenüber dem Forschungsgegenstand, der Gebrauch einer abstrahierenden Sprache sowie eine möglichst objektive Sprach- und Argumentations-

131 Vgl. Barlösius (2012), S. 128.

132 Vgl. Bongaerts, Gregor (2008): Verdrängungen des Ökonomischen. Bielefeld: transcript. S. 23.

133 Vgl. Wuggenig (2015), S. 495.

134 Vgl. Janning (1991), S. 29–30.

135 Vgl. Bourdieu (2004), S. 151.

136 S. Barlösius (2012), S. 125.

weise.¹³⁷ Darüber hinaus äußert sich der wissenschaftliche Habitus in einer Gewandtheit im Verfassen von wissenschaftlichen Texten oder bei der Bewertung wissenschaftlicher Leistungen sowie in einem Gespür für die Erwartungen und Ansprüche der eigenen Disziplin. Dabei spricht Bourdieu auch von einem »disziplinären Habitus«, der in einem disziplinären Feld angeeignet wird und dem ein System von »weitgehend unbewussten, übertragbaren, generativen Dispositionen«¹³⁸ zugrunde liegt. So ist es üblich, beim Verfassen eines Artikels die Anschlussfähigkeit zu aktuellen Themen im eigenen Feld aufzuzeigen, Methoden anzuwenden, die in der je eigenen Fachkultur gängig sind sowie sich zum bisherigen Forschungsstand und zu anderen Forschenden zu positionieren. Nicht unähnlich ist die Praxis im künstlerischen Feld, in dem man sich auf bisher bekannte künstlerische Ansätze beziehen aber auch von diesen abgrenzen muss, um einen Grad der Neuheit erlangen zu können.

Der wissenschaftliche und der künstlerische Habitus ähneln sich Bourdieu zufolge in vielfacher Weise. Sowohl künstlerische als auch wissenschaftliche Praktiken sind maßgeblich durch implizites Wissen geprägt: »statements of researchers are remarkably like those of artists or sportspeople: they know full well how difficult it is to put practice and the way they acquire it, into words.«¹³⁹ Sowohl bei der Evaluation von künstlerischen als auch von wissenschaftlichen Arbeiten spielt inkorporiertes, implizites Wissen eine zentrale Rolle. Mit Bezug auf Polanyi schreibt Bourdieu: »There is always an implicit, tacit dimension, a conventional wisdom engaged in evaluating scientific works.«¹⁴⁰ Selbst wenn wissenschaftliche Evaluationskriterien offengelegt würden, beinhalte die wissenschaftliche Evaluation auch eine Form der Interpretation. Dabei laufe die Bewertung eines guten wissenschaftlichen Beitrags nicht viel anders ab als die Bewertung eines gut gemalten Bildes: Es wird beurteilt, ohne dabei immer die einbezogenen Kriterien benennen zu können: »Scientific research – in short – is an art«, wie es Polanyi beschreibt.¹⁴¹

Übertragen auf das Feld der künstlerischen Forschung könnte eine zunehmende Überschneidung von Evaluationsmechanismen im künstlerischen und wissenschaftlichen Feld darauf hindeuten, dass sich Eigenlogiken ändern oder Kapitalsorten und Zugangsmechanismen eines Feldes oder beider Felder eine Umwertung erfahren. Beispielsweise bestehen im Rahmen der Institutionalisierung von künstlerischer Forschung in den Vereinigten Staaten bereits Befürchtungen, dass ein Dokortitel zukünftig zur Voraussetzung für die Lehre an Kunsthochschulen werden könnte. Dies würde bedeuten, dass durch die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung zukünftig nicht nur künstlerische Reputation, sondern auch akademische Titel eine zunehmende Rolle bei der Anerkennung im künstlerischen Feld spielen würden. Das könnte auf eine Umwertung von Kapitalstrukturen im künstlerischen Feld hinweisen, da akademische Standards den feldeigenen künstlerischen Kriterien übergeordnet werden. Allerdings ist hier noch keine flächendeckende Entwicklung im künstlerischen Feld festzustellen,

137 S. Bourdieu (2004), S. 43.

138 S. ebd., S. 39.

139 Vgl. Bourdieu (2004), S. 39.

140 S. Polanyi (1951) zit. n.: Bourdieu (2004), S. 38.

141 S. Polanyi (1951), S. 57.

wie bei der späteren Auswertung künstlerischer Forschungsprogramme noch aufgezeigt wird.

4.3.2. Relative Autonomie des künstlerischen und des wissenschaftlichen Feldes

Sowohl das wissenschaftliche als auch das künstlerische Feld haben sich im Laufe einer historischen Entwicklung autonomisiert. Als relativ autonome soziale Felder besitzen beide Felder ihre eigenen spezifischen Validitätskriterien und Wertestandards und funktionieren nach ihrer spezifischen Eigenlogik. Während es im künstlerischen Feld um die Verteidigung der Autonomie und um eine Negierung der Ökonomie im Sinne der *l'art pour l'art* geht, verlangt der wissenschaftliche *nomos* Universalisierung und Objektivierung.¹⁴² Trotz der unterschiedlichen Feldlogiken spielen in beiden Feldern, dem künstlerischen und dem wissenschaftlichen, teilweise ähnliche Mechanismen eine Rolle, wie die Feldanalysen von Bourdieu zeigen.¹⁴³ So sind beide als Felder der kulturellen Produktion immer auch Versuchen der Vereinnahmung durch andere Felder ausgesetzt, insbesondere durch das Machtfeld, durch Politik, Religion, Staat und Wirtschaft.¹⁴⁴

Die relative Autonomie eines Feldes bezieht sich bei Bourdieu auf seine relative Freiheit von objektiven Zwängen wie Zensur, politischen Eingriffen und Kontrollen und den Grad der Unabhängigkeit zum Machtfeld. Der Grad der Autonomie eines Feldes steigt somit in dem Maße, wie Einflüsse von außen in die Logik des Feldes übersetzt werden können, was historischen Schwankungen unterliegt.¹⁴⁵ Ein Feld kann je nach Stand der internen Kräfteverhältnisse und gesamtgesellschaftlicher Rahmenbedingungen auch wieder an Autonomie gewinnen oder verlieren.¹⁴⁶ Die relative Autonomie eines Feldes stellt bei Bourdieu somit eine historische Errungenschaft dar und ist das Ergebnis von Kämpfen. Die zunehmende Autonomisierung eines Feldes, beispielsweise des künstlerischen Feldes, besagt, dass sich dieses schrittweise von gesellschaftlichen Abhängigkeiten lösen konnte und eigene Spielregeln und Zugangsvoraussetzungen etabliert hat.¹⁴⁷ Mit der Ausdifferenzierung eines eigenständigen Kunstfeldes im 19. Jahrhundert¹⁴⁸ entwickelte sich eine Reihe spezifischer Institutionen, wie Galerien und Museen und Institutionen für die Reproduktion der Produzent*innen (Kunstschulen), sowie spezialisierter Akteur*innen – Händler*innen, Kritiker*innen, Kunsthistoriker*innen, Sammler*innen – die miteinander um ihre künstlerische Legitimität konkurrierten und einen Bedeutungsverlust der französischen Akademien nach sich

142 Vgl. Barlösius (2006), S. 95.

143 Vgl. Bourdieu (1999), Bourdieu (1984).

144 Vgl. Wuggenig (2009), S. 44.

145 Vgl. Bourdieu (1998b), S. 62.

146 Vgl. Bourdieu/Wacquant (1996), S. 141–142.

147 Vgl. Zahner, Nina Tessa; Karstein, Uta (2017): Autonomie und Ökonomisierung der Kunst. S. 188–189.

148 Vgl. Bourdieu (1999), S. 83–85. Diesen Autonomisierungsprozess macht Bourdieu mit der historischen Genese des künstlerischen (literarischen) Feldes deutlich. Erst mit der Herausbildung der bürgerlichen Gesellschaft im 19. Jahrhundert und der Entwicklung eines eigenen Marktes für Kunst wurden die Bedingungen für die Autonomisierung des künstlerischen Feldes geschaffen, das unabhängig von Mäzenatentum und kirchlicher Auftragskunst seine eigene Logik entwickeln konnte.

zogen. Dementsprechend liegt das wichtigste Merkmal eines autonomen Feldes in der Schaffung eigener Konsekrationsinstanzen.¹⁴⁹ Der Grad der Autonomie eines Feldes äußert sich in dem Ausmaß seiner Macht, die Zugangs- und Eintrittsbeschränkungen zum Feld selbst zu regulieren und externe Vorgaben in die eigene Feldlogik zu überführen.¹⁵⁰

Das Ausmaß an Autonomie, das in einem Feld der kulturellen Produktion herrscht, zeigt sich in dem Ausmaß, in welchem das Prinzip externer Hierarchisierung dem Prinzip interner Hierarchisierung untergeordnet wird. Am autonomen Pol des künstlerischen Feldes richten sich die künstlerischen Werke vorrangig an andere Produzent*innen und zielen in erster Linie auf die symbolische Anerkennung der künstlerischen Peergroup ab. Ökonomischer Erfolg ist hier verpönt.¹⁵¹ Die Entwicklung von eigenen Evaluationsmechanismen zur Kontrolle und Steuerung der Produktion innerhalb des Feldes sowie die Autonomie gegenüber äußeren Erwartungen und Bewertungskriterien sind dabei von zentraler Bedeutung: »Ein sehr autonomes Feld (...) ist ein Feld, in dem die Produzenten nur ihre Konkurrenten zu Kunden haben. Leute, die an ihrer Stelle die Entdeckung machen können, die sie ihnen bekannt geben.«¹⁵²

Ein Feld ist somit in dem Maße autonom, in dem es einen eigenen *nomos* entwickeln kann und sich bei den beteiligten Akteur*innen eine entsprechende *illusio* durchsetzt. Der »reine Blick« sowie die »ästhetische Disposition«¹⁵³ konnten sich beispielsweise erst mit dem Auftreten eines autonomen künstlerischen Produktionsfeldes entwickeln, in dem es gelingt, sowohl in der Produktion als auch in der Konsumption künstlerischer Erzeugnisse eigene Normen durchzusetzen.¹⁵⁴ Somit äußert sich das künstlerische Feld sowohl in der ästhetischen Disposition seiner Akteur*innen als auch in den objektiven Strukturen zwischen den Akteur*innen.

Beim wissenschaftlichen Feld entspricht dies der feldinternen Selbstkontrolle der wissenschaftlichen Qualität, beispielsweise durch Promotions- und Habilitationsverfahren, Peer Review, Evaluationen, Begutachtung von Drittmittelanträgen, Preise und Auszeichnungen und wissenschaftliche Beiräte.¹⁵⁵ Dies lässt sich im wissenschaftlichen Feld auch an der Hierarchisierung durch wissenschaftsinterne Bewertungsmechanismen aufzeigen:

»Je autonomer [...] ein Feld ist, je näher also an einem reinen und vollständigen Wettbewerb, desto eher ist dort die Zensur eine rein wissenschaftliche, die rein gesellschaftliche Eingriffe (amtliche Verfügungen, sanktionierte Karrieren usw.) ausschließt. Ursprünglich soziale Zwänge nehmen hier immer mehr die Form logischer Zwänge an

149 Vgl. Barlösius (2012), S. 126.

150 Vgl. Bourdieu (2004), S. 47.

151 Vgl. Bourdieu (1999), S. 187–188.

152 S. Bourdieu (1998b), S. 88.

153 Bourdieu führt die bildungseltäre Zusammensetzung des Kunstpublikums darauf zurück, dass die Kunstwerke selbst bzw. der Präsentationskontext des Museums eine spezifische »ästhetische Disposition«, das Verfügen über kulturelles Kapital und spezifische kunsthistorische Wissensbestände für ihre Rezeption voraussetzen. Vgl. Kastner, Jens (2009): Die ästhetische Disposition. Eine Einführung in die Kunstsoziologie Pierre Bourdieus. Wien: Turia + Kant.

154 Vgl. Bourdieu (1987), S. 21.

155 Vgl. Barlösius (2012), S. 126–127.

und umgekehrt: um sich [im Feld der Wissenschaft, Anm. d. Verf.] Geltung zu verschaffen, muss man Gründe geltend machen, um den Sieg davonzutragen, müssen Beweise und Gegenbeweise triumphieren.«¹⁵⁶

Mit einer zunehmenden Autonomisierung der Subfelder im wissenschaftlichen Feld kommt es darüber hinaus zu einem erhöhten Schwierigkeitsgrad der Zugangsvoraussetzungen. Das Ausmaß an Autonomie, das in einem Feld der kulturellen Produktion herrscht, wo das Prinzip externer Hierarchisierung dem Prinzip interner Hierarchisierung untergeordnet ist, zeigt sich folgendermaßen: Je größer die Autonomie und je günstiger das symbolische Kräfteverhältnis der Produzent*innen, desto deutlicher der Unterschied zwischen den beiden Polen des Feldes, nämlich dem Subfeld der eingeschränkten Produktion, deren Produzent*innen nur andere Produzent*innen und damit ihre unmittelbaren Konkurrent*innen beliefern, und dem Subfeld der Massenproduktion, das sich zunehmend diskreditiert findet.¹⁵⁷

Weiterhin entscheiden sogenannte Gatekeeper oder Konsekrationsinstanzen durch Auswahl und Grenzziehung darüber, wer und was legitimer Weise zu einem Feld gehört, bestimmen also über Inklusion und Exklusion.¹⁵⁸ Generell spielen Gatekeeper im künstlerischen und wissenschaftlichen Feld eine zentrale Rolle, denn sie verleihen symbolisches Kapital, an das die Karriere in beiden Feldern gebunden ist: »Gatekeepers are actors who controll access to desirable goods and positions in a field, and who thereby have an important impact on careers in cultural fields.«¹⁵⁹ Die zentralen institutionellen Faktoren, welche die Autonomisierung des künstlerischen Feldes erst ermöglichen, zeitweise aber auch seine Heteronomie verursachen, findet Bourdieu in der Presse, dem öffentlichen Ausstellungswesen und dem Kunsthandel.¹⁶⁰

Die Maßnahmen eines Feldes, seine Grenzen zu schützen, sind somit unterschiedlich stark und bestehen in Mechanismen des Ein- oder Ausschlusses, beispielsweise über Zulassungsrechte in Form von Ausbildungsabschlüssen, oder auch Zugangsbeschränkungen wie dem *Numerus clausus*. Felder üben somit einen disziplinierenden Effekt auf diejenigen aus, die als Akteur*innen ins Feld eintreten, da sie feldeigenen Spielregeln unterworfen werden:

»Kein Eintritt« für den, dessen Sichtweise nicht mit der übereinstimmt oder konvergiert, auf der die Existenz des Feldes beruht, der sich weigert, das Spiel der Kunst als Kunst zu spielen, das sich von der gewöhnlichen Sichtweise und von den merkantilen

156 S. Bourdieu (1998a), S. 28, zit. n. Gengnagel, Vincent; Witte, Daniel; Schmitz, Andreas (2017): Die zwei Gesichter der Autonomie. Wissenschaft im Feld der Macht. In: Hamann, Julian; Maeße, Jens; Gengnagel, Vincent; Hirschfeld, Alexander (Hg.): Macht in Wissenschaft und Gesellschaft. Diskurs- und feldtheoretische Perspektiven. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 383.

157 Vgl. Bourdieu (1999), S. 354.

158 Vgl. Lewin, Kurt (1963): Feldtheorie in den Sozialwissenschaften: Ausgewählte theoretische Schriften, Bern, zit. n. Kastelan/Tarnai/Wuggenig (2012), S. 87–88

159 S. Hamann, Julian; Beljean, Stefan (2021): Career gatekeeping in cultural fields. *American Journal of Cultural Sociology* 9, S. 43–47.

160 Vgl. Zahner (2006): 83–85. Vgl. auch Bongaerts 2008, S. 168.

Zwecken und der Käuflichkeit der ihr Dienstbaren absetzt und [...] das Geschäft der Kunst auf Geldgeschäfte reduzieren will.«¹⁶¹

Bourdieu weist darauf hin, dass auch der Beruf des Schriftstellers ein Ergebnis einer Anzahl von »Ausschlüssen und Exkommunikationen« ist, die zum Ziel hätten, all jenen Produzent*innen die Bezeichnung zu verweigern, die sich unter Berufung auf eine weite Definition als Schriftsteller fühlen können. Bei der Herausbildung und Etablierung autonomer sozialer Felder spielen somit Formen des Ein- und Ausschlusses, der Hierarchisierung und der Abschottung sowie der Schließung des Feldes eine Rolle.¹⁶² Die Unschärfe von Titeln wie »Schriftsteller*in« oder »Künstler*in« sei also gleichzeitig Ergebnis und Voraussetzung der Kämpfe um die Durchsetzung einer Definition.

Der Soziologe Gregor Bongaerts analysierte die Feldtheorie anhand der Kriterien, nach denen entschieden wird, ob Akteur*innen zum wissenschaftlichen Feld gerechnet werden oder nicht. Um zum Feld dazuzugehören, muss die habituelle Disposition der Akteur*innen hinreichend zu einem Feld passen, müssen sie im Verlauf einer feldinternen Sozialisation den feldspezifischen Habitus verinnerlicht haben und durch Anerkennung von *nomos* und *doxa* die entsprechende *illusio* entwickelt haben.¹⁶³ Bongaerts kritisiert, dass sich Bourdieus Kriterien der Grenzproblematik einseitig auf Akteursdispositionen beziehen und die eigenständige Logik von Zurechnungsprozessen kultureller Produkte vernachlässigen würden. Verfügen Akteur*innen über die historisch etablierten und legitimierten Fähigkeiten und Dispositionen, sei die Wahrscheinlichkeit groß, dass sie im Feld als zugehörig anerkannt würden.¹⁶⁴ Dennoch müssten Bongaerts zufolge auch die kulturellen Erzeugnisse dem *nomos* des jeweiligen Feldes entsprechen.

Die Frage nach den Grenzen des Feldes muss insofern immer wieder neu gestellt werden und Bemühungen um die Durchsetzung und Anerkennung eines bestimmten Zugehörigkeitskriteriums können mehr oder erfolgreich sein. Deswegen ließen sich, so Bourdieu, die Grenzen eines Feldes nur durch eine empirische Untersuchung bestimmen.¹⁶⁵ Die Frage ist, wie ein Wandel der Bewertungskriterien und Ausschlussmechanismen vonstatten gehen kann, weil diese kontinuierlichen Aushandlungen zwischen den Akteur*innen unterliegen. Akteur*innen, die den etablierten Anforderungen des Feldes nicht entsprechen, können dennoch als Neulinge oder »Häretikern« ins Feld Eintritt finden.

»Je autonomer ein Feld ist, und je mehr es sich in seiner Autonomie eingerichtet hat, desto mehr wird das Problem der letzten Begründung des Feldes verdrängt, vergessen. Es kann aber eine wissenschaftliche Revolution geben, die die Grenzen infrage stellt, einen sogenannten »Paradigmenwechsel«, um mit Kuhn zu sprechen. Dies ist der Fall, wenn Neulinge die Prinzipien der Zugehörigkeit zum Feld in einer Weise verändern,

161 S. Bourdieu (1999), S. 354.

162 Vgl. Wehling (2014). Vgl. auch Bourdieu/Wacquant (1996), S. 130. Vgl. auch Karstein/Zahner (2017), S. 28.

163 Vgl. Bongaerts (2008), S. 123.

164 Vgl. Bongaerts (2008), S. 125.

165 Vgl. Bourdieu/Wacquant (1996), S. 131.

dass Personen, die dazugehört hatten, jetzt nicht mehr dazugehören, deklassiert werden, und dass Personen, die nicht dazugehört hatten, plötzlich dazugehören«¹⁶⁶

Diese Veränderung der Spielregeln durch die Neuankömmlinge bedroht die bisherigen Errungenschaften der bereits im Feld Etablierten und ist gerade deshalb mit Kämpfen um die Zugehörigkeit verbunden. Diese spielen sich auch bei der Etablierung des neuen (Sub-)Feldes der künstlerischen Forschung ab, weil künstlerische Forscher*innen zu den Neuankömmlingen sowohl im künstlerischen als auch im wissenschaftlichen Feld gezählt werden können, die versuchen Legitimationskriterien beider Felder neu zu bestimmen.

4.3.3. Legitimität und symbolische Gewalt: Zugehörigkeit zum Feld

Die Kräfteverhältnisse innerhalb eines Feldes sowie dessen Grenzen sind immer wieder Gegenstand von Aushandlungen der Akteur*innen.¹⁶⁷ Dabei findet ein permanenter Kampf zwischen den »Orthodoxen« und den Neuankömmlingen, den »Häretikern«, statt, das heißt auf der einen Seite den etablierten Akteur*innen im Feld, die über die Deutungshoheit im Feld verfügen und ihre Positionen im Feld verteidigen, und auf der anderen Seite den »Neuankömmlingen«, die an den Rändern eines Feldes oder einer Disziplin um Neuerungen kämpfen und versuchen, die Grenzen des Feldes neu zu bestimmen.

In den feldinternen Kämpfen geht es um die »Durchsetzung des Monopols auf Durchsetzung legitimer Wahrnehmungs- und Bewertungskategorien.«¹⁶⁸ Die arrivierten Wissenschaftler*innen oder Künstler*innen mit dem größten symbolischen Kapital besitzen die Macht zu diktieren, was als wissenschaftlicher oder künstlerischer Standard gilt.¹⁶⁹ Das heißt, im Feld findet auch eine permanente Auf- und Abwertung von Kapitalformen statt.¹⁷⁰ Dabei werden die Kämpfe um Legitimität und die Neubestimmung der Regeln permanent geführt und »Häretiker*innen«, sozusagen Newcomer*innen im Feld, treten gegen »Orthodoxe« an, welche die etablierten Regeln beibehalten wollen. Über symbolische Macht oder Herrschaft verfügen insbesondere diejenigen Akteur*innen mit Definitionsmacht darüber, was als relevanter künstlerischer oder wissenschaftlicher Beitrag gelten darf.

Die etablierten Positionen im künstlerischen und im wissenschaftlichen Feld mit dem größten symbolischen Kapital entscheiden, was als wissenschaftlich oder was als künstlerisch zu gelten hat. Genau wie im wissenschaftlichen Feld gibt es auch im künstlerischen Feld Kämpfe um die Definitionsmacht, beispielsweise darum, wer sich als Künstler*in bezeichnen darf und wer nicht:

166 S. Bourdieu (2013), S. 106.

167 Vgl. Zahner, Nina Tessa; Karstein, Uta (Hg.): Autonomie und Ökonomisierung der Kunst: Vergleichende Betrachtungen von System- und Feldtheorie, S. 195–196.

168 S. Bourdieu (2001), S. 253.

169 Vgl. Bourdieu (2004), S. 62.

170 S. Bourdieu (2004), S. 47.

»Jeder versucht, die Grenzen des Feldes so abzustecken, dass ihr Verlauf den eigenen Interessen entgegenkommt, oder, was auf dasselbe hinausläuft, seine Definition der wahren Zugehörigkeit zum Feld (oder den Zulassungsvoraussetzungen für den Status eines Schriftstellers, Künstlers, Gelehrten) durchzusetzen- die Definition also, die am geeignetsten ist, ihm selbst das Recht zu verleihen, so zu sein, wie er ist. Wenn demnach die Vertreter der reinsten, strengsten und engsten Definition der Zugehörigkeit von einer gewissen Anzahl von Künstlern (usw.) behaupten, dass sie nicht **wirklich** Künstler oder keine **wahren** Künstler sind, sprechen sie ihnen die Existenz als Künstler ab, wobei sie von einer Sichtweise ausgehen, die sie, die »echten« Künstler, als die legitime Sichtweise des Feldes durchsetzen wollen, als Grundregel des Feldes, als Prinzip der Vision und Division (nomos) welche das künstlerische (usw.) Feld als solches definiert, das heißt der Ort der Kunst als Kunst.[Herv. d. Verf.]«¹⁷¹

Im wissenschaftlichen Feld geht es um »wissenschaftliche Autorität«¹⁷², im künstlerischen Feld um künstlerische Autorität. Zugleich stellt das künstlerische Feld eine »verkehrte Welt« dar, die sich durch die Ablehnung des Gesetzes des materiellen Profits auszeichnet.¹⁷³ Die Negation des Ökonomischen zählt zu den notwendigen Erfolgsvoraussetzungen am autonomen Pol des Kunstfeldes und verleiht somit Legitimation.

Institutionen und Organisationen nehmen dabei eine zentrale Stellung ein, um bestehende Herrschaftsstrukturen zu stabilisieren. Bourdieu beschreibt die Funktion von Institutionen als »entlastende Herrschaftsstabilisatoren«, die auch der Reproduktion gesellschaftlicher Herrschaftsverhältnisse dienen:

»Die Objektivierung in Institutionen garantiert den Bestand und kumulativen Charakter der materiellen wie symbolischen Errungenschaften, die fortbestehen können, ohne dass die Subjekte sie ständig und vollständig durch bewusstes Handeln wiedererschaffen müssten; doch weil die durch diese Institutionen gesicherten Gewinne unterschiedlich angeeignet werden, dürfte diese Objektivierung auch untrennbar zugleich die Reproduktion der Verteilungsstruktur des Kapitals gewährleisten, die in ihren verschiedenen Formen Voraussetzung dieser Aneignung ist und zugleich die Herrschafts- und Abhängigkeitsverhältnisse reproduziert.«¹⁷⁴

Institutionen tragen somit einen großen Teil zur Legitimierung und Reproduktion von bestehenden Herrschaftsverhältnissen im wissenschaftlichen und künstlerischen Feld bei. Jedes Feld übt mithin auch eine symbolische Gewalt aus, welche soziale Ordnungen reproduziert, die aufgrund von sozial verteilten und durchgesetzten symbolischen Weltansichten erfolgt, welche die gegebenen Verhältnisse als selbstverständlich legitimiert und dementsprechend als wahr und natürlich erscheinen lässt.¹⁷⁵

Dabei geht von tradierten Wissensordnungen symbolische Gewalt aus, die die herausragende Position des wissenschaftlichen Wissens als legitimen Standpunkt behauptet:

171 S. Bourdieu (1999), S. 353-54.

172 Vgl. Bourdieu (1975), S. 33.

173 Vgl. Bongaerts (2008), S. 130.

174 S. Fröhlich/Rehbein (2014), S. 120

175 Vgl. Bongaerts (2008), S. 31.

»Im Kampf der Vorstellungen kommt der aus gesellschaftlicher Sicht als wissenschaftlich, als das heißt als wahr anerkannten Vorstellung eine spezifische soziale Kraft zu, die demjenigen, der über wissenschaftliches Wissen- über die soziale Welt verfügt oder zu verfügen scheint, das Monopol auf **den legitimen Standpunkt**, auf die selbst-erfüllende Prophezeiung verleiht. Weil der Wissenschaft diese eigentümliche soziale Kraft der Möglichkeit nach innewohnt, wird sie auch, sofern sie sich auf die soziale Welt bezieht, zwangsläufig angefochten, und deshalb ruft die von ihr ausgehende Drohung vor allem bei den Inhabern der weltlichen Macht, aber auch bei den mit ihnen verbündeten Machträgern, die innerhalb der Kulturproduktion homologe Positionen innehaben, zwangsläufig Abwehrstrategien hervor.«¹⁷⁶

Insofern versucht Bourdieu durch die Berücksichtigung des eigenen Standpunkts im Rahmen der »epistemologischen Wachsamkeit«, diese symbolische Gewalt, die hinter tradierten Wissensordnungen steckt, aufzudecken und sichtbar zu machen – und auch, welche Rolle Akteur*innen und Institutionen bei der Stabilisierung von Herrschafts- und Ungleichheitsverhältnissen spielen. Bezogen auf das künstlerische Forschungsfeld ermöglicht dies, die Ausschlüsse bestehender Wissensordnungen sichtbar zu machen.

Im Kampf um die Deutungsmacht über die legitimen Normen und Praktiken besitzen auch Künstler*innen machtvollere oder weniger machtvollere Positionen im Feld; es existiert also ein Prinzip der internen Hierarchisierung. Bourdieu geht davon aus, dass die Zugangsbeschränkungen zum künstlerischen Feld im Gegensatz zu denen im wissenschaftlichen Feld relativ schwach ausgeprägt sind.¹⁷⁷ So sei das künstlerische Feld zu einem viel geringeren Grad institutionalisiert als das wissenschaftliche:

»Im Unterschied vor allem zum universitären Feld ist für die literarischen und künstlerischen Felder ein sehr geringes Maß an Kodifizierung kennzeichnend: Eine ihrer hervorstechendsten Eigenschaften besteht in der hohen Durchlässigkeit ihrer Grenzen und der extremen Diversität in der Definition der von ihnen gebotenen Posten und damit der Legitimitätsprinzipien, die sich hier gegenüber stehen: Untersucht man die Eigenschaften ihrer Akteure, so findet man heraus, dass sie weder über ebenso viel ererbtes ökonomischer Kapital verfügen müssen wie im ökonomischen Feld, noch über ebenso viel Bildungskapital wie im universitären Feld oder auch Sektoren des Macht-feldes wie dem hohen Beamtentum.«¹⁷⁸

Als Beispiele für Felder mit einem hohem Institutionalisierungsgrad führt er das wissenschaftliche oder das juristische Feld an, wo Akteur*innen eine festgelegte Ausbildung zu absolvieren haben, die in entsprechenden Titeln objektiviert sein muss. Dabei siedelt er Universitätsprofessor*innen eher auf der Seite des nicht-dominanten Pols des Macht-feldes an:

»Als Inhaber einer institutionalisierten Form von kulturellem Kapital jedoch, die ihnen eine bürokratische Karriere sowie regelmäßiges Einkommen sichert, heben sie sich wiederum ab von den Schriftstellern und Künstlern: Die Tatsache, eine im »weltlichen«

176 S. Bourdieu (1992), S. 71.

177 Vgl. Bourdieu (2004), S. 47.

178 S. Bourdieu (1999), S. 358.

(das heißt sozialen Sinn) dominante Position innerhalb des Feldes der Kulturproduktion innezuhaben, unterscheidet sie [...] von den Positionsinhabern der am wenigsten institutionalisierten und zugleich häretischen Tendenzen am stärksten ausgesetzten Sektoren dieses Feldes (insbesondere den von den Schriftstellern und Künstlern, die in Abhebung von den Universitätsangehörigen als »freie« oder free lancers bezeichnet werden).¹⁷⁹

Der Beruf der/des Schriftstellenden oder Kunstschaftenden, so Bourdieu, sei einer der am wenigsten kodifizierten Berufe überhaupt. Das künstlerische Feld zeichnet sich Bourdieu zufolge durch einen vergleichsweise niedrigen Institutionalisierungsgrad aus, da es keine zur wissenschaftlichen Ausbildung vergleichbare Ausbildung gäbe, die in Form von Titeln dauerhaft zu symbolischem Kapital transformiert werde, d. h. die Zugehörigkeit zum Feld und die Anerkennung bestimmen sich über andere Faktoren.¹⁸⁰ Die Position des Künstlers/der Künstlerin sei dementsprechend nicht so »zulassungsbeschränkt« wie die Position des Professors oder der Professorin: Künstler*innen könnten so auch als Autodidakt*innen großen Erfolg auf dem Kunstmarkt haben. Die Legitimationsmacht liegt insbesondere beim Kunsthandel, der Kunstkritik und dem Ausstellungswesen, die maßgeblich über die Verteilung des symbolischen Kapitals bestimmen.¹⁸¹

Dem muss aber gegenübergestellt werden, dass in intellektuellen Subfeldern der Kunst zunehmend höhere Eintrittsbarrieren gesetzt werden, als von Bourdieu seinerzeit mit Bezug auf die Kunst des 19. Jahrhunderts angenommen.¹⁸² Auch wenn die künstlerische Laufbahn Bourdieu zufolge nicht dermaßen kodifiziert erscheint wie die wissenschaftliche, haben aktuelle Studien des künstlerischen Feldes nachgewiesen, dass mit der zunehmenden Professionalisierung auch dessen Eintrittsbarrieren erschwert werden, beispielsweise indem ein erforderliches Maß an kulturellem Kapital oder Kenntnisse in nicht unmittelbar kunstfeldbezogenen Disziplinen vorausgesetzt werden.¹⁸³ Ein Rekurs auf Theoretiker*innen und Wissenschaftler*innen zähle inzwischen im Kunstdiskurs ebenso zur gängigen Praxis wie die Anwendung soziologischer Methoden. Zudem deuten quantitative Studien auf die Zugangsbarrieren zum avancierteren künstlerischen Feld hin, beispielsweise weisen Barabási et al. nach, dass Künstler*innen, die von Anfang an erfolgreicher ausstellen, auch zukünftig einfacher Zugang zu renommierten Institutionen erhalten.¹⁸⁴

Gerade im Feld der künstlerischen Forschung steht der geringe Grad an Institutionalisierung sowie Kodifizierung von Zugangsbeschränkungen somit zur Disposition. Zumindest die Vorstrukturiertheit der künstlerischen Ausbildung über akademische Titel

179 Vgl. Bourdieu (1992), S. 82.

180 Vgl. Bongaerts (2008), S. 130.

181 Vgl. ebd.

182 Vgl. Wuggenig, Ulf (2012): Kunstfeldforschung. In: Munder, Heike; Wuggenig, Ulf (Hg.): Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst. Zürich: JRP Ringier, S. 27–53.

183 Vgl. Wuggenig (2009), S. 4 und S. 35.

184 Vgl. Fraiberger, Samuel P.; Sinatra, Roberta; Resch, Magnus; Riedl, Christoph; Barabási, Albert-László (2018): Quantifying reputation and success in art. *Science* 362, Nr. 6416, 825–29. Hier: S. 825.

könnte sich im Zuge der Institutionalisierung von künstlerischen PhD-Programmen ändern. So ist der Doktorgrad in einigen Ländern schon jetzt Voraussetzung, um an Kunsthochschulen zu lehren, und nicht mehr allein die künstlerische Reputation, die Kunstprofessor*innen sich im Rahmen ihrer künstlerischen Karriere erworben haben. Hierin kann somit schon von einer Übernahme von Kriterien wie akademischen Abschlüssen in das künstlerische Feld gesprochen werden. Es bleibt somit abzuwarten, inwiefern beispielsweise PhD-Abschlüsse zwingend für die Qualifikation im Feld der künstlerischen Forschung werden und welche Wirkmacht sie im künstlerischen Feld insgesamt entfalten. Dazu sollen im Folgenden die Evaluationsmechanismen im künstlerischen sowie im wissenschaftlichen Feld anhand aktueller Modelle verglichen werden, um in der nachfolgenden empirischen Analyse die Felder hinsichtlich der Anerkennungsmechanismen, Distributionslogiken und Rezeptionszusammenhänge voneinander abzugrenzen zu können. Die Identifikation von Unterschieden oder Ähnlichkeiten in der Wertschöpfung dient dazu, einzuordnen, ob künstlerische Forschung ein drittes Feld zwischen künstlerischem und wissenschaftlichem Feld bildet oder lediglich Kriterien und Mechanismen von einem Feld auf das andere übertragen werden.

4.3.4. Zwischenfazit: Vergleich von Konsekrationsinstanzen und Evaluationsmechanismen

Ähnlichkeiten in Bezug auf Wertschöpfungsprozesse im künstlerischen und wissenschaftlichen Feld lassen sich zunächst daran festmachen, dass beides Felder symbolischer oder kultureller Produktion sind, die sich darin gleichen, dass sie einer nicht rein materiell-ökonomischen Akkumulations- und Wertschöpfungslogik folgen. Die Reputation von Künstler*innen richtet sich maßgeblich nach den Urteilen von Peers, von anderen Künstler*innen und Professionellen, die sich an kunstfeldinternen Standards und Kriterien orientieren, und nicht vorrangig an auf dem Kunstmarkt erzielten Preisen.¹⁸⁵ Genauso orientiert sich die Reputation von Wissenschaftler*innen an der Bewertung ihrer Erzeugnisse im Feld durch andere Wissenschaftler*innen, Peer Review zählt zum zentralen Selbststeuerungsmechanismus der Wissenschaft.¹⁸⁶ Doch haben sich sowohl das künstlerische als auch das wissenschaftliche Feld im 20. Jahrhundert durch die Globalisierung sowie interne Pluralisierung ausdifferenziert, sodass nicht

185 Vgl. Wuggenig (2009), S. 4.

186 Vgl. Weingart (2003), S. 24–25. Zwar wurde von unterschiedlichen Seiten bereits konstatiert, dass künstlerische Konsekrationsprozesse sich immer mehr nach Marktkriterien ausrichten würden, so beispielsweise durch die Kunstsoziologin Nina Tessa Zahner, die als Ausgangspunkt für Konsekrationsprozesse im künstlerischen Feld nicht mehr das engere Subfeld der Kunstproduktion ausmacht, sondern das kommerzialisierte und mediatisierte Feld der Kunst. Die Kunsthistorikerin Isabelle Graw spricht aufgrund der Dominanz von ökonomischen Logiken im künstlerischen Feld sogar von einer »relativen Heteronomie« (S. Graw, Isabelle (2008): Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Culture. Köln: DuMont Verlag, S. 149) des künstlerischen Feldes, da dieses sich mehr an der Celebrity-Kultur des Mode-Feldes orientiere als an feldinternen Regeln. Trotz aller Tendenzen der Ökonomisierung könne man aber nach wie vor von einer »relativen Autonomie« des künstlerischen Feldes sprechen, stellen Wuggenig et al. fest, da die Wertschöpfung im Feld nach wie vor vornehmlich über ein komplexes System von Händler*innen, Kritiker*innen und Expert*innen erfolge und nicht zuerst über Prinzipien der Marktlogik. Vgl. Wuggenig (2012), S. 33

mehr von einem künstlerischen oder einem wissenschaftlichen Feld mit einheitlichen Bewertungsstandards gesprochen werden kann, sondern auch hinsichtlich der Bewertungskriterien von Unterschieden in den jeweiligen Subfeldern ausgegangen werden muss.

Am jeweils autonomen Pol des künstlerischen und des wissenschaftlichen Feldes zählt die Beurteilung von Artefakten durch Peers und andere Expert*innen am stärksten: »in fields like science and art a consensus of experts decides whether an artifacts is really new.«¹⁸⁷ Also sind im Bereich der eingeschränkten Produktion andere Produzent*innen und Konkurrent*innen gleichzeitig die primären Beurteiler*innen der eigenen wissenschaftlichen oder künstlerischen Arbeiten. In Hinsicht auf die Wertschöpfung funktioniert der autonome Teil des wissenschaftlichen Feldes somit auf ähnliche Weise wie das Feld der eingeschränkten Produktion im künstlerischen Feld. Um sich einen Namen zu machen, brauchen Künstler*innen und Wissenschaftler*innen mächtige Akteur*innen aus ihrem Feld, die ihren Werken durch Ausstellungen, Veröffentlichungen und Auszeichnungen Wert verleihen.¹⁸⁸

Wurden Evaluationsprozesse im künstlerischen Feld lange Zeit maßgeblich über das »Händler-Kritiker-System«¹⁸⁹ bestimmt, so weisen Kastelan, Tarnai und Wuggenig darauf hin, dass das Kunstfeld sich zunehmend in »künstlerische Felder« ausdifferenziert habe und Kritiker*innen an Bedeutung verlieren würden.¹⁹⁰ Dennoch können Wertschöpfungsprozesse in der Kunst immer noch über die grundlegende Bedeutung von Konsekrationsinstanzen abgebildet werden. Die institutionelle Definitionsmacht, die Organisationen als Konsekrationsinstanzen im wissenschaftlichen und künstlerischen Feld zukommt, entscheidet über Ein- und Ausschlüsse im Feld, sowie die Kriterien der Dazugehörigkeit. Wird versucht, die Spielregeln innerhalb eines Feldes zu verändern, beispielsweise indem eine andere Kapitalsorte im Feld aufgewertet wird, kommt es dort zu Machtkämpfen, etwa um den legitimen Begriff von Wissenschaft und Forschung oder von Kunst.¹⁹¹

Künstlerische Forschung kann als Versuch gelten, andere Wissensformen als die bisher im wissenschaftlichen Feld anerkannten zu etablieren, also die Spielregeln des wissenschaftlichen und des künstlerischen Feldes zu verändern. Durch ähnliche Versuche, die Grenzen eines Feldes neu abzustecken, sind historisch auch im wissenschaftlichen Feld neue Disziplinen als Subfelder entstanden.¹⁹² Falls die eigenen Feldeffekte nicht so weit reichen, könnte sich auch ein eigenes Subfeld im künstlerischen Feld etablieren, in dem die Vertreter*innen künstlerischer Forschung ihre eigenen Regeln bestimmen können.

187 S. Csíkszentmihályi, Mihaly (1994): *Memes versus Genes: Notes from the Culture Wars*. In: Csíkszentmihályi, Mihaly; Feldman, David Henry; Gardner, Howard (Hg.): *Changing the World. A Framework for the Study of Creativity*, Westport (CT), S. 159–172. Hier: S. 168.

188 Vgl. Bourdieu (1980), S. 262.

189 S. White, Harrison; White, Cynthia (1993): *Canvases and Careers. Institutional Change in the French Painting World*. Chicago: Chicago University Press. S. 201–202.

190 Vgl. Kastelan/Tarnai/Wuggenig (2012), S. 98.

191 Vgl. Bourdieu (2004), S. 50.

192 Vgl. Bourdieu (2004), S. 50.

Übertragen auf das Feld der künstlerischen Forschung bedeutet dies, dass künstlerische Forscher*innen zu den »Neulingen« im künstlerischen Feld gerechnet werden können, die mit den entsprechenden Regeln und einem bestimmten *nomos* im Feld konfrontiert werden, aber versuchen, diesen subversiv zu unterlaufen. Auch Wissenschaftler*innen, die künstlerisch forschen, müssen sich gegenüber anerkannten Begriffen von Wissenschaft und Forschung oder Vorstellungen eines wissenschaftlichen Habitus' rechtfertigen:

»Jeder Diskurs über die soziale Welt, der einen wissenschaftlichen Anspruch gelten macht, hat mit den jeweils herrschenden **Vorstellungen von Wissenschaftlichkeit** sowie mit den **Normen** zu rechnen, die er praktisch befolgen muss, um den **Wissenschaftseffekt** hervorzubringen, und um jene symbolische Wirksamkeit samt den gesellschaftlichen Vorteilen zu erringen, die an die Übereinstimmung mit den äußerlichen Formen der Wissenschaft verbunden ist. So hat jeder Diskurs notwendig seinen Platz innerhalb des Raums der möglichen Diskurse über die soziale Welt [...] In ihr definiert sich, weiterhin unabhängig vom Willen und Bewusstsein der Autoren, sein **sozialer Wert**, sein Status als Wissenschaft, als Fiktion, als Wissenschaftsfiktion. [Herv. d. Verf.]«¹⁹³

Im künstlerischen Feld wäre der *nomos* Bourdieu zufolge eher bezogen auf eine Abgrenzung zu ökonomischen Strukturen im Sinne einer Kunst um der Kunst willen, sowie auf eine gewisse Anzahl an künstlerischen Errungenschaften wie Preisen, Stipendien und Ausstellungen. Bezogen auf den *nomos* des Feldes sind künstlerische Forschung und wissenschaftliche Forschung somit nach wie vor different.

Zudem sind in beiden Feldern Evaluations- und Gatekeeping-Prozesse stark selektiv. Im künstlerischen Feld beginnt nach dem Durchlaufen einer Ausbildung an einer Kunsthochschule der idealtypische Prozess der Konsekration im künstlerischen Feld mit der Anerkennung durch Peers, durch Gleichgestellte.¹⁹⁴ Es folgen erste Ausstellungen, die typischerweise durch freie Kurator*innen organisiert werden. Ausstellungsorte dieser Phase sind oftmals kleine, öffentlich geförderte Institutionen. Im günstigsten Fall gelingt es den Künstler*innen die Aufmerksamkeit von Kritiker*innen bzw. Kurator*innen auf sich zu lenken. Noch wichtiger ist es, Aufmerksamkeit im Galerisystem zu wecken, weil Galerien als die entscheidenden Gatekeeper eingestuft werden. Für eine künstlerische Karriere spielt somit die Begutachtung durch Kritiker*innen, Galerist*innen und Sammler*innen eine zentrale Rolle. Auf der letzten Stufe wird schließlich die über öffentliche Institutionen wie Museen vermittelte öffentliche Anerkennung erreicht.

Für den künstlerischen Karriereweg ist ein Hochschulabschluss in geringerem Maße Voraussetzung für beruflichen Erfolg als im wissenschaftlichen Feld. Stattdessen erhalten künstlerische Hochschulabschlüsse einen großen Teil ihres Wertes dadurch, dass sie die mehrjährige Zusammenarbeit mit einer bekannten künstlerischen Persönlichkeit sowie deren Begleitung und Förderung belegen.¹⁹⁵ Anders als bei einer wissenschaftli-

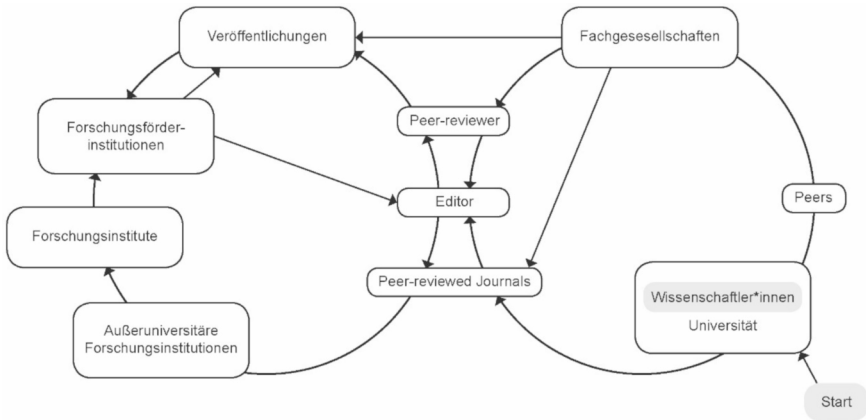
193 S. Bourdieu (1992), S. 72.

194 Vgl. Brownness, Alan (2000): Gesetzmäßigkeiten des Erfolgs. Über das Kalkül der Anerkennung. In: *Passagen*, Jg. 8 (Sommer 2000), S. 48–50, hier S. 48.

195 Vgl. Wissenschaftsrat (2021), S. 34.

Robert Whitley zufolge ist der/die einzelne Wissenschaftler*in mit Rahmenbedingungen konfrontiert, die weitgehend von der wissenschaftlichen Gemeinschaft kontrolliert werden.¹⁹⁸ Mittels Peer Review wird sowohl über das Erscheinen neuen Wissens als auch über die Zuweisung und Kontrolle von Ressourcen entschieden.¹⁹⁹

Abbildung 2: Wissenschaftsorganisation



Eigene Darstellung in Anlehnung an das Art-Eco-System-Modell

Unterschiede bestehen in den Distributionskanälen: Während künstlerische Veröffentlichungen in Galerien, Museen und Ausstellungen gezeigt werden, sind die wissenschaftlichen Publikationen in peer-reviewten Journalen zu finden. Zudem sind Karrierewege im künstlerischen Feld trotz hoher Selektivität geringer formalisiert als im akademischen Feld, also weniger stark vorstrukturiert und institutionell vorgegeben. Im wissenschaftlichen Feld führt die typische Karrierestruktur über Praedoc-Phase und Postdoc-Phase kontinuierlich nach oben, bis hin zur Professur. Dennoch lässt sich über die Reputation der Ausbildungs- und Ausstellungsorte auch im künstlerischen Feld eine gewisse Karrierewahrscheinlichkeit erkennen, weil ein Auftreten in renommierten Ausstellungsinstitutionen meist zu einer schnelleren Karriere führt.²⁰⁰

Die Arbeitsbedingungen sind in beiden Feldern ähnlich prekär und projektorientiert, auch wenn die soziale Sicherheit im wissenschaftlichen Bereich durch mehrjährige Verträge und die Aussicht auf unbefristete Anstellung höher anzusiedeln ist als im künstlerischen Feld. Im künstlerischen Feld ist es üblich, dass man als freie*r Künstler*in seinen Lebensunterhalt projektbasiert und mit jeweils kurzfristigen Förderungen bestreitet oder aber über eine hauptberufliche Tätigkeit in einem anderen Bereich. So übt

198 Whitley, Richard (1984): *The Intellectual and the Social Organization of the Sciences*. Oxford: Oxford University Press.

199 Vgl. Weingart (2003), S. 25.

200 Quantitative Analysen hierzu vgl. Fraiberger et al. (2018).

die Mehrheit der Künstler*innen kunstferne Berufe aus, um nebenberuflich die künstlerische Tätigkeit weiter zu verfolgen. Der Arbeitsmarkt besteht zu einem Großteil aus Selbstständigen und Freelancern.²⁰¹

Mit Bourdieus Feldtheorie wird deutlich, inwiefern Wissenschaftsorganisationen als Legitimationsinstanzen an der Aufrechterhaltung bestehender Herrschaftsverhältnisse beteiligt sind. So verfügen nationale Förderinstitutionen wie die *DFG* über die Macht, Mittel für Forschungsvorhaben oder zur Personenförderung zur Verfügung zu stellen und entscheiden somit über Ein- und Ausschlüsse von Akteur*innen im wissenschaftlichen Feld. Gleichzeitig vertreten sie als legitimierte Instanzen ein bestimmtes Wissenschaftsverständnis.²⁰² Gerade hinsichtlich dieser internen Selbststeuerung und Bedeutung von renommierten Organisationen als Akteur*innen für die Konsekration von symbolischem Kapital lassen sich Bewertungsmechanismen im künstlerischen und wissenschaftlichen Feld vergleichen. Im Feld der künstlerischen Forschung wird anhand der Fallbeispiele untersucht, inwiefern sich hier künstlerische und wissenschaftliche Konsekrationsinstanzen überschneiden und Evaluationskriterien von einem Feld in das andere übernommen werden. So werden bei künstlerischen Forschungsanträgen auch Künstler*innen von Wissenschaftsförderinstitutionen beurteilt. Das führt teilweise zu Inkompatibilitäten beider Evaluationslogiken, was in Kapitel 7.4. ausführlicher behandelt wird. Dabei wird anhand der empirischen Fallbeispiele genauer untersucht, inwiefern diese Logiken auch fördertechnisch aneinander angepasst werden können, um die Besonderheiten künstlerischer Forschung zu berücksichtigen. Im Folgenden werden die bisher vorgestellten Begrifflichkeiten der Feldtheorie zunächst methodisch für die Analyse des Feldes der künstlerischen Forschung operationalisiert, indem das zu untersuchende Feld, zentrale Akteur*innen, deren soziale Praxis und Strategien sowie deren Deutungsmuster expliziter konturiert werden.

201 Vgl. Manske, Alexandra (2018): Arbeit und Beschäftigung in der Kultur- und Kreativwirtschaft (mit Christiane Schnell). In: Böhle, F.; Voß, G. G.; Wachtler, G. (Hg.): Handbuch zur Arbeitssoziologie. Wiesbaden: VS, Bd. 2: Akteure und Institutionen, S. 423–450.

202 Vgl. Braun (1993).

5. Wissenspolitiken: Institutionssoziologische Feld- und Diskursanalyse des Feldes der künstlerischen Forschung

In der Wissenschaftssoziologie wurden in den letzten Jahren zunehmend diskursanalytische und feldtheoretische Ansätze verbunden, um machtpolitische Dispositive im Wissenschaftsfeld stärker in den Blick zu fassen.¹ Dabei wird die Feldanalyse als offenes empirisches Forschungsprogramm aufgefasst, das unterschiedliche theoretische Ansätze miteinander vereint. Eine Gemeinsamkeit findet sich in der empirischen Herangehensweise, die *Felder*, *soziale Praxis*, *Akteur*innen* sowie *Institutionen* in den Fokus der Analyse rückt.² Dabei basieren Feldanalysen meist auf zwei soziologischen Traditionen: dem Neoinstitutionalismus³ und dem strukturalistischen Konstruktivismus Pierre Bourdieus.⁴ Auch wenn die Feldbegriffe divergieren – so definieren neoinstitutionalistische Ansätze Felder vor allem als feldförmige Praxiszusammenhänge, während Bourdieu diese als Kräftefelder aus objektiven Relationen zwischen Akteur*innen versteht – können diese Ansätze die empirische Feldanalyse trotz theoretischer Differenzen aufgrund gemeinsamer empirischer Prämissen anleiten.⁵

Die Arbeit nimmt hier vor allem auf Bourdieus Feldtheorie Bezug, weil seine Analysen des wissenschaftlichen und des künstlerischen Feldes den Ausgangspunkt dafür bilden, diese hinsichtlich ihrer machtpolitischen Funktionsweisen und Legitimationslogiken zu untersuchen. Ziel der Feldanalyse nach Bourdieu ist es, die Logik des Kampfes zwischen gegensätzlichen Standpunkten im Diskurs offenzulegen, die Quellen des Konflikts im Feld aufzuspüren und diesen Kampf mit dem Feld der Macht in Beziehung zu setzen. Eine Feldanalyse wird somit in drei Schritten vollzogen: *Erstens* ist die Position des einzelnen Feldes innerhalb der Hierarchie der Felder zu erforschen, insbesondere in Bezug auf das Feld der Macht, um die Position des Feldes im sozialen Raum zu

1 Vgl. Hamann, Julian; Maeße, Jens; Gengnagel, Vincent; Hirschfeld, Alexander (2017): *Macht in Wissenschaft und Gesellschaft: Diskurs- und feldtheoretische Perspektiven*. Wiesbaden: Springer.

2 Vgl. Bernhard/Schmidt-Wellenburg (2012), S. 13.

3 Vgl. Hasse/Krücken (1999); vgl. auch Powell/DiMaggio (1991).

4 Vgl. Bourdieu (1993) und (1999).

5 Vgl. Fröhlich/Rehbein (2014), S. 101.

bestimmen. *Zweitens* ist die interne Struktur des Feldes zu untersuchen, um die Machtpositionen zwischen den Positionen innerhalb dieses Feldes zu beschreiben. *Drittens* ist nachzuvollziehen, wie der Habitus der Inhaber*innen dieser Positionen generiert wird.⁶

Im Anschluss an das Kapitel zwei, in dem die unterschiedlichen theoretischen Positionen im Diskurs zur Kunst als Wissensproduzent*in diskutiert wurden, geht es im Folgenden hauptsächlich um institutionelle Wissenspolitiken im Feld, bei denen Organisationen als kollektive Akteur*innen eine zentrale Rolle spielen. Dabei wird die institutionelle Feldanalyse durch Annahmen des soziologischen Neoinstitutionalismus‘ ergänzt, der Prozesse der Institutionalisierung als Ergebnis der Angleichung von Organisationen an andere Organisationen in organisationalen Feldern ansieht.⁷ Im Unterschied zum traditionellen Institutionalismus gehen die Neoinstitutionalist*innen davon aus, dass Akteur*innen in Organisationen nicht rationalen Handlungsmustern, sondern vorgegebenen Einstellungs- und Verhaltensmustern folgen, ohne dass sie diese vorher notwendigerweise rational bewerten oder reflektieren würden. Organisationen verstehen sie somit als soziale Ordnungen, die auf Institutionen beruhen.⁸

Wie bereits aufgezeigt, handelt es sich bei der Institutionalisierung eines Feldes um einen machtbasierten Prozess der Strukturierung. Anhand der vorausgegangenen Darstellung von verschiedenen Positionen im Feld lässt sich zeigen, dass das Feld der künstlerischen Forschung einen Bereich des Kampfes um den legitimen Forschungsbegriff darstellt.⁹ Um als Forschung anerkannt zu werden, muss sich künstlerische Forschung etwa den Richtlinien der Förderinstitutionen anpassen, was als Form der Standardisierung und Angleichung verstanden werden kann. Solche Angleichungsprozesse basieren laut Isomorphismus-These des Neoinstitutionalismus‘ darauf, dass Organisationen sich in ihren Operationen an Normen, Erwartungen und Leitbildern ihrer institutionellen Umwelt orientieren.¹⁰ Durch Prozesse der Isomorphie gleichen sich Organisationen ihrer institutionellen Umwelt an, um als vorbildlich, gesellschaftlich legitim und akzeptabel zu gelten.¹¹ Der neoinstitutionalistische Ansatz erklärt die Ausgestaltung von Organisationen somit nicht über rationales Handeln, sondern über die Notwendigkeit, Erwartungen des organisationalen Feldes zu entsprechen; Institutionalisierungsprozesse

6 Vgl. Bourdieu/Wacquant (1992), S. 136.

7 Im Gegensatz zu Theorien des rationalen Handelns sehen die Neoinstitutionalist*innen Organisationen als »funktionelle Einheiten« an, die vor allem von normativen Ideen, Überzeugungen, unbewussten Routinen und Erwartungshaltungen geleitet werden, welche als selbstverständlich wahrgenommen und gesellschaftlich nicht infrage gestellt werden. Als wirkungsmächtige Normen und Routinen geben Institutionen den Mitgliedern von Organisationen kognitive und interpretative Skripte für ihre Verhaltensweisen vor. Vgl. DiMaggio, P.J.; Powell, W.W. (1991): Introduction. In: dies. (Hg.): *The New Institutionalism in Organizational Analysis*, S. 1–38. Chicago, IL: University of Chicago Press. Hier: S. 15.

8 Vgl. Brunsson, Nils; Olsen, Johan P. (2018 [1993]): *The Reforming Organization*. London; New York: Routledge.

9 Vgl. Albright, James; Hartman, Deborah; Widin, Jacqueline (Hg.) (2018): *Bourdieu's field theory and the social sciences*. Singapore: Palgrave Macmillan, S. 114.

10 Vgl. Meyer/Rowan (1977).

11 Vgl. Scherm, Dr. Ewald; Pietsch, Gotthard (2007): Der organisationssoziologische Neoinstitutionalismus. In: dies. (Hg.): *Organisation: Theorie, Gestaltung, Wandel. Mit Aufgaben und Fallstudien*. München/Wien: Oldenbourg Verlag, S. 66–74.

sind somit durch institutionalisierte Regeln und Erwartungen bedingt.¹² In der Folge tendieren Organisationen dazu, Rationalitätsmythen des gesellschaftlichen Kontextes zu reproduzieren, um auf diese Weise eine »Legitimitätsfassade«¹³ zu erzeugen. Dies führt zu einer Homogenisierung formaler Organisationsstrukturen, die auch bei Kunsthochschulen (bspw. hinsichtlich der Einrichtung künstlerischer PhDs) festgestellt werden können.

Selbst die Zuordnung zu einer bestimmten Disziplin, die Kategorisierung als bestimmte Forschungsrichtung und die Einordnung in Kategorien, welche in Formularen der Förderinstitutionen vorgegeben sind, unterliegen somit einem normativen Druck des organisationalen Feldes und stellen einen institutionellen Zwang dar, insbesondere für eine sich erst etablierende (Sub-)Disziplin wie die künstlerische Forschung, für die es noch keine verankerten Kategorien gibt.¹⁴ Jenseits von Förderinstitutionen kommen Evaluationsregime zum Tragen, wie die Zulassungsbeschränkungen von PhD-Programmen an Kunsthochschulen oder Peer Review-Kriterien von Fachzeitschriften im Bereich der künstlerischen Forschung, die einen normativen Druck auf Organisationen erzeugen.

In der Feldforschung werden Institutionen als relativ dauerhafte soziale Praktiken verstanden, die entstehen, wenn sich Akteur*innen an Regelmäßigkeiten orientieren, die in Strukturen objektiviert und im Habitus inkorporiert sind.¹⁵ Institutionen sind somit bei Bourdieu sowohl im Feld als auch im Habitus verankert. Allerdings wies Bourdieu den Institutionsbegriff als zu konsensorientiert zurück und verwendete ihn im Hinblick auf kulturelle Felder lediglich synonym zum Organisationsbegriff, zur Abgrenzung von Individuen und Gruppen.¹⁶ Zudem übersieht die institutionelle Definition des künstlerischen Feldes¹⁷ Bourdieu zufolge dessen historische und soziologische Genese. Bourdieu wollte aber gerade diese historischen Prozesse der Institutionalisierung hervorheben, die in der Entstehung eines relativ autonomen Kunstfeldes kulminierte. Der Blick auf »Institutionen« verstellte für ihn den Blick auf die Kämpfe, die erst zur Institutionalisierung eines Feldes führten:

»There is nothing to be gained by replacing the notion of literary field with that of ›institution‹: besides the fact that it risks suggesting, by its Durkheimian connotations, a consensual image of a very conflictual universe, this notion causes one of the most significant properties of the literary field to disappear – its weak degree of institutionalization.«¹⁸

Bourdieu interessieren Institutionen im Sinne von Organisationen somit vor allem als Instrumente des Machterhalts und der Machtgewinnung in einem sozialen Feld, welche für die Ressourcenverteilung und die Legitimierung sozialer Praktiken zuständig

12 Vgl. DiMaggio/Powell (1998), S. 63–64.

13 Vgl. Scherm/Pietsch (2007), S. 68.

14 Vgl. Schultheis (2005), S. 66.

15 Vgl. Bernhard/Schmidt-Wellenburg (2015), S. 44–45.

16 Vgl. Wuggenig, Ulf (2015): Das Arbiträre und das Universelle: Über Pierre Bourdieus Soziologie der Kunst. In: Schultheis, Franz; Egger, Stephan (Hg.): Pierre Bourdieu. Kunst und Kultur: Kunst und künstlerisches Feld. Schriften zur Kultursoziologie 4, Vol. 12.2, S. 480–546. Suhrkamp. Hier: S. 513.

17 Vgl. Bürger (1984 [1974]).

18 Vgl. Bourdieu (1996 [1992]).

sind.¹⁹ Anstelle des Begriffs »Institutionen« gebraucht Bourdieu oftmals den Begriff der »Instanzen« der Legitimation beziehungsweise Konsekration.²⁰ So fungieren beispielsweise namhafte Galerien und Akademien als Legitimationsinstanzen im Kunstfeld, die Künstler*innen und Kunstwerke symbolisch aufwerten.

Wissenschaft lässt sich aus dieser Perspektive als eine Institution verstehen, die als soziales Regelsystem auf die in ihr wissenschaftlich wirkenden Akteur*innen wirkt.²¹ Wie bereits aufgezeigt wurde, ist genau dieser Blick auf Institutionalisierung als Kampf und Aushandlungsprozess für die Institutionalisierungsprozesse von künstlerischer Forschung von besonderem Interesse. So werden im Diskurs um künstlerische Forschung bestehende Wissenshierarchien reproduziert, die sich auch in organisationalen Strukturen oder Hierarchien äußern, beispielsweise in der Abwertung körperlichen, erfahrungsbasierten und impliziten Wissens gegenüber theoretischem und analytischem Wissen. Im Anschluss an Bourdieus Feldanalyse sind Institutionalisierungsprozesse somit als konfliktreiche Aushandlungsprozesse zu verstehen, innerhalb derer entschieden wird, was als legitim im Feld zu gelten hat. Im Fokus der Feldanalyse steht somit die Frage, inwiefern die Institutionalisierung eines neuen Forschungsgebiets mit Machtkämpfen um die Definitionsmacht von Forschung sowie mit Geltungs- und Anerkennungsansprüchen um Legitimität verbunden ist:

»Die Rede über die Kombination von Kunst, Wissen und Forschung markiert ein umkämpftes Terrain, in dem es um Forschungshoheiten, Sprecherpositionen, die Zukunft der Wissenschaften und ihrer Methoden geht – und es geht auch um die Zukunft der Kunst. [...] Die derzeitigen Debatten darüber, was legitimer Weise Forschung genannt werden dürfe und welche Disziplinen anerkanntes Wissen generieren, sind Geschichtszeichen, die auf das erkenntnistheoretische und nicht zuletzt auch wissenschaftspolitische Problemfeld der Neuformation von Wissenschaft und Kunst verweisen.«²²

Um diese wissenschaftspolitische Neujustierung abzustecken, werden die verschiedenen Definitionen von wissenschaftlicher und künstlerischer Forschung insbesondere mit Rückgriff auf Förderkriterien von Förderinstitutionen untersucht. Dabei werden nicht ausschließlich Praktiken, sondern auch organisationale Logiken und Organisationsstrukturen in den Blick genommen, um künstlerische Forschung im künstlerischen sowie im wissenschaftlichen Feld oder in deren Schnittfeldern zu verorten. Der Fokus der empirischen Feldanalyse auf Akteur*innen, Praxis und Institutionen wird in der institutionellen Analyse weiter eingeschränkt: Als Praktiken werden vor allem *Evaluationspraktiken von Organisationen* beleuchtet. Wissenschaftliche und künstlerische Organisationen werden vor allem in ihrer Funktion als *Konsekrationsinstanzen* analysiert und Akteur*innen in Bezug auf ihre *Konsekrationsmacht* thematisiert. Das akademische oder auch wissenschaftliche Feld setzt sich aus Universitäten, Fachhochschulen, außeruniversitären Forschungsinstitutionen und den maßgeblichen Akteur*innen der

19 Vgl. Bernhard/Schmidt-Wellenburg (2015), S. 44–45.

20 Vgl. Steuerwald (2017), S. 760.

21 Vgl. Ahrend, Christine; Podann, Audrey (2021): Institutionalisierung. In: Schmohl, Tobias; Philipp, Thorsten (Hg.): Handbuch Transdisziplinäre Didaktik. Bd. 1. Hochschulbildung: Lehre und Forschung. Bielefeld: transcript, S. 141–150.

22 S. Haarmann (2019), S. 13.

Forschungsförderung und -regulierung zusammen.²³ Im künstlerischen Feld kommen zudem die Kunsthochschulen als auch Förderinstitutionen und Verbände im Feld der künstlerischen Forschung hinzu, die als maßgebliche Akteur*innen in Institutionalisierungsprozessen fungieren.

Zwar existieren künstlerisch-forschende Praktiken schon seit langem, aber erst im Zuge ihrer Institutionalisierung werden zunehmend institutionelle Definitionen und Grenzziehungen vorgenommen, um künstlerische Forschung als Disziplin gegenüber anderen Forschungsbereichen abzugrenzen. Gleichzeitig sind Organisationen wie Kunsthochschulen und Universitäten auch einem hohen normativen Druck gemäß etablierter Forschungsbegriffe und Evaluationsstandards ausgesetzt. Dabei wurde bisher noch nicht aufgezeigt, inwiefern diese Machtkämpfe auf institutioneller Ebene ausgetragen werden und welche Funktionsweisen hier eine Rolle spielen. Weiterhin wird anhand von Vorgaben durch Förderinstitutionen und PhD-Programmen untersucht, auf welchen Prozessen der Legitimation oder Konsekration die Anerkennung im Feld der künstlerischen Forschung beruht.

5.1. Methodische Vorgehensweise

Als methodischer Ansatz der Studie wird eine wissenssoziologische Diskursanalyse nach dem Soziologen Rainer Keller mit einer Feldanalyse im Anschluss an Pierre Bourdieu kombiniert, um die bereits angesprochenen Disziplinierungsprozesse empirisch nachvollziehen und einordnen zu können. Die Kombination von Feldanalyse mit Diskursanalyse erweist sich für die Analyse der Institutionalisierung eines Feldes als fruchtbar, weil sie es auf der einen Seite erlaubt, Relationen zwischen Akteur*innen und ihre Positionierung innerhalb eines Feldes genauer zu kartografieren, auf der anderen Seite aber auch, textliche und sprachliche Diskurse genauer zu analysieren.²⁴ Die Arbeiten des Wissenschaftssoziologen Julian Hamann liefern ein Beispiel dafür, wie Diskurs- und Feldanalyse verbunden werden können. Hamann untersucht den geisteswissenschaftlichen Bildungsdiskurs der preußischen Universitätsreform mithilfe einer wissenssoziologischen Feld- und Diskursanalyse. Hamann zufolge lassen sich symbolische Auseinandersetzungen, deren Ziel die Hegemonie im Diskurs ist, insbesondere an den symbolischen Faktoren des »Wissenschaftsverständnisses« sowie der »Akteurspositionen« erfassen. Dabei umfasst das Wissenschaftsverständnis sowohl als wissenschaftlich legitim verstandene Methoden und Untersuchungsgegenstände als auch Qualitätsmerkmale und Standards. Die Akteurspositionen umfassen idealtypische Positionen in der Struktur des Feldes. Durch die Analyse dieser Faktoren identifiziert Hamann symbolische Auseinandersetzungen um den legitimen Bildungsbegriff.²⁵

23 Vgl. Massih-Tehrani, Nilgun; Baier, Christian; Gengnagel, Vincent (2015): EU-Forschungsförderung im deutschen Hochschulraum. Universitäten zwischen Wissensökonomie und akademischer Selbstbestimmung. In: *Soziale Welt* (66), 1: S. 54–74.

24 Vgl. exemplarisch Maeße (2014); vgl. auch Schmidt-Wellenburg (2013); vgl. zudem Hamann (2014).

25 Vgl. Hamann (2012), S. 350–356, In: Bernhard/Schmidt-Wellenburg (2012), S. 243.

Für eine Analyse des Diskurses um die Institutionalisierung der künstlerischen Forschung wird sowohl eine textuelle Analyse von Wissenschafts-, Forschungs- und Kunstbegriffen in wissenschaftspolitischen Dokumenten durchgeführt (Kap. 5.3. und 5.4.), weil diese einen bestimmten Forschungsbegriff prägen, als auch eine institutionssoziologische Analyse der Institutionen, Akteur*innen und ihrer Praktiken anhand der Fallbeispiele (Kap. 6–8), weil diese zeigen, wie ein bestimmter Forschungsbegriff sich in Praktiken von Organisationen manifestiert. Durch die methodische Kombination von Feld- und Diskursanalyse können somit sowohl die textuellen Diskurse als auch die praktischen Manifestationen des Diskurses in Form in den Blick genommen werden. Der Rückgriff auf die Diskursforschung ermöglicht somit einen vertieften empirischen Zugang zum Feld sowie zu den Gegenständen und Objekten des Kampfes.²⁶ Dabei ist die zentrale These, dass die beobachtbaren Diskurse in feldspezifische Strukturen eingebettet sind und entsprechend die Feldstruktur über die Position der Akteur*innen und Organisationen zu einem gewissen Grad widerspiegeln. Zudem können beide Ansätze produktiv verknüpft werden, weil sie auf ähnlichen methodologischen Grundannahmen und strukturationstheoretischen Überlegungen basieren, bspw. was die Machtdurchzogenheit von Diskursen betrifft.²⁷

Sowohl die Feldanalyse als auch die wissenssoziologische Diskursanalyse, die an den Foucaultschen Diskursbegriff anschließt, stellen Wissen und Wahrheit in ihrer diskursiven Konstruiertheit dar und untersuchen Wissen/Machtkonfigurationen als »Kämpfe« oder »Spiele der Wahrheit«. Wahrheit und legitimes Wissen ist bei Foucault, ähnlich wie bei Bourdieu, ein historisch kontingentes Ergebnis von Wissenspolitiken und Aushandlungsprozessen:

»Jede Gesellschaft hat ihre eigene Ordnung der Wahrheit, ihre »allgemeine Politik« der Wahrheit: d. h. sie akzeptiert bestimmte Diskurse, die sie als wahre Diskurse funktionieren lässt; es gibt Mechanismen und Instanzen, die eine Unterscheidung von wahren und falschen Aussagen ermöglichen und den Modus festlegen, in dem die einen oder anderen sanktioniert werden; es gibt einen Status für jene, die darüber zu befinden haben, was wahr ist und was nicht.«²⁸

Bourdieu und Foucault teilen somit das Interesse an den Reproduktionsverhältnissen gesellschaftlichen Wissens, seiner Institutionalisierung und Legitimierung sowie seiner Wirkungen und Herrschaftseffekte. Während Foucault sich mit der Herausbildung neuer professioneller Wissensfelder befasste und deren Umsetzung in machtvollen Institutionen und gesellschaftliche Praktiken analysierte, setzte Bourdieu sich eher mit den Machtverhältnissen zwischen den Akteur*innen eines Feldes auseinander.²⁹ Foucaults

26 Vgl. Diaz-Bone (2002); vgl. auch Angermüller, Johannes (2014): Diskursforschung als Theorie und Analyse. Umriss eines interdisziplinären und internationalen Feldes. In: Angermüller, Johannes (Hg.): Diskursforschung: Ein interdisziplinäres Handbuch. Sozialtheorie. Bielefeld: transcript, S. 16–36.

27 Vgl. Schmidt-Wellenburg (2012), vgl. Hamann (2012), S. 350.

28 S. Foucault (1978), S. 51.

29 Foucault nimmt zwar auch Akteur*innen in den Blick, versteht sie aber nicht wie Bourdieu als in ein soziales Feld eingebettet. Deshalb wirft Bourdieu ihm einerseits vor, individuelle Interessen auf

Analysen von gesellschaftlichen Macht-Wissen-Regimen lassen sich mit den Analysen feldinterner Kämpfe um die Definitionsmacht und die Darstellung von Wissensdispositiven produktiv in Verbindung bringen, um »Wissenspolitiken«³⁰ im Feld der künstlerischen Forschung zu analysieren.

Während Bourdieu sich eher auf Akteur*innen und ihre Relationen im Feld fokussiert, befasst sich Foucault insbesondere mit sprachlichen Diskursen als »geregelt[n] Praktiken der Bedeutungsproduktion und Wirklichkeitskonstitution«³¹ und begreift Diskurse als »Praktiken, die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen«³², wobei der »Gebrauch symbolischer Ordnungen rekonstruierbaren Regeln des Deutens und Handelns unterliegt.«³³ Interessiert sich die Diskursforschung an dieser Stelle mehr für den Konstruktionsprozess selbst und die Formen der Bedeutungsgenerierung in einem strukturierten Aussagezusammenhang, bezieht die wissenssoziologische Diskursanalyse auch die handelnden Akteur*innen in den Prozess der Diskursproduktion und -rezeption ein.³⁴ Dabei spielen institutionelle Settings sowie konventionalisierte Regeln, Formen und Inhalte der Bedeutungsproduktion ebenso eine Rolle wie die Analyse der Prozesse institutioneller Wissensproduktion und -zirkulation. Die Diskursanalyse rekonstruiert sowohl Prozesse der gesellschaftlichen Objektivierung symbolischer Ordnungen als auch die Rückwirkung dieser Ordnung auf soziale Akteur*innen.³⁵

»Die sozialwissenschaftliche Diskursforschung interessiert sich für Aussagen, Praktiken und Dispositive als Manifestationen der strukturierten Prozessierung kontingenter gesellschaftlicher Wissensvorräte in Diskursen. Sie untersucht Prozesse der sozialen Konstruktion und Kommunikation symbolischer Ordnungen in institutionellen Feldern der Gesellschaft, also gesellschaftliche Objektivierungsprozesse von Wissen, institutionalisierte Wissensordnungen, gesellschaftliche Wissenspolitiken, deren Aneignung durch soziale Akteure sowie die davon ausgehenden Wirklichkeitseffekte. Solche Wissensordnungen manifestieren sich in sprachlichen, bildlichen, handlungspraktischen oder materialen Formen.«³⁶

Ebene der Akteur*innen zu vernachlässigen, andererseits weist er darauf hin, dass der Feldbegriff den zentralen Unterschied in der Konzeption des sozialen Raums darstellt. Vgl. Fröhlich/Rehbein (2014), S. 44. Bourdieu hingegen versteht Individuen als »Ausgeburten eines Feldes«. Ein/e bestimmte/r Intellektuelle/r oder ein/e bestimmte/r Künstler/in existiert als solche/r nur, weil es ein intellektuelles oder ein künstlerisches Feld gibt. Vgl. Bourdieu/Wacquant (1992), S. 138.

30 Der Begriff »Wissenspolitiken« hat eine längere Tradition. So wies Clifford Geertz schon 1973 darauf hin, dass Wissen als eine Form der Politik begriffen werden kann. Foucault betont, dass Wissen und Macht immer zusammen gedacht werden müssen. Vgl. Geertz, Clifford (2003): *Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Vgl. auch Foucault, Michel (1991[1970]) *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

31 S. Keller (2001), S. 123.

32 S. Foucault (1988) [1969], S. 74.

33 S. Keller (2011), S. 9.

34 Vgl. ebd., S. 11.

35 Vgl. Keller (2005), S. 257–258.

36 S. Keller (2011), S. 68.

Das feldtheoretische Vorgehen wird somit um Bestandteile der wissenssoziologischen Diskursanalyse nach Rainer Keller ergänzt, um Praktiken der Bedeutungsproduktion im Feld genauer erfassen zu können.³⁷

In Kombination mit der Feldanalyse kann die Rolle der sozialen Akteur*innen mit ihren Interessen und Strategien, diese Wissensordnungen zu stabilisieren oder zu verändern, genauer analysiert werden.³⁸ Zudem können mit feldtheoretischen Kategorien konkrete Abgrenzungspraktiken zwischen unterschiedlichen Feldern herausgearbeitet werden. Dabei geht es vor allem darum, einzuordnen, in welchen Feldern die künstlerische Forschung sogenannte »Feldeffekte« ausübt, wo sie wirkmächtig wird und inwiefern sich diese Effekte auf das künstlerische Feld beschränken oder auf das wissenschaftliche Feld übergreifen.³⁹

Die wissenssoziologische Diskursanalyse geht insofern über eine sprachlich angelegte Diskursanalyse hinaus, da sie auch die Prozesse der sozialen Konstruktion von Deutungs- und Handlungsstrukturen auf der Ebene von Institutionen, Organisationen beziehungsweise kollektiven Akteur*innen und deren gesellschaftliche Wirkungen anhand von Praktiken erforscht.⁴⁰ Auch bei Foucault ist die Rückbindung an die Praxis teilweise erfolgt, was mit Rückgriff auf den Begriff des »Spiels«⁴¹, den auch Bourdieu für seine Beschreibung des Feldes verwendet, deutlich wird:

»Heute ist es an der Zeit, Diskursphänomene nicht mehr nur unter sprachlichem Aspekt zu betrachten, sondern [...] als Spiele, als games, als strategische Spiele aus Handlungen und Reaktionen, Fragen und Antworten, Beherrschungsversuchen und Ausweichmanövern, das heißt als Kampf. Der Diskurs ist jenes regelmäßige Ensemble, das auf einer Ebene auf sprachlichen Phänomenen und auf einer anderen aus Polemik und Strategien besteht.«⁴²

Im Anschluss an bereits vorgestellte Praxistheorien versteht diese Arbeit die Praxis und Institutionalisierung von künstlerischer Forschung als sich gegenseitig bedingend. Die Vorstellungen von künstlerischer Forschung und die dadurch vermittelten Wissensordnungen wirken als strukturierte und strukturierende Ordnungen, welche die Praxis der am Diskurs beteiligten Akteur*innen generieren und gleichzeitig im Rahmen dieser Praxis generiert werden.⁴³ Nach dem Verständnis dieser Arbeit bedingen sich somit eine be-

37 S. ebd., S. 8.

38 Vgl. Keller (2011), S. 17.

39 Vgl. Bourdieu/Wacquant (1992), S. 131. Zum Begriff »Feldeffekte« schreiben sie: »Die Grenzen des Feldes liegen dort, wo die Feldeffekte aufhören.«

40 Vgl. Keller (2011), S. 12.

41 Vgl. Bongaerts (2008). Bongaerts verweist auf die US-»game-theory« in Form von strategischen Spielen. Diese ist auf den Spieltheoretiker Anatol Rapaport zurückzuführen. Rapaport führte verschiedene Ebenen der Konfliktlösung ein: Kampf (»fight«): gewalttätige Auseinandersetzung (endet mit der Unterwerfung oder physischen Zerstörung des Verlierers), Spiel (»game«): Kräfteressen nach festen Regeln (endet mit der freiwilligen Aufgabe eines Teilnehmers), Debatte (»debate«): Versuch, das eigene Normen- und Wertesystem auch dem Gegenüber schmackhaft zu machen. Vgl. Rapaport (1960): *Fights, Games, and Debates*. The University of Michigan Press.

42 Vgl. Keller (2011), S. 12.

43 Vgl. Hamann (2012), S. 350.

stimmte Praxis und die Institutionalisierung dieser Praxis. So sind zum Beispiel legitime Definitionen von Forschung das Ergebnis eines Aushandlungsprozesses und werden im Feld konstruiert. Zugleich wirken sie als Manifestationen des Diskurses wiederum auf das Feld der künstlerischen Forschung zurück. Für Bourdieu ist jede diskursive Äußerung eine Manifestation objektiver Strukturen, weshalb die Einbettung von Aussagen in den Kontext des Feldes unabdingbar ist.⁴⁴

Im Folgenden werden zunächst die Analysekategorien dargestellt, um in Anschluss konkrete wissenschaftspolitische Kämpfe in den Blick zu nehmen und unterschiedliche Deutungsmuster und Strategien von Akteur*innen herauszuarbeiten.

5.2. Analysekategorien

Die Feldanalyse konzentriert sich unter anderem auf die Frage, wie Akteur*innen sich gegeneinander in Feldkämpfen positionieren und wie sich konkurrierende Fraktionen abgrenzen lassen. Das heißt die Theoriebildung erfolgt in Rückkopplung an das empirische Material und wurde wiederholt angepasst. Mithilfe der Feldanalyse werden vor allem vier verschiedene Komponenten des Feldes der künstlerischen Forschung in den Blick genommen:

- *Felder*: Wie werden die Grenzen des künstlerischen und wissenschaftlichen Feldes in Aushandlungsprozessen bestimmt und legitimiert?
- *Akteur*innen*: Welche Rolle spielen sowohl individuelle als auch kollektive Akteur*innen (wie Organisationen, Verbände und Forschungsförderungsorganisationen) bei der Institutionalisierung von künstlerischer Forschung an Hochschulen? Welche Definitionsmacht besitzen diese und inwiefern üben sie diese als Konsekrationsinstanzen aus?
- *Soziale Praxis*: Wie äußert sich die Institutionalisierung in der sozialen Praxis insbesondere in Form von Evaluationspraktiken und wie wird diese wiederum von jener beeinflusst?⁴⁵
- *Strategien*: Welche Strategien wählen Akteur*innen, um ihre Position im Feld zu verbessern?

Weiterhin wird die Feldanalyse durch Kategorien der Diskursforschung erweitert, um Klassifikationen und Deutungsmuster genauer herausarbeiten, die beispielsweise durch Begrifflichkeiten von Forschung und Bildung zum Ausdruck kommen. Zu den zentralen Aufgaben der Diskursforschung gehört nach Rainer Keller die Analyse der Phänomenkonstitution in einem Diskurs sowie die Effekte von Diskursen in gesellschaftlichen Pra-

44 Vgl. Haarmann (2012), S. 349.

45 S. Bernhard/Schmidt-Wellenburg (2012), S.13. Die ersten drei Begriffe nennen Bernhard und Schmidt-Wellenburg als zentrale Kategorien für die Feldanalyse als Forschungsprogramm. Ich füge noch »Strategien« als Analysekategorie hinzu. Strategien sind im Rahmen von Bourdieus Theorie der Praxis nicht als intentionale Handlungsweisen von Akteur*innen zu verstehen, sondern als Produkte des Habitus' und der jeweiligen Positionierung von Akteur*innen im Feld. Vgl. auch Bourdieu (2001), S. 177.

xisfeldern, die sich in ihrem Verhältnis zu den Wissensbeständen und Deutungspraktiken der Akteur*innen des Alltags sowie durch den Vergleich dieser diskursiven Formationen äußern.⁴⁶

In den Auseinandersetzungen um den legitimen Forschungsbegriff werden beispielsweise etablierte Definitionen von Forschung zum Indikator von Wissensordnungen, welche die Praxis der Akteur*innen generieren und gleichzeitig im Rahmen dieser Praxis generiert werden. So stellt Hamann die Effekte des legitimen Bildungsbegriffs in seinen Rückwirkungen auf den Diskurs dar:

»Als strukturierte Struktur sind legitime Definitionen von Bildung das Ergebnis einer konflikthaften diskursiven Konstruktion, als strukturierende Struktur wirken sie auf den Diskurs zurück, weil sie relevantes Wissen konstituieren und damit einen Bezugspunkt für neue diskursive Auseinandersetzungen darstellen.«⁴⁷

Auf der Basis der bereits vorgestellten Positionen im Diskurs geht diese Arbeit davon aus, dass die Analyse der Institutionalisierung künstlerischer Forschung verschiedene Deutungsmuster beinhaltet. Um jene Deutungsmuster herauszuarbeiten, stellt Rainer Keller folgende Analyseschritte dar:

1. Zunächst erfolgt die Analyse einer bestimmten *Phänomenstruktur*. Diese erfasst, wie der Begriff der künstlerischen Forschung im Feld konstruiert, definiert und thematisiert wird, um die Formation des Gegenstandes des Diskurses herauszuarbeiten. Im ersten Kapitel wurden dafür bereits verschiedene Forschungsbegrifflichkeiten und Argumentationsstränge im Diskurs um künstlerische Forschung dargestellt. Diese unterschiedlichen Forschungsverständnisse dienen im Folgenden dazu, aufzuzeigen, wie konkrete institutionelle Strukturen und Akteur*innen ein bestimmtes Forschungsverständnis manifestieren.
2. *Klassifikationen im Feld*: Hierzu werden Klassifikationsregime oder Klassifikationsordnungen anhand wissenschaftspolitischer Dokumente untersucht, die künstlerischer Forschung einen Platz in den Wissenschaften zuweisen und gängige Wissensordnungen repräsentieren. Dabei werden die Klassifikationsmuster analysiert, die hier zum Einsatz kommen.
3. *Deutungsmuster*: Im Feld der künstlerischen Forschung konnten in der Analyse vor allem zwei Deutungsmuster herausgearbeitet werden: erstens das Deutungsmuster, das künstlerische Forschung insbesondere in ihrer *Ähnlichkeit zu wissenschaftlicher Forschung* positioniert. Zweitens demgegenüber ein Deutungsmuster, das künstlerische Forschung vor allem in ihrer *Unterschiedlichkeit von wissenschaftlicher Forschung* abgrenzt (Kunst als andere Form der Wissens- oder Erkenntnisproduktion). Dieses hat wiederum Implikationen für die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung.

46 S. Keller, Reiner (2008): »Diskurse und Dispositive analysieren: die wissenssoziologische Diskursanalyse als Beitrag zu einer wissensanalytischen Profilierung der Diskursforschung.« *Historical Social Research* 33, Nr.1, 73–107.

47 S. Hamann (2012), S. 350.

4. Die Formation von *Strategien*: An dieser Stelle überschneiden sich die diskursanalytische und die feldanalytische Perspektive. Allerdings wird hier eher auf Bourdieus Strategie- Begriff Bezug genommen, indem Strategien von sozialen Akteur*innen auf den Erhalt sowie auf die Verbesserung ihrer sozialen Position im Feld abzielen.⁴⁸

Die Analyse institutioneller Regulierungen von Aussagepraktiken und deren performative, wirklichkeitskonstituierende Macht spielt auch für die Analyse des Forschungsverständnisses von künstlerischer Forschung eine Rolle, welches sich in bestimmten organisationalen Praktiken manifestiert.⁴⁹ So geht die wissenssoziologische Diskursanalyse davon aus, dass sich einzelne Interpretationsangebote als Teile einer umfassenden Diskursstruktur verstehen lassen, die durch spezifische institutionell-organisatorische Kontexte erzeugt und stabilisiert wird. Die sozialwissenschaftliche Diskursforschung interessiert sich somit auch für die institutionelle Regulierung kollektiver Wissensordnungen und schließt hier an struktur- und praxistheoretische Überlegungen von Pierre Bourdieu an. Die wissenssoziologische Diskursanalyse nimmt zudem institutionelle Diskurse in den Blick und betont im Unterschied zur Diskursanalyse nach Foucault die Rolle der Akteur*innen im Prozess der Diskursproduktion:

»Der wissenssoziologischen Diskursanalyse geht es um die Erforschung der Prozesse der sozialen Konstruktion von Deutungs- und Handlungsstrukturen auf der Ebene von Institutionen, Organisationen bzw. kollektiven Akteuren und um die Untersuchung der gesellschaftlichen Wirkungen dieser Prozesse.«⁵⁰

Damit rekonstruiert sie auch den Prozess institutioneller Wirklichkeitsbestimmung, die Interessen, Strategien und Handlungsressourcen der Akteur*innen. Somit eignet sich die wissenssoziologische Diskursanalyse dazu, »Wissenspolitiken« zu analysieren, die auf die Ereignisse, Aussagen, Akteur*innen und Praktiken verweisen.⁵¹

Während im historischen und wissens-theoretischen Teil bereits eine soziohistorische Rekonstruktion des Diskurses um künstlerische Forschung (als Phänomenstruktur) geleistet wurde, erfolgt im zweiten Teil des fünften Kapitels die Analyse von Prozessen institutioneller Wirklichkeitsbestimmung anhand des wissenschaftspolitischen Diskurses. Auf diese Weise werden die Interessen, Strategien und Handlungsressourcen der Akteur*innen verdeutlicht. Die entwickelten theoretischen Kategorien führen zu Hypothesen über typisierbare Diskursformationen und Mechanismen von Diskursen. Anhand der empirischen Untersuchung werden Ausmaß und Folgen gesellschaftlicher Definitionsverhältnisse und Wissenspolitiken in den Blick genommen.

48 Vgl. Bourdieu (2001), S. 177, zit. n. Fröhlich/Rehbein (2014), S. 225.

49 Vgl. Keller (2011), S. 8.

50 S. Keller (2011), S. 12.

51 Vgl. Keller (2011), S. 17.

5.2.1 Bestimmung des Feldes

Die Grenzen des Feldes liegen für Bourdieu dort, wo die Feldeffekte aufhören,⁵² das heißt sie werden im Feld selbst bestimmt und sind nur empirisch zu ermitteln.⁵³ Felder selbst entziehen sich der direkten Wahrnehmung durch Forscher*innen: »As a consequence, the field itself is not directly measurable; its existence can only be proven by its effects.«⁵⁴ Die wissenschaftstheoretische Rekonstruktion des wissenschaftlichen Feldes, erfordert somit, »die sozialen Bedingungen der Konstituierung des Feldes, in dem der Diskurs produziert wird [zu untersuchen], denn dort liegt das eigentliche Prinzip dessen, was hier gesagt oder nicht gesagt werden konnte.«⁵⁵ Bourdieu versteht seine zentralen Begrifflichkeiten Habitus, Feld und Kapital somit vor allem als analytische Werkzeuge, die sich auch in der Forschungspraxis bewähren sollten.⁵⁶

In der Theorie sozialer Felder sind Praktiken Teil und Ausdruck des Feldganzen und damit in multiple Kontexte eingebunden. Bernhard und Schmidt-Wellenburg machen deutlich, dass soziale Praktiken und Strategien von Akteur*innen nicht zufällig sind, sondern Machtbeziehungen zwischen Gruppen von Akteur*innen und ungleiche Verteilungen von (kulturellem, symbolischen etc.) Kapital zum Ausdruck bringen. Da die Position von Akteur*innen im Feld auf ihrer Kapitalstruktur basiert, sind sie als im Feld eingebettet zu verstehen, weshalb die soziale Konstitution von Akteur*innen auch Gegenstand der Feldanalyse ist.⁵⁷ Die jeweiligen Felder funktionieren also nach ihren eigenen Spielregeln. Die Strategien der Akteur*innen im Spiel sind abhängig von ihren Positionen im Feld und wirken darauf hin, die eigene Position im Feld zu verbessern.

Die Unterscheidung zwischen feldinternen und feldexternen Wirkungen spielt eine größere Rolle, um unterschiedliche Felder voneinander abzugrenzen. Hier gilt es herauszufinden, ob sich die Feldeffekte der künstlerischen Forschung auf das künstlerische Feld beschränken oder ob künstlerische Forschung auch Effekte im wissenschaftlichen Feld vorweisen kann. Bei Bourdieu sind nur selten Hinweise zu den Wechselbeziehungen zwischen den beiden Feldern zu finden. An dieser Stelle interessiert auch die Art der Beziehungen zwischen künstlerischem und wissenschaftlichem Feld und wie diese charakterisiert werden können. Wie bereits im vorigen Kapitel dargestellt, lassen sich die Beziehungen zwischen den beiden Feldern sowohl über die Homologie von Positionen als auch über die relative Abhängigkeit/Heteronomie oder Autonomie charakterisieren.

Dabei stellt sich generell die Frage, ob künstlerische Forschung ein eigenes Feld darstellt, oder ob sie als Überlappung zwischen künstlerischem und wissenschaftlichem Feld zu betrachten ist. Etabliert sich künstlerische Forschung als ein drittes Feld äquivalent zum wissenschaftlichen oder zum künstlerischen Feld? Oder als drittes Feld an den Rändern und Überlappungen zwischen wissenschaftlichem und künstlerischem Feld?

52 Vgl. Bourdieu/Wacquant (1992), S. 131.

53 Vgl.ebd., S. 100.

54 Vgl. Bernhardt/Schmidt-Wellenburg (2012), S. 18.

55 Vgl. Bourdieu (1993), S. 131–134.

56 S. Bourdieu/Wacquant (1996), S. 138f, zit. n. Bongaerts (2008), S. 14.

57 Vgl. Bernhard/Schmidt-Wellenburg (2012), S. 44.

Oder aber stellt künstlerische Forschung ein Subfeld innerhalb des künstlerischen Feldes dar? Dies wird anhand der Evaluationskriterien von Organisationen im Feld sowie anhand der Disseminationsstrategien beider Felder genauer analysiert. Während das künstlerische und das wissenschaftliche Feld als Hauptanalyseeinheiten bereits in Kapitel 4.3 genauer behandelt wurden, soll an dieser Stelle näher auf individuelle und kollektive Akteur*innen in beiden Feldern eingegangen werden.

5.2.1. Individuelle und kollektive Akteur*innen (Organisationen)

Als Akteur*innen gelten sowohl kollektive Akteur*innen wie Organisationen und Zusammenschlüsse als auch individuelle Akteur*innen wie Wissenschaftspolitiker*innen, Hochschulleiter*innen und Künstler*innen, die selbst im Feld tätig sind, oder aber dieses beispielsweise durch die Entwicklung von wissenschaftspolitischen Richtlinien beeinflussen.

Abhängig von ihrer Position im Feld, die auf der Verteilung des Kapitals beruht, verfolgen die Akteur*innen im wissenschaftlichen und im künstlerischen Feld bestimmte *Strategien*. Die jeweils spezifische Kapitalstruktur eines Akteurs/einer Akteurin entscheidet über dessen/deren Chancen, im Kampf zu bestehen. Akteur*innen kämpfen nicht nur um eine bessere Position im Feld, sondern auch darum, welche Theorien, Methoden und Beweissysteme als wissenschaftlich legitim anerkannt werden und wann deren Beherrschung mit der Anhäufung von symbolischem Kapital belohnt wird. Dabei entwickeln sie Strategien, die Bourdieu zufolge aber nicht als intentional gewählt verstanden werden sollten, sondern vor allem durch den Habitus und die spezifischen Dispositionen der Akteur*innen im Feld beeinflusst sind.

Soziales, kulturelles, ökonomisches und symbolisches Kapital dienen als »Werkzeuge des Konflikts und als Waffen im Kampf um die Positionierung in sozialen Feldern«.⁵⁸ Während die Etablierten danach trachten, den Wert ihres Kapitals zu wahren und zu steigern, und demnach konservative Strategien anwenden, wählen die Neuankömmlinge im Feld je nach Situation affirmative oder subversive Strategien, um ihre Position im Feld zu verbessern. So nutzen künstlerische Forscher*innen zuweilen subversive Strategien, um Evaluationspraktiken von Förderinstitutionen zu unterlaufen und bislang bestehende Evaluations- und Förderkriterien zu verändern. Im zweiten Fall versuchen sie, die etablierten Theorien und Methoden zu kritisieren, ihren Wert zu mindern, und eigene Auffassungen durchzusetzen. Kritik ist hier also das Mittel einer Art symbolischen »Klassenkampfes.«⁵⁹ Die Feldanalyse konzentriert sich hauptsächlich auf die institutionellen Praktiken im Feld, die sich auf

- Zugangsbeschränkungen und
- Evaluationspraktiken für künstlerisch-wissenschaftliche PhDs und Forschungsprojekte beziehen.

58 S. Fröhlich/Rehbein (2014), S. 132.

59 S. Fröhlich/Rehbein (2014), S. 329.

Neben einzelnen Akteur*innen wie Hochschulrektor*innen oder Programmleiter*innen als Repräsentant*innen einer Organisationseinheit fungieren Organisationen als kollektive Akteur*innen, die das Forschungsverständnis von künstlerischer Forschung ebenso prägen wie Zulassungsbeschränkungen und Evaluationspraktiken. Organisationen kommt bei der Verteilung von Ressourcen und damit für den Wandel und den Erhalt von Feldern eine entscheidende Rolle zu. Kunsthochschulen zählen zu den zentralen Akteur*innen im Feld der künstlerischen Forschung, weil sich dort die meisten künstlerischen Forschungsprojekte ansiedeln. Förderinstitutionen sind ebenfalls relevant, weil sie über die finanzielle Unterstützung und damit auch über die Realisierung von künstlerischer Forschung entscheiden.

Wie bereits erwähnt, interessieren Bourdieu Institutionen vor allem als Instrumente des Machterhalts und der Machtgewinnung in einem sozialen Feld angesichts der Verteilung von Kapital und der Legitimierung sozialer Praktiken.⁶⁰ Schon in seinen frühen feldtheoretischen Arbeiten bestimmte Bourdieu Institutionen im Sinne von Legitimationsinstanzen,⁶¹ vermied den Institutionsbegriff sonst aber als zu konsentstheoretisch geprägt. Auch wenn für die diskurstheoretische Betrachtung und Feldanalyse der übergreifende Begriff der »Institutionalisierung« beibehalten wird, ist für die Analyse von Institutionalisierungsprozessen insbesondere die Rolle von wissenschaftlichen Organisationen als Konsekrationsinstanzen von Bedeutung. Sie bestimmen maßgeblich über die Mechanismen des Ein- und Ausschlusses ins Feld der künstlerischen Forschung.

In Abgrenzung zu Institutionen, die wie bereits eingeführt auch Regelsysteme, geteilte Werte und Normen sowie Handlungsmuster beinhalten, sind Organisationen nach der organisationssoziologischen Definition »soziale Entitäten«, die aus mehreren Individuen bestehen und dem gemeinschaftlichen Verfolgen eines spezifischen Ziels dienen.⁶² Organisationen stellen durch einen institutionellen Rahmen einen Zusammenhang zwischen verschiedenen Akteur*innen und deren Handlungen her und bilden formale Einheiten, die Entscheidungen treffen, welche zu koordiniertem Handeln führen. So befinden Organisationen über Mitgliedschaft, Regeln, Überwachung, Sanktionen und Hierarchie innerhalb der Organisation.⁶³ Wissenschaftliche Organisationen stellen insofern einen Ausnahmefall dar, dass dort Aufgabenunsicherheit besteht, weil Forschungsprozesse sich schwer steuern lassen, da sie sich an individuellen Forschungskontexten und unterschiedlichen Disziplinen orientieren. Generell wird eine geringe Identifikation von Wissenschaftler*innen mit ihren Organisationen konstatiert, da sich sowohl Zugehörigkeitsgefühl als auch Prestige vornehmlich an der je eigenen Wissenschaftsdisziplin beziehungsweise Scientific Community orientieren.⁶⁴

Neoinstitutionalistische Ansätze haben nachgewiesen, dass Entscheidungsprozesse in Organisationen weit weniger rational ablaufen als angenommen. Vielmehr weisen

60 Vgl. Bernhard/Schmidt-Wellenburg (2012), S. 44.

61 S. Bourdieu 1970 [1966], S. 108–110, zit. nach Steuerwald (2017), S. 745.

62 Vgl. Scott (1995).

63 Vgl. Brunsson (2020), S. 62.

64 Vgl. Hölscher, Michael; Marquardt, Editha (2023): Organisationen und Orte der Wissenschaft. In: Kaldewey, David (Hg.): Wissenschaftsforschung. De Gruyter, S. 103.

ähnliche Strukturen und Prozesse in Organisationen darauf hin, dass viele Handlungen in Organisationen auf Institutionen in Form von geteilten Vorstellungen und Glaubensmustern zurückzuführen sind.⁶⁵ Weil sie oft von den gleichen Institutionen im Sinne von Regelsystemen beeinflusst werden, weisen Organisationen eines »organisationalen Feldes« oft starke Ähnlichkeiten auf und gleichen sich im Sinne des Isomorphismus-These auch weiter an.⁶⁶ Außerdem werden Konflikte von Organisationen häufig auf der Feldebene ausgetragen, wie DiMaggio/Powell schon anhand des US-amerikanischen Museumsfeldes gezeigt haben.⁶⁷ Deshalb werden Organisationen in der Feldanalyse als kollektive Akteur*innen gesehen, die aber auch durch das organisationale Feld, in dem sie sich befinden, beeinflusst werden. Durch die Angleichung von Kunsthochschulen an Universitäten in einigen Ländern (wie Österreich) sowie durch europäische wissenschaftspolitische Richtlinien sind Kunsthochschulen beispielsweise zunehmend dem normativen Druck ausgesetzt, Forschungsergebnisse vorweisen zu können.

Der Wissenschaftssoziologe Richard Whitley charakterisiert Wissenschaftsorganisationen als »reputationsgesteuerte Arbeitsorganisationen«.⁶⁸ Die Ziele der wissenschaftlichen Gemeinschaft bestimmen das Handeln der Organisationsmitglieder sowie die Reputation deren Beschäftigungsverhältnisse und -chancen.⁶⁹ Daraus ergibt sich ein zentrales Charakteristikum einer Wissenschaftsorganisation: die Rückbindung von Organisationsentscheidungen und -prozessen der Leistungserbringung an die wissenschaftliche Eigengesetzlichkeit und somit an das wissenschaftliche Feld.⁷⁰ Innerhalb des wissenschaftlichen Feldes können Organisationen wie Universitäten und Fachhochschulen, die Lehre und Forschung verbinden, von jenen Organisationen unterschieden werden, die sich auf die Forschung konzentrieren, wie außeruniversitäre Forschungseinrichtungen.⁷¹

65 Vgl. Brunsson (2020), S. 55.

66 Der Sozialökologe Amos Hawley (1968), zit. n. DiMaggio und Powell (1991) bezeichnet die Anpassung an Umweltbedingungen als Isomorphismus. Im Neo-Institutionalismus wird die Notwendigkeit von Organisationen, sich an ihr organisationales Umfeld anzupassen, durch drei Formen des Isomorphismus begründet: den zwanghaften Isomorphismus, den mimetischen Isomorphismus oder den normativen Isomorphismus. Vgl. Kirchberg, Volker; Zembylas, Tasos (2025): Sociological Neo-Institutionalism: central concepts of Neo-Institutionalism. In: dies. (Hg.): The Social Organization of Arts. A Theoretical Compendium. Wien: mdw press. S. 154–156.

67 Vgl. DiMaggio/Powell (1991), S. 268.

68 S. Whitley, Richard (2007), S. 3–27: Changing Governance of the Public Sciences. The Consequences of Establishing Research Evacuation Systems of Knowledge Production in different Countries and Scientific Fields. In: Whitley, R.; Gläser, Jochen (Hg.): The Changing Governance of the Sciences. Springer.

69 Vgl. Weingart (2003), S. 50–51.

70 Vgl. Lentsch (2012), S. 139–140.

71 Vgl. Hölscher/Marquardt (2023), S. 95. Laut Hochschulrektorenkonferenz gibt es 2019 von den ersteren 394 Hochschulen, davon 121 Universitäten und 216 Fachhochschulen, beziehungsweise Hochschulen für angewandte Wissenschaften, sowie 57 Kunst- und Musikhochschulen. Die Ausgaben für die Hochschulen belaufen sich auf 54 Mrd. Euro pro Jahr, wobei 21,5 Mrd. Euro auf die Universitäten, 25 Mrd. Euro auf die Hochschulkliniken und 7 Mrd. Euro auf die Fachhochschulen entfallen. Kunst- und Musikhochschulen erhalten lediglich 0,7 Mrd. Euro.

Wissenschaftliche Organisationen werden auch durch wissenschaftspolitische Regelungen auf der Feldebene des europäischen Wissenschaftsfeldes beeinflusst. Deshalb werden die Organisationen nach europäischen Akteur*innen differenziert, wie die *European League of the Institutes of Arts (ELIA)*, das *European Artistic Research Network (EARN)*, die *Society for Artistic Research (SAR)*, die *European Platform of Artistic Research in Music (EPARM)* oder der europäische Dachverband der Musikhochschulen (*European Association of Conservatories (AEC)*), aber auch wissenschaftspolitische Akteur*innen wie die *Organisation for Economic Cooperation and Development (OECD)* oder der *European Research Council (ERC)*, welche für die wissenschaftspolitische Bestimmung von künstlerischer Forschung eine Rolle spielen. Auf nationaler Ebene sind diese kollektiven Akteur*innen in Deutschland die *Hochschulrektorenkonferenz (HRK)*, die *Kunsthochschulkonferenz (KHK)* sowie in Österreich nationale Förderorganisationen wie das *PEEK des Österreichischen Wissenschaftsfonds*, in Deutschland die *DFG* oder kleinere länderspezifische Förderorganisationen.

Im folgenden Kapitel wird diskutiert, welche Positionen diese unterschiedlichen Organisationen als kollektive Akteur*innen im Diskurs um künstlerische Forschung einnehmen, insbesondere mit Bezug auf die Autonomisierung oder Heteronomisierung des künstlerischen Forschungsfeldes, und auch, welche Strategien und Ziele sie verfolgen. Im Anschluss daran wird der Beitrag von Kunsthochschulen und Universitäten als Konsekrationsinstanzen zur institutionellen Legitimierung und Konsekration von künstlerischer Forschung und zur Verteilung von symbolischer Macht in den Blick genommen.

5.3. Diskursanalyse wissenschaftspolitischer Kämpfe: Akteur*innen und Institutionen

Wissenschaftspolitik und Forschungsförderung finden in Europa sowohl national als auch auf EU-Ebene statt. Gemeinsam arbeiten die EU-Institutionen und nationalen Regierungen der EU-Mitglieds- und weiterer assoziierter Staaten an der Verwirklichung eines *Europäischen Forschungsraums (EFR)*. Darüber hinaus beschließen sie forschungsrelevante Rahmenbedingungen und Standards, die sich auch auf die deutsche Wissenschaft auswirken. Somit werden Kämpfe um Deutungshoheit und Klassifikationen im wissenschaftlichen Feld auf unterschiedlichen Ebenen ausgetragen: Sowohl auf organisationsinterner als auch auf nationaler und europäischer Feldebene werden die Auseinandersetzungen um die Berechtigung von künstlerischer Forschung als eigenes Forschungsfeld geführt. Auch die internationale Ebene spielt eine Rolle, doch richtet sich die vorliegende Arbeit hier vor allem auf das europäische Feld der künstlerischen Forschung, in dem sich auch die Fallbeispiele positionieren.

Bevor im empirischen Teil auf einzelne Fallbeispiele von Organisationen und ihre institutionellen Bedingungen eingegangen wird, werden zunächst zentrale wissenschaftspolitische Dokumente auf EU-Ebene sowie deren Rezeption im Feld der künstlerischen Forschung diskursanalytisch untersucht, um die nationenübergreifenden wissenschaftspolitischen Machtkämpfe im Feld der künstlerischen Forschung zu verdeutlichen. Auf Länderebene handelt es sich hierbei um Richtlinien, die beispielsweise vom deutschen Wissenschaftsrat herausgegeben wurden, auf EU-Ebene

um wissenschaftspolitische Stellungnahmen verschiedener Zusammenschlüsse und Organisationen von Kunst- und Musikhochschulen

Das Ziel der Verfechter*innen künstlerischer Forschung richtete sich lange Zeit darauf, dass künstlerische Forschung auch in europäischen wissenschaftspolitischen Richtlinien berücksichtigt und als legitime Forschung anerkannt werden sollte. Auf europäischer Ebene existieren eine Reihe wissenschaftspolitischer Dokumente, die den Diskurs maßgeblich prägen: 2016 veröffentlichte die *European League of the Institutes of the Arts* (ELIA) die *Florence Principles on the Doctorate in the Arts*⁷²; ein Positionspapier zum künstlerischen Doktorat, das als Richtlinie für politische Entscheidungsträger*innen sowie für Förderinstitutionen und die Wissenschaftsverwaltung dienen sollte. Das Papier ist eine Konsequenz aus der Aufnahme von künstlerischer Forschung in das *OECD Frascati Manual*.⁷³

Die *Florence Principles* benennen in sieben *points of attention* Bedingungen und Spezifika des künstlerischen Doktorats im Vergleich zur wissenschaftlichen Promotion. Dieses Dokument dient als Richtlinie für künstlerische PhD-Studien und wurde von einer Reihe künstlerischer Institutionen⁷⁴ mitgetragen und unterstützt. Darin gehen die Verfasser*innen davon aus, dass für eine Promotion in den Künsten die gleichen Voraussetzungen wie für eine Promotion in den Natur- und Geisteswissenschaften gelten, wie sie bereits in europäischen Positionspapieren, beispielsweise den *Salzburg Principles* und den *Salzburg Recommendations* der *European University Association* (EUA), formuliert wurden.⁷⁵ Dabei geht es um spezifische Qualifikationen, Karriereoptionen, Betreuung und Ausführung sowie Verbreitung von künstlerischen Doktorarbeiten, die den Autor*innen zufolge den gleichen Standards wie wissenschaftliche PhDs entsprechen sollten. Der einzige Unterschied ist, dass künstlerische Forschungsergebnisse aufgrund der künstlerischen Formate eine größere Bandbreite an Disseminationsstrategien erfordern.

Das Positionspapier wurde im Anschluss an die Aufnahme von künstlerischer Forschung in das *Frascati Manual*, d. h. in die Förderstatuten des *ERC* (*European Research Council*), vorgestellt. Es soll vor allem als Grundlage für praktische Fragen der Institutionalisierung des künstlerischen PhDs dienen, um die künstlerische Promotion strategisch weiterzuentwickeln, sei es durch die Zusammenstellung von Best Practices, die

72 Vgl. Braidt et al. (2016): *The Florence Principles on the Doctorate in the Arts*, online verfügbar auf der Internetseite der *Society of Artistic Research*: <https://societyforartisticresearch.org/wp-content/uploads/2020/10/Florence-Principles-on-Doctorate-in-the-Arts.pdf> (Stand: 29.07.2024).

73 Das *OECD Frascati Manual* wird von der OECD herausgegeben, um die finanziellen und personellen Ressourcen für Forschung und Entwicklung in den einzelnen Ländern Europas statistisch zu erfassen. Auf diese Weise will die OECD weltweite Standards für die Erhebung und Meldung international vergleichbarer Statistiken von Forschung und Entwicklung setzen, die als Entscheidungsgrundlage für die Wissenschafts- und Technologiepolitik sowie für die Forschungs- und Wirtschaftsentwicklungspolitik dienen. S. *OECD Frascati Manual* (2015), online verfügbar unter https://www.oecd.org/en/publications/frascati-manual-2015_9789264239012-en.html (Stand: 01.08.2024).

74 Dazu gehörten die *European Association of Conservatoires* (AEC), *International Association of Film and Television Schools* (CILECT), *International Association of Universities of Colleges of Art, Design and Media* (CUMULUS), *European Association for Architectural Education* (EAAE) und *Society for Artistic Research* (SAR).

75 S. *Salzburg Principles* 2005, online verfügbar unter <https://eua.eu/downloads/publications/salzburg%20recommendations%202005.pdf> (Stand: 26.10.2023).

Qualifizierung von Betreuenden für künstlerische Promotionen oder um die Karriereentwicklung von Absolvent*innen besser planen zu können.

Lange Zeit wurde künstlerische Forschung im *Frascati Manual* kategorisch ausgeschlossen.⁷⁶ Im *Manual* von 2015 nimmt die OECD erstmals auch künstlerische Forschung als Forschungsfeld auf, was von Vertreter*innen der künstlerischen Forschung als zentraler Schritt zur Anerkennung künstlerischer Forschungspraxis auf internationaler Ebene angesehen wurde.⁷⁷ Im *Manual* wird Forschung in der Kunst den Humanities als Forschungsbereich zugeordnet.⁷⁸

Als Anforderungen für die Anerkennung als Forschung werden der institutionelle Kontext (Universität oder anerkannte Forschungsinstitution) angegeben sowie die Annahme von anerkannten Vorgehensweisen, die an eine Scientific Community anschließen.⁷⁹ Während *research for the arts* als Forschung für die Künste (neue Instrumente, neue Anwendungen) oder *research on the arts* (Musikwissenschaft, Kunstwissenschaft etc.) bereits in vorigen Versionen des *Frascati Manuals* berücksichtigt wurden, ist in der Version des *Frascati Manuals* von 2015 zum ersten Mal der Teil zu *artistic expression versus research* enthalten und wird im Grunde als ein anderer Ausdruck für Borgdorffs »Kunst durch Forschung« verwendet. Dazu im *Manual*:

»Artistic performance is normally excluded from R & D. Artistic performances fail the novelty test of R & D as they **are looking for a new expression, rather than for new knowledge**. [Herv. d. Verf.] Also, the reproducibility criterion (how to transfer the additional knowledge potentially produced) is not met. **As a consequence, arts colleges and university arts departments cannot be assumed to perform R & D without additional supporting evidence.**« [Herv. d. Verf.]⁸⁰

Während das *Frascati Manual* von 2002 *artistic research* noch explizit als Betätigungsfeld für Forschung und Entwicklung ausschließt, wird 2015 die Forschung für und an Kunst anerkannt, und nur noch der künstlerische Ausdruck selbst ausgeklammert.⁸¹ Dennoch kann dies nicht als vollumfängliche Aufnahme von künstlerischer Forschung aufgefasst werden, denn künstlerische Performances werden beispielsweise weiterhin nicht als Wissensproduktion anerkannt.⁸² Vielmehr wird im *Manual* die Anerkennung von künstlerischer Praxis als Forschung (beispielsweise innerhalb eines PhD-Projekts) vom Einzelfall und von der institutionellen Einschätzung der Kunsthochschulen abhängig gemacht. So heißt es, Hochschuleinrichtungen müssten von Fall zu Fall bewertet

76 Vgl. Borgdorff (2012), S. 78. Borgdorff zitiert die vormalige Formulierung des *Frascati Manuals*: Zuordnung Group II, the humanities, includes languages, philosophy, history, religion, as well as arts, »excluding artistic research of any kind.«

77 Vgl. Braidt/Schiesser/Broch-Knudsen (2015).

78 S. OECD (2015): *Frascati Manual, Guidelines for Collecting and Reporting Data on Research and Experimental Development*, S. 64.

79 Vgl. OECD (2015), S. 75.

80 Vgl. OECD (2015), S. 65.

81 Vgl. Urchueguia (2021), S. 29.

82 Vgl. OECD (2015), S. 65.

werden, wenn sie Künstler*innen aufgrund künstlerischer Leistungen einen Doktorgrad verliehen. Es wird ein »institutioneller« Ansatz empfohlen, der nur künstlerische Tätigkeiten, die auch von Hochschuleinrichtungen als F & E anerkannt werden, als potenzielle F & E berücksichtigt. D. h., es wird im Einzelfall entschieden, ob künstlerischer Forschung im Rahmen einer institutionellen Anerkennung der Status von Forschung zugeschrieben wird. Die Unterschiede zwischen Forschung an Kunsthochschulen und Forschung an Universitäten sind dabei Teil einer generellen Debatte zur Legitimität künstlerischer Forschung.⁸³ Die Offenheit der Definition äußert sich aber auch in den sehr unterschiedlichen Umsetzungsweisen und rechtlichen Rahmenbedingungen von künstlerischen PhD-Programmen, wie sie in Kapitel 7.1 näher behandelt werden.

Als Antwort auf die Aufnahme der künstlerischen Forschung in das *Frascati Manual* folgte die *Vienna Declaration of Artistic Research*, ein Grundsatzpapier, das im Juni 2020 von sieben europäischen Dachverbänden für die Kunsthochschulbildung (Kunsthochschulen, Musikkonservatorien, Architektur- und Filmhochschulen), zwei Akkreditierungsstellen für Kunsthochschulen, der Kulturorganisation *Culture Action Europe* sowie der *Society for Artistic Research* veröffentlicht wurde. Die *Vienna Declaration* ist das erste internationale Grundsatzdokument zur künstlerischen Forschung, welches Konzepte und Definitionen für deren Integration in die europäische Hochschulbildung liefern soll. Laut ihren Autor*innen richtet sie sich insbesondere an politische Entscheidungsträger*innen, Fördereinrichtungen sowie die Leitung von Hochschul- und Forschungsinstitutionen. Die Erklärung will künstlerische Forschung gleichwertig neben natur- und geisteswissenschaftlicher Forschung in regionalen, nationalen und europäischen Förderprogrammen verankern und ruft nationale Gesetzgeber*innen dazu auf, den dritten, postgradualen Zyklus an allen Einrichtungen zur höheren Kunausbildung im EU-Raum einzuführen. Sie fordert außerdem, eine entsprechende Forschungsinfrastruktur in Europa zu entwickeln. Die Notwendigkeit begründen die Autor*innen mit einer steigenden Anzahl an PhD-Programmen europaweit und der wachsenden Anzahl an peer-reviewten Zeitschriften im Bereich der künstlerischen Forschung.

Die *Vienna Declaration* schließt an die 2016 veröffentlichten *Florence Principles* an und bekennt sich zu einem Verständnis künstlerischer Forschung als »high level artistic practice and reflection, [...] epistemic inquiry, directed towards increasing knowledge, insight, understanding and skills.«⁸⁴ Dabei schreibt sie künstlerischer Forschung auch das Potenzial zu, grundlegende Themen von gesellschaftlicher, kultureller, sozialer und wirtschaftlicher Bedeutung anzusprechen sowie in Kooperation mit der Kreativwirtschaft Innovationen zu fördern.

»AR must be seen as having a unique potential in the development of the ›knowledge triangle‹ education, research and innovation, social commitment and economic growth.«⁸⁵

83 Vgl. Borgdorff (2012b), S. 50.

84 Vgl. ELIA (2020): *Vienna Declaration of Artistic Research*, online verfügbar unter <https://societyforartisticresearch.org/wp-content/uploads/2020/10/Vienna-Declaration-on-Artistic-Research-Final.pdf> (Stand: 27.07.2024).

85 Vgl. ebd.

Somit wird künstlerische Forschung als Wissensproduzent*in innerhalb der Kreativwirtschaft legitimiert, indem ihr wirtschaftliche Innovationskraft zugeschrieben wird. Darauf basierend fordern die Autor*innen des Grundsatzpapiers, künstlerische Forschung langfristig als unabhängige Kategorie im Frascati Manual der OECD zu etablieren.⁸⁶ Weiterhin fordern sie die Entwicklung geeigneter Förderstrukturen auf nationalem und internationalem Level, die Etablierung von Qualitätssicherungsstandards für den Output von künstlerischer Forschung und gezielte Karriereförderungsmaßnahmen.

Auf dieses wissenschaftspolitische Dokument folgte 2021 eine Kritik von künstlerischen Forscher*innen selbst: Der Kunstsoziologe Florian Cramer und die Künstlerin Nienke Terpsma kritisieren den kreativwirtschaftlichen Jargon des Papiers und werfen den Autor*innen vor, die Künstler*innen nicht in die Definition von künstlerischer Forschung einzubeziehen und in keiner Weise an die bisherige Geschichte künstlerischer Forschung anzuschließen. Außerdem befürchten sie, dass eine Konzeptualisierung von künstlerischer Forschung, wie die *Vienna Declaration* sie vornimmt, einen Rückschritt bedeuten könnte; beispielsweise, weil universitäre Curricula und PhD-Bestimmungen es erforderlich machen würden, den individuellen Beitrag eines künstlerischen Projekts deutlich zu machen – was einer kollektiven Praxis in der künstlerischen Forschung grundsätzlich widerspräche:

»The standard academic requirement for PhD research – independent individual development of original research and original contributions to knowledge – could even create a reactionary rollback within the arts, back to the model of the hyper-individualist, heroic artist-genius. Even without this extreme, we already know examples of artist research collectives that disintegrated after their members went on to pursue individual PhD degrees.«⁸⁷

Auf diese Weise, so konstatieren Cramer und Terpsma, würden sich zwei Arten von künstlerischer Forschung entwickeln: Auf der einen Seite die künstlerische Forschung, die innerhalb von künstlerischen PhD-Programmen an Kunsthochschulen stattfindet, und auf der anderen Seite künstlerische Forschung aus der künstlerischen selbstorganisierten Praxis heraus, die in nicht-akademischen Organisationen stattfindet.⁸⁸ Generell befürchten sie, dass das kritische Potenzial künstlerischer Forschung in der *Vienna Declaration* verschenkt würde.

86 Vgl. Wissenschaftsrat (2021), S. 57.

87 S. Cramer/Terpsma (2021), S. 3.

88 Dies spiegelt sich auch in Florian Cramers Vortrag »Research practices of self-organized collectives vs. managerial visions of artistic research« auf der Konferenz »The Postresearch Condition« vom 26–30 Januar 2021, organisiert von EARN, HKU University of the Arts Utrecht, NWO (Dutch Research Council), und BAK, *basis voor actuele kunst*, Utrecht, in denen Cramer aufzeigt, dass selbstorganisierte kritische künstlerische Praktiken sich in einem krassen Gegensatz zu dem verstehen, was wissenschaftspolitisch unter künstlerischer Forschung postuliert wird. Vgl. auch Internetseite der Konferenz: <https://www.hku.nl/en/study-at-hku/creative-transformation/pre-phd-programme/the-postresearch-condition> (Stand: 27.07.2024).

Diese Reaktion auf die *Vienna Declaration* zeigt in besonders kontroverser Weise auf, wie künstlerische Forschung mit neoliberalen und bürokratischem Duktus wissenschaftspolitisch institutionalisiert wird und wie dies zu einer Ablehnungshaltung bei kritischen Künstler*innen führen kann. Einerseits steht der wissenschaftspolitische Diskurs zur Institutionalisierung häufig im Gegensatz zur eigentlichen künstlerischen Praxis und wird daher von Künstler*innen kritisch bis ablehnend rezipiert. Andererseits muss die Legitimierung künstlerischer Forschung als Wissensproduzent*in für die Kreativwirtschaft auch als wissenschaftspolitische Strategie gesehen werden, die notwendig ist, um politische Akteur*innen von der gesellschaftlichen Wirksamkeit und Reichweite künstlerischer Forschungspraktiken zu überzeugen. Zudem könnten Bereiche der angewandten Künste wie Grafik, Produktdesign, Game Design, Architektur, Sound Design und Engineering andernfalls langfristig aus Doktorats- und Förderprogrammen ausgeschlossen werden, was dem Interesse vieler Kunsthochschulen entgegensteht.

Es wird somit deutlich, dass es sowohl unterschiedliche individuelle als auch kollektive Akteur*innen im Diskurs um die Institutionalisierung künstlerischer Forschung gibt, die unterschiedliche strategische Positionen einnehmen. Auf der einen Seite positionieren sich Akteur*innen an Kunsthochschulen, die nach Autonomie streben und eigene Standards und Qualitätskriterien für künstlerische Forschung sowie die Bewertung künstlerischer Forschung durch eine eigene Peergroup sowie Gutachter*innen aus dem künstlerischen Bereich einfordern.⁸⁹ Auf der anderen Seite gibt es einen Teil zumeist unabhängig arbeitender Künstler*innen, die künstlerische Forschung betreiben, ohne an deren Institutionalisierung interessiert zu sein. Diese distanzieren sich in der Regel von dem Diskurs⁹⁰, haben aber gleichzeitig auch wenig Einfluss auf Prozesse der Institutionalisierung, weil sie künstlerische Forschung individuell oder in selbstorganisierten Kollektiven betreiben.⁹¹ Und zuletzt gibt es die Akteur*innen aus dem wissenschaftspolitischen Hochschul- und Bildungsbereich, die den Diskurs um künstlerische Forschung dominieren und die Etablierung von künstlerischer Forschung vorantreiben wollen, indem sie beispielsweise politische Positionspapiere verfassen.⁹² Dazu nutzen einige dieser Akteur*innen die Strategie, künstlerische Forschung dezidiert in anwendungsorientierte kreativitätswirtschaftliche und gesamtgesellschaftlich relevante Zusammenhänge zu bringen, um ihr gesellschaftspolitische Relevanz und Legitimität zu verleihen.⁹³

Biggs und Karlsson (2011) plädieren dafür, dass die Agenda künstlerischer Forschung zwischen Praktiker*innen und Theoretiker*innen gleichermaßen »ausgehandelt« wer-

89 Vgl. Dombois, Florian (2006): Kunst als Forschung: Der Versuch, sich selbst eine Anleitung zu entwerfen. URL: <https://whatsnext.net/044> (Stand: 01.08.2024).

90 Vgl. Cotter et al. (2019).

91 Vgl. Ziemer (2015): Kollektives Arbeiten. In: Badura, Jens, Selma Dubach, Elke Haarmann, Dieter Mersch, Anton Rey, Christoph Schenker und German Toro-Perez (Hg.) (2015): Künstlerische Forschung: Ein Handbuch. Zürich, Berlin: Diaphanes. S. 169–172.

92 So beispielsweise die Verfasser*innen der *Florence Principles* Braidt, Andrea B., Giaco Schiesser, Cecile Broch-Knudsen, Anna Daucikova, Peter Dejans, Lars Ebert, Henry Rogers, und Johan Verbeke.

93 Außerdem der ehemalige Rektor der Angewandten Universität in Wien Gerald Bast. Vgl. Bast, Gerald, Elias G. Carayannis, und David F. J. Campbell (Hg.). (2015). *Arts, Research, Innovation and Society*. Arts, research, innovation and society series. Cham: Springer International Publishing.

den müsse, und nicht durch einzelne Disziplinen festgelegt werden dürfe. Diese Forderung liegt darin begründet, dass es hier teilweise zur Frontenbildung kommt, und an dieser Stelle mehr Austausch zwischen den Akteur*innen über Anforderungen und Ansprüche der künstlerischen Forschung erforderlich wäre. Ein solcher Austausch wäre beispielsweise innerhalb von Diskussionsforen und -veranstaltungen möglich, an denen sowohl Künstler*innen als Praktiker*innen als auch wissenschaftspolitische Akteur*innen und das Verwaltungspersonal von Kunsthochschulen beteiligt werden müssen, um die Qualitätsstandards ebenso wie die Weiterentwicklung der Institutionalisierung von künstlerischer Forschung kritisch zu begleiten.

5.4. Analyse des Institutionalisierungsdiskurses von künstlerischer Ausbildung durch Bologna: Strategien und Deutungsmuster

Die folgende Analyse konzentriert sich auf den institutionellen Kontext der Kunsthochschulen in Deutschland, um widerstreitende Positionen in der Debatte um die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung aufzuzeigen. Wie bereits bei der Implementierung des Bologna-Prozesses dargestellt, wird die Institutionalisierung der künstlerischen Forschung von Kritiker*innen eher als externer Impuls aus der Hochschulpolitik und weniger als eine aus dem Kunstfeld selbst entstandene Richtung wahrgenommen. Das Deutungsmuster von der Institutionalisierung als einer schrittweisen Angleichung an das Dispositiv der wissenschaftlichen Universität im Sinne einer negativ konnotierten »Verwissenschaftlichung« oder »Akademisierung« lässt sich bereits in Diskursen um die Umsetzung des Bologna-Prozesses an Kunsthochschulen finden.⁹⁴ Dabei kann eine Parallelität zwischen Argumentationsmustern zur Ablehnung der Bologna-Reformen und Argumentationsmustern festgestellt werden, die die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung und die Einführung künstlerischer PhDs im Sinne einer Verwissenschaftlichung ablehnen. Um die Deutungsmuster der Institutionalisierung von künstlerischer Forschung zu verstehen, wird zunächst kurz auf Hintergründe zur Ablehnung der Bologna-Reformen an Kunsthochschulen eingegangen.

Viele Kunsthochschulen in ganz Europa weigerten sich, die Bologna-Reform umzusetzen; die Ablehnung von Kunsthochschulen in Deutschland war dabei besonders stark. Dies lag daran, dass zunächst unklar war, welche Auswirkungen eine modularisierte Studienstruktur und die Einführung von BA- und MA-Programmen für das künstlerische Studium haben würden. Infolgedessen haben von den einundzwanzig (heute fünfundzwanzig) deutschen Kunsthochschulen, die in der Rektorenkonferenz der deutschen Kunsthochschulen (RKK) organisiert sind, zunächst nur wenige im Zuge des Bologna-Prozesses auf ein modularisiertes, auf Leistungspunkten basierendes Bachelor/Master-Studienmodell umgestellt. Auch in den letzten Jahrzehnten erfolgte die Einführung der Bachelor-Master-Grade insbesondere in den Bildenden Künsten in Deutschland nicht flächendeckend.⁹⁵ Laut *Rektorenkonferenz der deutschen Kunsthochschulen (RKK)*

94 Vgl. Haarmann (2019).

95 Vgl. Wissenschaftsrat (2021), S. 54.

boten im Jahr 2022 nach wie vor viele Kunsthochschulen Diplom-oder Absolventenabschlüsse mit einem zumeist 10-semesterigen Studium an.⁹⁶ So hat beispielsweise die RKK in der Debatte eine deutliche Gegenposition zur Einführung des Bachelor-Master-Modells eingenommen, mit der Begründung, dass »vorgegebene modulare Studienstrukturen einer künstlerischen und/oder medialen und/oder gestalterischen Entwicklung nicht entgegenkommen«⁹⁷ würden. Ein künstlerisches Studium lasse sich nicht modularisieren und standardisieren. Die RKK⁹⁸ begründet diese Position damit, dass der weltweite Ruf der Kunsthochschulen in Deutschland auf ihrer institutionellen und auch inhaltlichen Eigenständigkeit basiere und diese verwaltungstechnische Unabhängigkeit gewährleistet bleiben müsse.⁹⁹

Die Kritik an hochschulpolitischen Reformen und Umstrukturierungen europäischer Hochschulen im Sinne des Bologna-Prozesses ist an Kunsthochschulen unter anderem vor dem Hintergrund zu sehen, dass der Autonomiebegriff von jeher die künstlerische Ausbildung prägte. Dabei reicht das Festhalten an einem Dispositiv der Autonomie der Kunst historisch weit zurück und hat institutionell dazu geführt, dass Künstler*innen und Kunsthochschulen ein Sonderstatus zuerkannt wurde, der eigene spezifische Ausbildungsmodelle und Fördermodelle erfordert: »In some European countries, the idea of ›autonomous‹ art has been a foundational principle for both arts education and state support.«¹⁰⁰ Die Trennung von künstlerischem und wissenschaftlichem Feld äußerte sich institutionell in der Trennung von Universitäten und Kunsthochschulen. Dabei zeichnet sich das Studium an Kunsthochschulen in Deutschland traditionell durch die persönliche Beziehung und enge Zusammenarbeit zwischen Studierenden und Lehrenden in Meisterklassen aus. So wurde die Meisterklassenstruktur im Zuge der Bologna-Reformen nur langsam und nicht vollständig durch das Bachelor-Mastersystem abgelöst, aber zugleich als nicht mehr zeitgemäß kritisiert.¹⁰¹

Dies wird auch an der Rhetorik der Ablehnung des Bologna-Prozesses durch die Kunsthochschulen deutlich. Die Ablehnung der Bologna-Reform wird insbesondere mit den besonderen Anforderungen der künstlerischen Ausbildung verbunden, die eine engere Betreuung durch die Professor*innen gewährleisten müsse:

»In der Kunst ist – abweichend vom methodisch gestützten wissenschaftlichen Denken – eine andersgeartete, ganz eigene Erkenntnisfähigkeit am Werk, die ihre Andersheit u.a. aus dem Zuspiel des Unbewussten und aus ungesteuerten Prozessen des künstlerischen Denkens bis hin zur Erfolgs-Generierung aus der Fehlerproduktion gewinnt.

96 Vgl. Stellungnahme des RKK auf der Website: <https://www.kunsthochschulen.org/> (Stand: 15.11.2022).

97 S. Stellungnahme des RKK auf der Website: <https://www.kunsthochschulen.org/> (Stand: 18.06.2021).

98 Die *Rektorenkonferenz der deutschen Kunsthochschulen* (RKK) hat 2023 beschlossen, sich in *Kunsthochschulenkonferenz* (HKH) umzubenennen. Die HKH ist der Zusammenschluss von 25 Kunsthochschulen und Kunstakademien in Deutschland.

99 Die *Universität der Künste* in Berlin bleibt eine Ausnahme, weil sie als erste den Universitätsstatus erhielt.

100 Vgl. Wilson/van Ruiten (2013), S. 19.

101 Vgl. Wissenschaftsrat (2021), S. 7.

Die Eigenheiten künstlerischer Entwicklungsprozesse bedürfen eines größtmöglichen gesellschaftlichen und hochschulischen Freiraumes, der schutzbedürftig ist.«¹⁰²

Kunsthochschulen selbst sehen sich als Schutzraum der Autonomie der Kunst. Ihr Selbstbild sowie ihre Ausbildungsmodelle sind stark in diesem Selbstverständnis verankert, künstlerische Praxis als andere Form der Wissensproduktion zu begreifen, die differente Ausbildungsmodelle, Fördermodelle, aber auch unterschiedliche institutionelle Formate erfordert. In diesem Sinne wird auch der künstlerische PhD kritisiert; der belgische Kritiker Dieter Lesage verdeutlicht, wie umstritten die Einführung des künstlerischen PhDs im Kunstfeld noch immer ist:

»At art academies in many of the forty-six European countries participating today in the Bologna Process, the doctorate in the arts has become the subject of heated discussions. First of all, there is the existential question many people ask: Why should there be a doctorate in the arts, rather than nothing? Weren't we happy without it? It is no secret that many people see neither the socio-economic necessity nor the artistic relevance of a doctorate in the arts. There is fierce opposition to it from people within higher arts education, universities, and the arts field – at least in so far as it still makes sense to draw a clear-cut distinction between higher arts education, universities, and the arts. [...] voices are heard opposing the doctorate in the arts.«¹⁰³

Nach diesem Verständnis bedeutet die Angleichung an externe (wissenschaftliche) Normen oder Kriterien gleichzeitig eine Verabschiedung von »Eigenheit« und impliziert einen Mangel an Freiheit sowie die Instrumentalisierung von künstlerischer Forschung.¹⁰⁴ Einen Grund für die Ablehnung des Begriffs der künstlerischen Forschung von künstlerischer Seite sieht Lesage somit darin, dass der Diskurs sehr stark in die zeitgenössische Debatte über die Reform der höheren Kunstausbildung im Allgemeinen und der Akademien im Besonderen eingebettet sei:

»Es sollte klar sein, dass die meisten Künstler eine Hassliebe zur Akademie haben. Wenn man sich nicht so sicher ist, ob die Akademie überhaupt existieren sollte, ist es schwierig, eine Diskussion über ihre Reform mit großer Leidenschaft zu verfolgen.«¹⁰⁵

So gründe die ablehnende Haltung vieler Künstler*innen gegenüber der Bologna-Reform auf einer Zurückweisung von Akademisierungstendenzen der Kunsthochschulen allgemein und würde eher dazu führen, dass Künstler*innen sich von der Akademie abwendeten, um in selbstorganisierten Kollektiven zu arbeiten.¹⁰⁶

Die sehr diversen Positionierungen der Akteur*innen im Diskurs können in zwei hauptsächliche Positionierungen oder Deutungsmuster unterteilt werden. Je nach Kontext wird die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung eher als *Angleichung an*

102 Stellungnahme des RKK auf der Website: <https://www.kunsthochschulen.org/> (Stand:15.11.2022).

103 S. Wilson/van Ruiten (2013), S. 21.

104 Vgl. Haarmann (2019), S. 119.

105 S. Lesage (2007), S. 9.

106 Vgl. Lesage (2010), S. 2.

das wissenschaftliche Feld im Sinne einer Heteronomisierung oder als Differenzierung als eigenes Feld im Sinne einer Autonomisierung positioniert, was auch strategische Gründe hat. Insgesamt zeigt die Rezeption von Anpassung oder Nicht-Anpassung der künstlerischen Forschung an wissenschaftliche Standards, welche Widerstände sich im Zuge der Institutionalisierung von künstlerischer Praxis ergeben, insbesondere aus der Befürchtung heraus, dass die Autonomie der künstlerischen Ausbildung sowie der künstlerischen Praxis bedroht sein könnte. Diese beiden Perspektiven auf die Institutionalisierung künstlerischer Forschung als *Bottom-up* oder *Top-down* äußern sich in unterschiedlichen Deutungsmustern, welche die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung eher im Sinne der Autonomisierung oder der Heteronomisierung des künstlerischen Feldes verstehen. Diese sollen im Folgenden genauer ausdifferenziert werden.

5.4.1. Die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung als Heteronomisierungsdiskurs

Mit dem Deutungsmuster der Institutionalisierung als Heteronomisierung wird ein Verständnis in Zusammenhang gebracht, im Rahmen dessen künstlerische Forschung an externe Normen anpasst wird, die nicht den feldeigenen künstlerischen Kriterien entsprechen. Anke Haarmann beschreibt den Ausgangspunkt dieses ersten Deutungsmusters als Wahrnehmung der Institutionalisierung von künstlerischer Forschung als Institutionalisierung von »außen«:

»Es waren die institutionellen Strukturen der Hochschulen, welche die Kunst als Forscherin durchgesetzt haben, indem sie ihr einen physischen und diskursiven Raum verschafften.«¹⁰⁷

Nach diesem Deutungsmuster erfolgt die Institutionalisierung als durch die Hochschulpolitik aufgepresstes Korsett, das mit Zwängen der Standardisierung und Vereinheitlichung einhergeht. Dies kommt einer Verschulung und Reglementierung der singulären Verfahren der Kunst gleich und wird als Bedrohung ihrer Freiheit und Autonomie gewertet. Es gehe weniger darum, »Freiräume für neue Formen der Wissensproduktion zu schaffen«, als vielmehr darum, »administrativ vorgegebene Formate und Standards flächendeckend einzuführen«, so die Kritik.¹⁰⁸

Vor allem von künstlerischer Seite wird daher immer wieder betont, dass der kritische Impuls künstlerischer Forschung durch die Anpassung an Universitätsstandards und -hierarchien verloren gehe. Auf diese Weise drohe künstlerische Forschung ihren kritischen Anspruch zu verlieren und mit der Einführung von künstlerischen PhD-Programmen gleichgesetzt zu werden:

»Nowadays, Artistic Research is not so much a discursive weapon but rather a term to legitimize the creation of B.A., M.A. and, especially, PhD programs as well as the sponsorship of transdisciplinary projects and political declarations of intent. There is

107 S. Haarmann (2019), S. 111.

108 S. Uruchueiga (2021), S. 22.

good reason to fear that the original intentions of Artistic Research—the radical restating of contemporary artistic practice, institutional critique, the potential for subverting a modern understanding of knowledge, power, and subjectification processes—have tragically turned against themselves.«¹⁰⁹

Probleme, die mit der Disziplinwerdung der künstlerischen Forschung zusammenhängen, seien die Akademisierung der Kunsthochschulen, eine durch Peer Communities definierte Ein- und Ausgrenzung als legitim erachteter Fragestellungen, Vorgehens- und Publikationsweisen sowie die Übernahme eines »Systems konkurrenzbasierter Drittmittelfinanzierung und eines daraus resultierenden Ergebnisdrucks.«¹¹⁰ So treten die meisten Verfechter*innen dieses Deutungsmusters dafür ein, dass künstlerische Forschung als eigenes Feld neben dem wissenschaftlichen Feld anerkannt werden sollte, ohne sich auf wissenschaftsbasierte Kriterien einlassen zu müssen.¹¹¹

Die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung kann Politikwissenschaftlerin Monika Mokre zufolge einerseits als Aufwertung und Konkretisierung der Leistungen der Kunst, bewertet werden, andererseits als Entwertung oder Verlust der spezifischen Qualitäten künstlerischen Schaffens, verursacht durch Funktionalisierung, Ökonomisierung und Verwissenschaftlichung beziehungsweise Akademisierung. Diese Kritik geht zumeist auf die Begründung zurück, dass ein unregelter Bereich wie die künstlerische Forschung grundsätzlich von wissenschaftlichen Normen, Beschränkungen und Kriterien ferngehalten werden müsse, da diese nicht auf die künstlerische Ausbildung angewandt werden könnten.¹¹² Im Rahmen der Institutionalisierung von künstlerischer Forschung wird beispielsweise die Anpassung künstlerischer Ausbildung an verschulte Studienabläufe kritisiert:

»Modularisierte Studienverläufe ergeben kanonisierte Kunstverständnisse, kanonisierte Kunstverständnisse bedeuten Disziplinierung, Disziplinierung bedeuten Disziplinwerdung der Kunst, Disziplinwerdung der Kunst ergibt die Kunst als wissenschaftliche Disziplin und damit die künstlerische Forschung als disziplinierter Praxis der Disziplin.«¹¹³

So gibt es laut Kathrin Busch immer wieder Vorwürfe, dass gegenwärtige Formen der Institutionalisierung künstlerischer Forschung lediglich darauf ausgerichtet seien, die Verwertbarkeit und Vermarktbarkeit von Kunsthochschulabsolventen zu erhöhen, indem versucht werde, sie wissenschaftlich abzusichern:

109 S. Rößler/Schulte (2018), S. 159.

110 S. Badura/Dubach/Hamann et al. (2015).

111 Vgl. Dombois/Fliescher/ Mersch (2014).

112 Vgl. Borgdorff (2012), S. 4 mit Bezug auf Busch, Kathrin (2011): Generating Knowledge in the Arts: A philosophical Daydream/Wissensbildung in den Künsten- Eine philosophische Träumerei. In: *Texte zur Kunst* 20, Nr. 82: Künstlerische Forschung, S. 71–79. S. auch Geimer, Peter (2011): Das große Recherche-Getue in der Kunst: Sollen Hochschulen »Master of Arts«-Titel und Doktorhüte für Malerei verleihen? In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 93 (20.04.2011).

113 S. Haarmann (2019), S. 119.

»There is the suspicion that ›theory input‹ is a product of the pressure to economize, because scientific justification could increase the usability and market efficiency of cultural products created by art schools graduates.«¹¹⁴

Die Entwicklung einer theoretischen Fundierung in der Kunstausbildung, die auch durch die Forschungsorientierung im Zuge des Bologna-Prozesses gefordert war, könne zuweilen dazu führen, dass Kunsthochschulen vornehmlich abfragbares/kanonisiertes Wissen produzierten. Wilson und van Ruiten machen deutlich, dass europaweit an Hochschulen ähnliche Tendenzen festgestellt werden könnten, Ausbildungsmodelle ökonomischen Anforderungen und einer evaluativen Logik unterzuordnen, eine Tendenz, die wiederum auf den Bologna-Prozess zurückzuführen sei. Gerade wegen des Widerstandes gegen die Disziplinierung durch institutionelle Vorgaben wird der Forschungsbegriff im Kunstfeld skeptisch betrachtet:

»We witness here and there, and more and more, some irritation, or even aversion, arising in the art world and in arts education against the subject of research.«¹¹⁵

Aber nicht nur die Anpassung an die Richtlinien europäischer Wissenschaftspolitik wird kritisiert, sondern auch die Anpassung an die Vorgaben der Kunsthochschulen. So zeigt die kritische Reaktion von Florian Cramer und Nienke Terpsma auf die *Vienna Declaration*, inwiefern die Vereinnahmung von künstlerischer Forschung auch in der Umsetzung an Kunsthochschulen von künstlerischer Seite kritisiert wird. Cramer und Terpsma machen darauf aufmerksam, dass in der *Vienna Declaration* zwei unterschiedliche Dinge gleichgesetzt würden: Künstlerische Forschung und künstlerische Doktoratsprogramme. Sie beschreiben es als »art schools land-grabbing claim to own and define artistic research«¹¹⁶, als »constructed foundation myth« und »institutional power grab.«¹¹⁷ Die Definition künstlerischer Forschung betrachten sie somit als Top-down-Praxis der Kunsthochschulen, da diese bestimmen wollten, mit welchen Themen sich künstlerische Forschung auseinandersetze: »artists need to fit into pre-defined projects and calls, forms, formats and methods.«¹¹⁸

Zudem fordern sie ein, dass die Kriterien für die Bewertung künstlerischer Forschung nicht hauptsächlich von Kunsthochschulen festgelegt werden sollten, sondern von Künstler*innen selbst.¹¹⁹ So sollten Methoden der künstlerischen Forschung sich aus der künstlerischen Praxis selbst heraus entwickeln, anstatt dass diese von oben vorgegeben werden und künstlerische Forscher*innen sich daran anpassen müssten. Beispielweise würde die *Vienna Declaration of Artistic Research* an keiner Stelle die Künstler*innen selbst erwähnen und die mindestens sechzig Jahre alte Tradition künstlerisch-

114 S. Busch (2007), S. 39.

115 S. Borgdorff (2012), S. 82.

116 S. Cramer/Terpsma (2021), S. 1. Online verfügbar unter <https://www.onlineopen.org/what-is-wrong-with-the-vienna-declaration-on-artistic-research> (Stand: 01.08.2024).

117 S. ebd.

118 S. ebd., S. 2.

119 S. Cramer/Terpsma (2021), S. 2.

forschender selbstorganisierter Praxis ausblenden.¹²⁰ Im Aufzeigen unterschiedlicher geschichtlicher Stränge, die künstlerische Forschung als Praxis etablieren, dekonstruieren Cramer und Terpsma, das »Neuheits«-Paradigma der künstlerischen Forschung. Sie fordern für die Etablierung von künstlerischer Forschung ein Vokabular, das nicht wissenschaftspolitischen Verwertungslogiken entlehnt ist, sondern in der künstlerischen Praxis selbst begründet ist: »What is needed is a vocabulary founded in the research practices of artists themselves.«¹²¹

Eine generelle Übertragung von Prinzipien und Bewertungskriterien wissenschaftlicher Forschung in die künstlerische Forschung betrachten Kritiker*innen der Institutionalisierung somit als nicht erstrebenswert. Peter Geimer warnt, dass »Kunst Differenzen herstellt und sich von anderen Funktionssystemen der Wissenschaft unterscheidet. Das setzt voraus, dass sie nicht nach den Kriterien der Wissenschaft evaluiert werden kann.«¹²² Auch Kathrin Busch kritisiert, dass bei der Disziplinierung von künstlerischer Forschung nicht kunstimmanente Kriterien den Ausschlag geben würden und eine Institutionalisierung von künstlerischer Forschung im Sinne einer Unterwerfung und Anpassung an wissenschaftliche Kriterien nicht wünschenswert sei.¹²³ Ebenso kritisiert Elke Bippus die Tendenz, »vertraute Parameter der Wissenschaften aufzugreifen, um künstlerische Forschung zu institutionalisieren und für einen angewandten Bereich nutzbar zu machen«; stattdessen müsse man sich künstlerischer Forschung als genuin epistemischer Praxis zuwenden, die sich »nicht den Kriterien der beweisführenden Wiederholbarkeit, der Rationalität und Universalisierbarkeit« füge. Da sie »im Singulären [...] operiere«, müsse sie »anhand je konkreter Beispiele exemplifiziert werden«, denn gerade in ihrer Eigenständigkeit gäbe die künstlerische Forschung Anlass zur kritischen Befragung der Wissenschaften- und ihrer Konventionen und Machteffekte.¹²⁴

Somit sind Kritiker*innen der gegenwärtigen Institutionalisierung nicht gegen jede Form der Institutionalisierung, sondern setzen sich im Grunde für eine »andere« Form der Institutionalisierung ein, die aus der Praxis heraus erfolgt und kunsteigene Kriterien berücksichtigt. Dies ergibt sich zuweilen aus der institutionellen Trennung zwischen Theoretiker*innen und Praktiker*innen. So stellte Dieter Lesage bereits 2007 eine Spannung zwischen unterschiedlichen Akteur*innen im Diskurs fest: Denjenigen, die künstlerische Forschung betreiben, aber der Entwicklung eines Metadiskurses über diese Praxis eher skeptisch gegenüberstehen, und denjenigen, die als Theoretiker*innen oder als Kritiker*innen über künstlerische Forschung reflektieren.¹²⁵

Insgesamt geht aus dieser Analyse unterschiedlicher Positionen im Diskurs hervor, dass die Missbilligung der Institutionalisierung künstlerischer Forschung mit einer

120 Vgl. ebd.

121 S. ebd.

122 S. Geimer, Peter (2011): »Das große Recherche-Getue in der Kunst: Sollen Hochschulen »Master of Arts« Titel und Doktorhüte für Malerei verleihen?« *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr.93 (20.04.2011), S. 5.

123 Vgl. Busch (2007), S. 36.

124 S. Bippus (2009), S. 10.

125 Vgl. Lesage (2007), S. 8. Auszug eines Statements zur Konferenz »Verflechtungen zwischen künstlerischer und kulturwissenschaftlicher Forschung« vom 11–12 Mai 2007, an der auch Elke Bippus, Sabeth Buchmann, Eva Meyer und Eran Schaerf sowie Mika Hannula teilnahmen.

generellen Kritik an der Standardisierung und Ökonomisierung künstlerischer Ausbildungsmodelle zusammenhängt. Dabei überschneiden sich Debatten um die Einführung künstlerischer PhDs mit der umstrittenen Rolle der Theorie an Kunsthochschulen und rücken vor allem die Frage nach der Evaluierbarkeit künstlerischer Erzeugnisse ins Blickfeld. Während die Kunsthochschulen sich als Akteur*innen gegenüber Ansprüchen von künstlerischer Seite rechtfertigen müssen – gegenüber dem Einwand, dass Künstler*innen mehr Einfluss darauf haben sollten, was als künstlerische Forschung angesehen wird – müssen sie wiederum als Akteur*innen im hochschul- und wissenschaftspolitischen Bereich Stellung beziehen, um die Unabhängigkeit künstlerischer Ausbildungsmodelle zu bewahren und für eigenständige Fördermodelle einzutreten. Beispielsweise plädiert die Rektorenkonferenz der deutschen Kunsthochschulen in einem Aufruf auf ihrer Website für einen institutionell verankerten, gesonderten Förderrahmen, in dem freie künstlerische Arbeit beziehungsweise die Entwicklung von Forschungsprojekten an Kunsthochschulen oder Kunstakademien nach den ihnen immanenten künstlerischen Kriterien gefördert wird. Zum anderen machen sie darauf aufmerksam, dass es einer Förderung der künstlerischen Forschung im Rahmen dedizierter Förderprogramme bedürfe, was zum Beispiel beim PEEK in Österreich der Fall ist, oder als eigenständige Förderlinie im Rahmen der deutschen Forschungsförderung.¹²⁶

5.4.2. Die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung als Autonomisierungsdiskurs

Gleichzeitig kann aber auch eine andere Tendenz im Diskurs festgestellt werden, welche die Entwicklung künstlerischer Forschung eher als eine Autonomisierung künstlerischer Praxis wahrnimmt. So stellen sich einige Akteur*innen einer generellen Verteufelung der Institutionalisierung künstlerischer Forschung entgegen:

»Künstlerische Forschung ist mit einer Kritik von Künstler_innen, Wissenschaftler_innen und Akteur_innen des Kunst(markt)-Systems konfrontiert, die sie aus dem Feld der Kunst auszugrenzen sucht. Einem Mantra gleich kehrt konstant der Vorwurf wieder, dass nunmehr auch die Kunst akademisiert und unter das Diktat der Wissensproduktion gestellt werde und somit ihre kreativen, ja widerspenstigen Potentiale verliere. Statt an die Grenzen des Wissens zu erinnern, die Wissensproduktion zu problematisieren oder sich unbewussten Prozessen zuzuwenden, in denen sich auch Unvorhersehbares ereignen könne, werde die künstlerische Forschung zum Wissenslieferanten. Ist es aber tatsächlich so einfach, Kunst, Wissen, Forschung durch Polarisierung zu unterscheiden und welche (Macht-)Interessen sind damit verbunden? Setzt das Dispositiv des Kunstmarktes tatsächlich widerspenstige und unvorhersehbare Potentiale frei?

126 Vgl. Stellungnahme des RKK auf der Website: <https://www.kunsthochschulen.org/> (Stand: 15.11.2022).

Mir scheint die ausgrenzende Kritik heute eine weniger vielversprechende Idee als eine Pluralisierung des Kunstfeldes.«¹²⁷

Eine Pluralisierung des Kunstfeldes, wie Elke Bippus sie feststellt, spräche dafür, künstlerische Forschung weniger im Vergleich mit wissenschaftlicher Forschung zu positionieren, sondern sie als Subfeld innerhalb des pluralisierten Kunstfeldes zu verstehen. Dabei wird hier eher das emanzipatorische Potenzial künstlerischer Forschung gegenüber den Mechanismen des Kunstmarktes hervorgehoben. Innerhalb dieser Form von Institutionalisierung als eigenem Subfeld nennen Künstler*innen Gründe, welche für die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung sprechen. Die Künstler*innen eines Symposiums an der *Universität der Künste Berlin* sehen die positiven Seiten einer Institutionalisierung der künstlerischen Forschung insbesondere in folgenden Faktoren:

1. in der Anbindung an eine Institution und in der Möglichkeit, diese als Ressource zu nutzen,
2. in dem Aufbau eines Netzwerks, beispielsweise durch die Kollaboration mit der Programmleitung und anderen Teilnehmer*innen von Graduiertenkollegs, PhD-Programmen etc.,
3. in dem Austausch mit der community im Bereich der künstlerischen Forschung zu bleiben,
4. in der Bereicherung der eigenen Praxis
5. und in der Möglichkeit, an einem geschützten Ort zu arbeiten (insbesondere als Schutzraum vor dem Kunstmarkt).

Dabei wird vor allem hervorgehoben, dass künstlerische Forschung Künstler*innen einen Freiraum biete, mit Finanzierung in einem geschützten Raum zu forschen:

»A criterion for artists to apply for a third-cycle programme is the chance to break out of their precarious situation and temporarily free themselves from the constraints of the art market. Third-cycle programmes can position themselves outside the art market by providing an autonomous and »safe« space for artists (funding, no competition).«¹²⁸

Künstlerische Forschung in diesem Deutungsmuster der Autonomisierung entsteht also aus dem künstlerischen Feld heraus und bildet ein neues eigenständiges Forschungsfeld mit eigenen Kriterien der Evaluation, eigenen Forschungsmethoden und eigener Peer-group. Künstler*innen, die als Ausbilder*innen an Hochschulen tätig und im Feld der künstlerischen Forschung aktiv sind, argumentieren, dass künstlerische Forschung für

127 S. Bippus, Elke (2019): Potenziale künstlerischer Forschung? In: *mdw webmagazin*. Online verfügbar unter <https://www.mdw.ac.at/magazin/index.php/2019/11/24/potenziale-kuenstlerischer-forschung/> (Stand: 01.08.2024).

128 S. Universität der Künste Berlin (2016): *Artistic Needs and Institutional Desires*. Arbeitspapier der UdK Berlin.

sie eine substanzielle künstlerische Auseinandersetzung beinhalte, die unabhängig von institutionellen und bildungspolitischen Diskussionen zu sehen sei.¹²⁹

Der große Vorteil der Institutionalisierung von künstlerischer Forschung wird darin gesehen, dass durch die Förderung institutionelle Freiräume für kritische künstlerische Praktiken geschaffen werden können, die auf dem Kunstmarkt nicht direkt verwertbar seien. So kommentiert auch eine Absolventin des künstlerisch-wissenschaftlichen PhD-Programms an der *Bauhaus Universität* in Weimar:

»Was ja oft von Artistic Research gesagt wird, ist, dass es einfach einen Freiraum gibt, außerhalb vom Kunstmarkt zu produzieren und Zeit, über Dinge nachzudenken, auszuprobieren und zu lernen und nicht so einen Produktionsdruck zu haben, also das ist auch eine strategische Entscheidung. Ich habe jetzt ein Stipendium, das 4 bis 5 Jahre geht. Das gibt es in der Kunst nicht. Also damit habe ich mir jetzt Autonomie geschaffen, nur um die Sachen zu machen, die ich machen möchte, ohne dass sie gleich finanziell verwertbar sind.«¹³⁰

Mit dem Einzug der künstlerischen Forschung in das Hochschulwesen, so bestätigt auch die Kunsttheoretikerin Rahel Puffert, würden Künstler*innen erstmals die Möglichkeit erhalten, sich der Infrastruktur des Wissenschafts- und Hochschulbetriebs zu bedienen und Funktionen zu übernehmen, die zuvor nur Wissenschaftler*innen vorbehalten waren. Diese Neuordnung sei durch wissenschaftspolitische Förderprogramme ausgelöst worden. Es werde immer nur vor der drohenden »Akademisierung«, »Quantifizierung« und »Verschulung« gewarnt,

»ganz so als sei der universitäre Kontext prädestiniert, solche Prozesse einzuleiten und nicht etwa der Kunstmarkt, die Kreativindustrie oder das prekäre Dasein, in dem die meisten Künstler*innen heute gezwungen sind, sich einzurichten.«¹³¹

Im historischen Verlauf, so Puffert, sähen sich Künstler*innen von jeher ökonomischer Verwertung, sozialpolitischer Indienstnahme oder der Reduktion auf ihre bloße Unterhaltungsfunktion ausgesetzt. Mit solchen möglichen Fremdbestimmungen zu rechnen und Wege des Entzugs zu entwickeln, gehöre zu den Bedingungen künstlerischer Produktion, seitdem sie Autonomie für sich beanspruche: »Will man der Kunst überhaupt eine Aufgabe zuschreiben, so vielleicht genau jene, auf die jeweils aktuell brisanten Indienstnahmen künstlerischer Freiheit hinzudeuten.«¹³²

Die Institutionalisierung einer forschenden Praxis jenseits vom Kunstmarkt verschaffe künstlerischer Forschung insofern Autonomie, dass ihr auch der finanzielle

129 Vgl. Caduff, Corina (2014): Transdisziplinarität und die Karriere künstlerischer Forschung. In: Parzinger, Hermann; Aue, Stefan; Stock, Günter (Hg.): *ArteFakte: Wissen ist Kunst – Kunst ist Wissen: Reflexionen und Praktiken wissenschaftlich-künstlerischer Begegnungen*. Kultur- und Medientheorie. Bielefeld: transcript, S. 287–291.

130 S. Interview MK, *Bauhaus Universität Weimar*, 00:55:05h.

131 S. Puffert, Rahel (2018): Von der konzeptuellen Kunst zur künstlerischen Forschung. In: *Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst*. Online verfügbar unter <https://www.linksnet.de/artikel/47389> (Stand: 01.08.2024).

132 S. Puffert (2018).

Rahmen dafür gegeben wird, dass Künstler*innen unabhängig vom Kunstmarkt ihre künstlerisch-forschende Praxis verfolgen können. Anders formuliert:

»Akademisierung könnte man [...] positiv betrachtet, auch als einen Prozess sehen, der künstlerisches Forschen als Voraussetzung für qualitative Kunstproduktion betont und dabei auch die Mittel fordert, die es braucht, damit die Kunstproduktion ihre Qualität behält.«¹³³

Demnach ist es von zentraler Bedeutung, auf welche Art und Weise und unter welchem Forschungsverständnis künstlerische Forschung etabliert wird. Auch Henk Borgdorff geht auf die Kritik an der Institutionalisierung von künstlerischer Forschung ein. Der Vorwurf, dass künstlerische Forschung als unabhängige Form der Wissensproduktion jeder Form von Institutionalisierung widerstehen sollte, basiere auf der Konstruktion einer Antithese zwischen künstlerischer und akademischer Forschung. Die Kritik derjenigen Akteur*innen, welche die Wissenschaft vor Eindringlingen schützen wollten, weil künstlerische Forschung nicht systematisch sei und sich nicht an wissenschaftlichen Qualitätsstandards orientiere, lehnt er als zu pauschal ab.¹³⁴ Zwar müsse die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung genau reflektiert und begleitet werden, aber anstelle der Kritik an der Akademisierung/Institutionalisierung von künstlerischer Forschung solle man diese als Möglichkeit sehen, eine alternative Wissenskultur an Hochschulen zu befördern.

Institutionalisierung von künstlerischer Forschung an Kunsthochschulen kann somit auch dazu beitragen, Freiräume für Künstler*innen zu schaffen, ihre Projekte und Ideen unabhängig von den Zwängen des Marktes über einen längerfristig finanzierten Zeitraum zu verfolgen. Inwiefern Förderstrukturen und PhD-Programme dafür angepasst werden müssen, ist Thema der Fallbeispiele in Kapitel 6. So tritt das österreichische Forschungsförderungsmodell beispielsweise für das Verständnis von künstlerischer Forschung als Grundlagenforschung ein und integriert künstlerische Ansprüche vielfach in die Ausgestaltung von Fördermodellen und institutionellen Formaten.¹³⁵

5.5. Zwischenfazit: Kritische Reflexion von künstlerischer Forschung zwischen Autonomisierung und Heteronomisierung

Bei der vorangegangenen Analyse wird ersichtlich, dass Akteur*innen sich im Feld der künstlerischen Forschung in ihrer Einstellung zur Autonomie und Heteronomie des Feldes unterscheiden. Das verweist unmittelbar auf die breite Varianz der von Bourdieu beschriebenen zentralen Differenzierungsfaktoren oder Polaritäten im Feld der kulturellen Produktion. An jenen Deutungsmustern orientieren sich auch die Strategien von Akteur*innen sowie die Art und Weise, wie bestimmte Begrifflichkeiten auf institutioneller Ebene ausgefochten werden. Dies betrifft etwa die Frage, ob Institutionalisierungs-

133 S. Lesage (2009), S. 223. Vgl. auch Haarmann (2019), S. 5.

134 S. Borgdorff (2012a), S. 5.

135 S. Borgdorff (2011), S. 41.

prozesse eher als Bottom-up oder Top-down aufgefasst werden, ob Institutionalisierung entweder in ihren positiven Effekten unterstützt oder in ihren negativen Auswirkungen bekämpft wird. Es wurden zwei Deutungsmuster von Akteur*innen im Feld herausgearbeitet:

1. *Künstlerische Forschung als Form der Heteronomisierung*, die einher geht mit einer Ablehnung der Institutionalisierung künstlerischer Forschung im Sinne einer Anpassung an Kriterien aus dem wissenschaftlichen Feld. Dieser Argumentationszusammenhang sieht die Institutionalisierung vor allem im Rahmen einer Anpassung des künstlerischen an das wissenschaftliche Feld im Zuge einer »Verwissenschaftlichung« oder »Akademisierung« von künstlerischen Ausbildungsprogrammen, künstlerischen Qualitätskriterien und künstlerischen Praktiken. Dieses geht mit Befürchtungen einer Instrumentalisierung, insgesamt einer Heteronomisierung des Kunstfeldes in Richtung der Wissenschaft einher.

Im entgegengesetzten Deutungsmuster beziehen sich Akteur*innen auf:

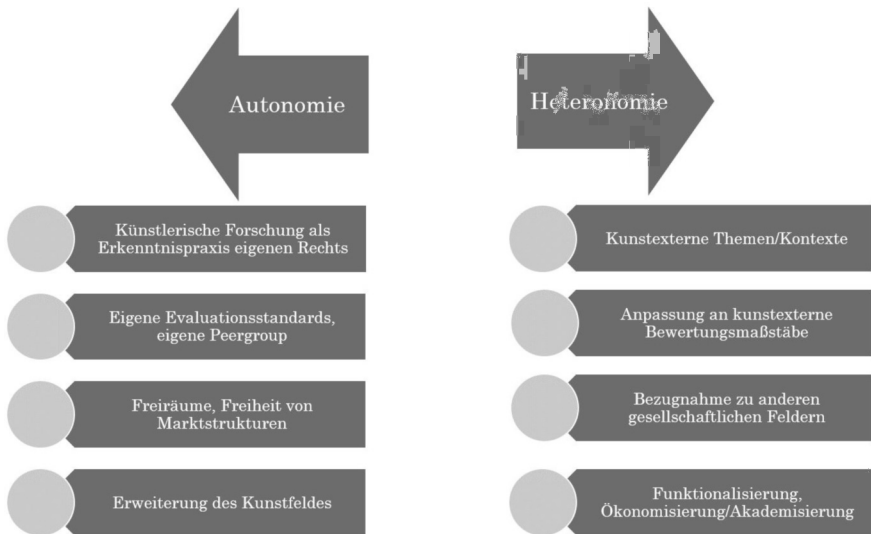
2. *Künstlerische Forschung als Autonomisierung*: Diese Perspektive beinhaltet die Befürwortung einer Institutionalisierung, um finanzielle Spielräume, institutionelle Anbindung und Absicherung oder Freiräume gegenüber dem Kunstmarkt zu schaffen: »Künstler_innen sollen forschen können, mit institutionellem Schutz und öffentlicher Bezahlung. Der PhD ist aus dieser Sicht wichtig für die Autonomie der Künste und sollte so konzipiert sein, dass es im Interesse der Künstler*innen ist.«¹³⁶ In diesem Deutungsmuster wird an eigenen Kriterien für künstlerische Forschung gearbeitet. Dies entspricht einer Institutionalisierung aus der Praxis heraus, das heißt einer Institutionalisierung »von innen«, die den eigenen Kriterien, Ansprüchen und Anforderungen künstlerischer oder künstlerisch-wissenschaftlicher Forschung gerecht wird.

Aus dieser Analyse verschiedener Deutungsmuster im Diskurs um die Institutionalisierung künstlerischer Forschung ergeben sich somit zwei Erkenntnisse:

- Erstens, dass zwischen Praktiken der Institutionalisierung und künstlerischer Praxis unterschieden werden muss und die Formalisierung nicht unbedingt auch den Erfordernissen künstlerischer Praxis entspricht.
- Zweitens, dass es zwei Arten gibt, die Institutionalisierung im Diskurs darzustellen: als Autonomisierung oder als Heteronomisierung der künstlerischen Forschungspraxis.

136 S. Hiltbrunner, Michael (2019): Drop Out of Art School. Research meant trying new things: The F+F School in Zürich around 1970 and artistic research today, *Fucking Good Art* #38: What life could be or the ambivalence of success. Zürich: Edition Fink, S. 124–127.

Abbildung 3: Künstlerische Forschung zwischen Autonomie und Heteronomie; Eigene Darstellung



Mit einer »Verwissenschaftlichung der Kunst« würde im Sinne Bourdieus eine Angleichung an das institutionelle Feld der Wissenschaft erfolgen, indem beispielsweise wissenschaftliche Kriterien übernommen werden. Eine andere Möglichkeit ist, dass bisher etablierte Zugangskriterien beider Felder oder eines der Felder eine Umwertung erfahren, indem beispielsweise Evaluationskriterien des wissenschaftlichen oder künstlerischen Feldes transformiert werden. Oder aber es findet nur in der künstlerischen Praxis ein Wandel statt, nicht aber in den institutionellen Feldern von Kunst und Wissenschaft, die weiter als getrennte Felder mit unterschiedlicher Eigenlogik existieren. Darin würde künstlerische Forschung als Subfeld der Kunst ihre eigenen Kriterien verfolgen können. Eine weitere Option wäre, dass sich künstlerische Forschung als drittes Feld etabliert. Negativ konnotiert beschreibt Autor Peter Geimer diese Möglichkeit als »etwas ungeahntes Drittes«, »etwas Hybrides, das weder den Anforderungen der Kunst noch der Wissenschaft genügt.«¹³⁷ In transdisziplinären Projekten wird dieses künstlerisch-wissenschaftliche Hybrid dennoch in der Regel zur produktiven Verstrickung, die gerade innovative Potenziale bereithält.

Ambivalent bleibt die Institutionalisierung künstlerischer Forschung in der Hinsicht, dass sie für einige Akteur*innen eine Heteronomisierung bedeutet, für die anderen hingegen die Zurückgewinnung der Autonomie innerhalb eines eigenen Subfeldes. Dies liegt zum einen an der Heterogenität der Akteur*innen: Während Verfasser*innen der wissenschaftspolitischen Dokumente eher dem administrativen Personal angehören oder aber an der Theoretisierung und Verwaltung von künstlerischer Forschung mitwirken, sind es auf der anderen Seite die Praktiker*innen, die sich eher für die

137 S. Geimer, Peter (2011): Das große Recherche-Getue in der Kunst: Sollen Hochschulen »Master of Arts«-Titel und Doktorhüte für Malerei verleihen? *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 93 (20.04.2011).

Rahmenbedingungen künstlerischer Forschung engagieren (wie finanzielle Entlastung, Zugang zu institutionellen Ressourcen).

Institutionalisierungsprozesse gestalten sich aber auch länderspezifisch unterschiedlich. So stellen die Kunstwissenschaftler*innen Elke Bippus und Monica Gaspar fest, dass der Forschungsauftrag an den schweizerischen Kunsthochschulen eher in Form einer Top-down- Entscheidung zügig institutionalisiert und bürokratisiert wurde, »bevor es eine nennenswerte Szene künstlerischer Forschung gab.«¹³⁸ Forschung in den Künsten gelte im Zuge dieser Entwicklung als das, was »von Seiten der Förder-einrichtungen als finanzierbare Forschung eingestuft und anerkannt wird.«¹³⁹ Gisler und Gaspar stellen fest, dass es nicht die Disziplin selbst sei, welche über die Form und Inhalte ihrer Forschung entscheide, sondern eine Gruppe überwiegend fachfremder Akteur*innen, wie Vertreter*innen der etablierten universitären Disziplinen, Personen in hochschulpolitischen Führungspositionen, administratives Personal oder interdisziplinäre Gremien aus heterogenen Institutionen.¹⁴⁰ Sie folgern:

»Die künstlerische Forschung, die an Kunsthochschulen zunehmend institutionell verankert wird, wird heute vielfach als Akademisierung und Einengung der forschend-experimentellen Spielräume der Kunst empfunden. Infolgedessen distanzieren sich Vertreter/innen eines forschend-experimentellen Ansatzes von künstlerischer Forschung, machen das ästhetische Denken stark oder das Forschen in den Künsten, welches als Gegenmodell zur wissenschaftlichen Forschung behauptet wird.«¹⁴¹

Auf der anderen Seite geht Henk Borgdorff davon aus, dass die Gegenüberstellung von künstlerischer und akademischer Forschung und das Insistieren auf der Unabhängigkeit künstlerischer Forschung als ein »ganz anderes« Wissen, das singulär und affektiv verfährt, zu einer gleichzeitigen Verklärung künstlerischer Forschung sowie zu einer Verdammung der »Akademisierung« von künstlerischer Forschung führt. Dadurch werde die akademische Forschung zu Unrecht als homogenisierend, einschränkend und konformistisch abgestempelt, so Borgdorff.¹⁴²

Der Hauptkritikpunkt am heutigen Diskurs um künstlerische Forschung sei, so Florian Dombos, ein weitgehender Verlust der ursprünglichen Analogiebehauptung von Kunst und Forschungsprozessen sowie ihrer Offenheit. Statt weiter zu diskutieren, warum künstlerische Forschung nicht nur von Künstler*innen beurteilt werde, so wie es im wissenschaftlichen Feld üblich sei, wolle man die künstlerische Praxis über den Wissensbegriff ökonomisieren und damit ihr kritisches Potenzial ausschalten. »Kunst als Forschung« sei für einige Vordenker*innen seinerzeit eine »absichtliche (Selbst-)Ver-

138 S. Forschungsprojekt *Ästhetische Praktiken nach Bologna* mit Monica Gaspar (2017): *Forschendes Lernen in der Kunst*. in: Mieg, Harald A.; Lehmann, Judith (Hg.): *Forschendes Lernen. Wie die Lehre in Universität und Fachhochschule erneuert werden kann*. Frankfurt/New York: Campus Verlag, S. 259–268, hier: S. 264.

139 S. Bippus/Gaspar (2017), S. 264.

140 Vgl. ebd.

141 S. Bippus/Gaspar (2017), S. 265.

142 Vgl. Borgdorff (2012a), S. 5.

unsicherungsformel«¹⁴³ gewesen, inzwischen werde aber mit genau den gleichen Worten Affirmation betrieben. So müsse man sich seiner Meinung nach von Formulierungen künstlerischer Forschung, die vor zehn Jahren noch zu virulenten Denkbewegungen führten, heute, wo sie nur noch der Absicherung dienen würden, verabschieden.

Die beschriebenen Deutungsmuster von Autonomie und Heteronomie wirken sich darauf aus, ob Institutionalisierungsprozesse eher als Bottom-up oder Top-down aufgefasst werden und wie bestimmte Begrifflichkeiten auf institutioneller Ebene ausgefochten werden. Während es bei diesen Deutungsmustern eher um die Wahrnehmung einzelner Akteur*innen sowie um die diskursanalytische Einordnung der Institutionalisierung ging, soll es bei den folgenden empirischen Fallbeispielen um die Umsetzung der Institutionalisierung in der Praxis der Organisationen gehen. Dabei wird abgeglichen, ob Verständnisse von Autonomie und Heteronomie des Feldes sich auch in den Evaluationskriterien von Organisationen wiederfinden, und ob künstlerische Forschung hier eher in ihrer differentiellen Logik berücksichtigt wird oder nicht. Wie deutlich gemacht werden wird, hängt dies zumeist vom konkreten institutionellen Forschungsverständnis ab.

143 Vgl. Dombois et al. (2014), S. 13.

6. Fallbeispiele und Formen der Institutionalisierung

Die institutionelle Analyse des Feldes der künstlerischen Forschung umfasst sowohl die Analyse der Logiken und Mechanismen dieses sich neu institutionalisierenden Feldes, als auch den Blick auf die Konsekrationsinstanzen, welche die Verbreitung eines Paradigmas vorantreiben, sowie die Evaluationskriterien, die die kulturelle Produktion im Feld bestimmen.¹ Bei der Abgrenzung von disziplinären Kämpfen um die Legitimität künstlerischer Forschung bezog sich die Arbeit bislang vorrangig auf den Kunsthochschuldiskurs und dessen wissenschaftspolitische Dimension im europäischen Kontext. Während dort maßgeblich die nationenübergreifenden Zusammenschlüsse und Wissenschaftsinstitutionen auf EU-Ebene im Fokus standen, sind es im Folgenden vor allem die Kunsthochschulen und die Fördereinrichtungen auf nationaler Ebene. Dabei werden zunächst die landesspezifischen Förderpolitiken dargestellt und die Kunsthochschulen als Konsekrationsinstanzen exemplifiziert, die maßgeblich am Diskurs der künstlerischen Forschung mitwirken.

Bisher gibt es noch keine vergleichbaren Studien zur Institutionalisierung künstlerischer Forschung, die auf empirischen Daten basieren. Zumeist werden Einzelbeispiele institutioneller Programme dargestellt, diese aber nicht in einem nationenübergreifenden oder europäischen Kontext verortet.² Auch Förderpolitiken im Feld der künstlerischen Forschung stellen ein bislang weitreichend unerforschtes Gebiet dar, allerdings

-
- 1 Bourdieus Feldtheorie wurde bereits auf das wissenschaftliche Feld übertragen, bspw. auf Transnationalisierungsprozesse im akademischen Feld, am Beispiel der strukturierenden Wirkung des *European Research Council* auf die Strukturen nationaler Wissenschaftsfelder im Bereich der Geistes- und Sozialwissenschaften. Vgl. hierzu Massih-Tehrani et al. (2015). Dabei werden die Konsequenzen der Neustrukturierung des europäischen Ordnungsrahmens im akademischen Feld analysiert, indem der neu geschaffene *European Research Council* als Konsekrationsinstanz im Bourdieuschen Sinne verstanden und nach den Folgen der Forschungsförderung für die Feldstrukturierung und die Hierarchie der Fakultäten gefragt wird. Zur Übertragung der Feldtheorie auf transnationale Fragestellungen vgl. auch Go, Julian, & Krause, Monika (2017): *Fielding Transnationalism: An Introduction*. *The Sociological Review*, 64, S. 6–30.
 - 2 Beispielsweise in der Ausgabe der Zeitschrift für Hochschulentwicklung: Bästlein, Ulf, Karen van den Berg, Doris Carstensen, Alexander Damianisch, Julie Harboe, Bettina Henkel, und Andre Zogholy (Hg.) (2015): *Künstlerische Forschung an Hochschulen und Universitäten: Zwischen Idee, Skizze und Realisierung*. *Zeitschrift für Hochschulentwicklung*, Jg. 10, Nr. 1 (März 2015).

sind in den letzten Jahren erste Evaluationsberichte zu Förderprogrammen wie dem PEEK-Programm in Österreich erschienen, die das Förderprogramm auch in den internationalen Kontext einordnen.³ Eine systematische Analyse verschiedener Fallbeispiele und ihrer Kriterien fehlt jedoch. Da sich der Diskurs um die Institutionalisierung bislang sehr auf dem meta-theoretischen Niveau bewegt, ergibt sich hier die Notwendigkeit, die Institutionalisierung in der Umsetzung auch empirisch zu erforschen, um zu überprüfen, ob sich Befürchtungen einer Verwissenschaftlichung oder Standardisierung, wie im oberen diskursanalytischen Teil dargelegt, auch in der Praxis bewahrheiten.

Eine Herausforderung bei der empirischen Analyse ist die Diversität sowohl institutioneller als auch förderpolitischer Hintergründe der Organisationen, die künstlerische Forschung betreiben. Der Vielzahl unterschiedlicher Programme wird in der Auswahl der Fallbeispiele Rechnung getragen, die sowohl Fallbeispiele an Universitäten als auch an Kunsthochschulen inkludiert. Die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung umfasst hier verschiedene organisationale Formate, die sich sowohl in PhD-Programmen an Kunsthochschulen als auch in künstlerisch-wissenschaftlichen Graduiertenkollegs an Universitäten und Kunsthochschulen sowie in Laboren oder Methodenformaten und Kunsträumen im Universitätskontext äußern. Nachdem PhD-Programme an verschiedenen Kunsthochschulen exemplifiziert werden, sollen künstlerisch-wissenschaftliche Graduiertenkollegs als Hybrid-Modelle untersucht werden, die außeruniversitäre und universitäre Institutionen unter einem thematischen Dach vereinen. Zum Abschluss der Analyse werden unterschiedliche institutionelle Formate an Universitäten beleuchtet, die im Kontext der inter- oder transdisziplinären Forschung zu verorten sind. Die elf untersuchten Fälle repräsentieren dabei die Heterogenität künstlerischer Forschungsansätze sowohl in ihrer Herangehensweise an künstlerische Forschung als auch in ihrer organisationalen Struktur.

6.1. Fallstudien

Fallstudien werden angewendet, um komplexe zeitgenössische Phänomene in ihrem realen lebensweltlichen Kontext zu untersuchen und zu verstehen.⁴ Dabei wird davon ausgegangen, dass die Untersuchungsobjekte ähnlich oder unterschiedlich genug sind, dass sie es erlauben, als vergleichbare Beispiele desselben Phänomens herangezogen zu werden. Es muss sowohl eine ausreichende Heterogenität als auch Homogenität der Stichprobe gewährleistet sein, damit die Fallauswahl eine möglichst große Variabilität der Fälle gewährleistet.⁵ Diese Arbeit nutzt die Fallstudien von künstlerischen Forschungsprogrammen in zweierlei Hinsicht: Erstens wird die Diversität künstlerischer Forschungsprogramme und -projekte im deutschsprachigen Raum aufgezeigt und

3 Vgl. Glinsner, Barbara; Stalder, Felix; Schuch, Klaus (2021): Evaluation of the Arts-based Research Programme of the Austrian Science Fund (PEEK). Final Report. Zentrum für soziale Innovation. Online verfügbar unter <https://www.zsi.at/de/object/project/5600> (Stand: 01.08.2024).

4 Vgl. Yin, Robert K. (2013): Case Study Research. Design and Methods. Applied Social Research Methods Series, Band 5, SAGE.

5 Vgl. Stake, R. E. (2005). Qualitative Case Studies. In: Denzin, Norman; Lincoln, Y. S. (Eds.), The Sage Handbook of Qualitative Research. S. 443–466. Hier: S. 450.

exemplarisch kartografiert. Zweitens werden mittels einer qualitativen Inhaltsanalyse die verschiedenen Forschungsverständnisse und unterschiedlichen Positionierungen der Organisationen (Kunsthochschulen und Universitäten) im Diskurs um künstlerische Forschung herausgearbeitet.⁶ Für die Kategorisierung spielten beispielsweise die unterschiedlichen institutionellen Forschungsverständnisse eine zentrale Rolle, um daraus die Positionierungen der Forschungsorganisationen als Akteur*innen im Feld abzuleiten. Deshalb wurde im Rahmen der Arbeit qualitative Feldforschung durchgeführt, um sowohl organisationale Kontexte als auch beteiligte Akteur*innen vor Ort kennenzulernen und im Feld zu erfassen.

Im Rahmen dieser Arbeit dienen die Fallbeispiele als Exemplifizierung eines jeweils spezifischen institutionellen Kontextes künstlerischer Forschung, der wiederum in die wissenschaftspolitische Forschungslandschaft eingeordnet wird. Anhand der unterschiedlichen Fallbeispiele wird aufgezeigt, welche unterschiedlichen Akteur*innen aber auch Funktionsweisen bei der Institutionalisierung von künstlerischer Forschung eine Rolle spielen und auf welchen Prozessen der Legitimation oder Konsekration die Anerkennung im Feld der künstlerischen Forschung beruht.

Die ausgewählten Fälle bestehen in künstlerisch-wissenschaftlichen PhD-Programmen im deutschsprachigen Raum, wobei immer zwei Fälle miteinander verglichen werden, um diese zu kontrastieren. Eine Ausnahme bildet der Schweizer Raum, in dem die ZHdK als einziges Fallbeispiel über ein umfassenderes künstlerisches PhD-Programm verfügt. Die Vergleiche basieren in erster Linie auf sehr unterschiedlichen nationalen Förderkontexten und finden zunächst auf nationaler Ebene statt, bevor ein übergreifender Vergleich aller behandelten Fälle angestrebt wird. Im Interesse einer besseren Vergleichbarkeit wurden die Fallbeispiele somit nach unterschiedlichen institutionellen Typen geordnet:

1. Im ersten Teil der Fallbeispiele werden fünf PhD-Programme an Kunsthochschulen in Österreich, Deutschland und der Schweiz verglichen; unterteilt nach je unterschiedlichen nationalen Kontexten:
 - In Deutschland die PhD-Programme der *Hochschule für bildende Künste Hamburg* und der *Bauhaus Universität Weimar* (*Dr. phil. in artibus* (seit 2025 *PhD in Art Practice*). Hamburg, *PhD-Programm Bauhaus Universität Weimar*)
 - In Österreich die PhD-Programme der *Akademie der Bildenden Künste* in Wien und der *Universität für angewandte Kunst* in Wien (*PhD in art. Universität für angewandte Kunst* Wien, *PhD in Practice* an der *Akademie der Bildenden Künste* Wien)
 - Für die Schweiz wird das PhD-Programm der ZHdK vorgestellt.
2. Im zweiten Teil werden drei künstlerisch-wissenschaftliche Graduiertenkollegs an Hochschulen in Deutschland (*Versammlung und Teilhabe* sowie *Performing Citizenship*, HCU Hamburg, *Ästhetiken des Virtuellen*, HFBK Hamburg) im Hamburger Kontext verglichen, die sich zwar einmal an einer Kunsthochschule und einmal an einer Univer-

6 Vgl. Mayring, Philipp (2015): *Qualitative Inhaltsanalyse: Grundlagen und Techniken*. Weinheim Basel: Beltz.

sität befinden, aber auf ähnlichen institutionellen Voraussetzungen basieren, da sie durch dasselbe Fördermodell gefördert wurden.

3. Im dritten Teil werden drei Kunstprogramme/Residenzprogramme oder Labore an Universitäten verglichen, die künstlerische Forschung in ihre Arbeit einbeziehen, (*Kunstraum der Leuphana Universität Lüneburg, LAP, Labor für implizites und künstlerisches und Wissen der Zeppelin Universität Friedrichshafen (ZU)*).

Die Auswahl der Fallbeispiele von künstlerischen Forschungsprogrammen an Universitäten und Kunsthochschulen bezieht sich auf Programme, die künstlerische und wissenschaftliche Praktiken verknüpfen. Diese finden sich unter den Stichworten *Kunst und Wissenschaft, Kunstforschung, künstlerische Forschung, artistic research* oder *practice-based research*. Dabei wird künstlerische Praxis nicht immer explizit als »künstlerische Forschung« bezeichnet, sondern auch Bezug auf Artistic Research als Wissensproduktion genommen. In jedem der Fallbeispiele werden künstlerische und wissenschaftliche Praktiken gezielt verbunden.⁷ Während sich einige künstlerische PhD-Programme beispielsweise stark als künstlerische Forschung nach außen positionieren und auch gezielt damit werben, sind künstlerische Forschungsprogramme im universitären Kontext oft im Bereich der inter- und transdisziplinären Forschung anzusiedeln.

Dabei wurden Methoden des *Theoretical Sampling*⁸ genutzt, um beim Kodieren und Analysieren die Sättigung einer theoretischen Konzeption zu erreichen. Die theoretische Stichprobenziehung beinhaltet sowohl ähnliche als auch unterschiedliche Fälle.⁹ Es wurden folgende Faktoren entwickelt, nach denen die fallübergreifende Analyse der verschiedenen Fallbeispiele durchgeführt wurde:

- *Profil der jeweiligen Universität/Kunsthochschule/institutionelle Form des Programms* (Graduiertenkolleg, PhD-Programm, Studienformat)
- *Daten über Finanzierung, Laufzeit, beteiligte Institutionen, beteiligte Wissenschaftler*innen und Künstler*innen*
- *Verständnis von künstlerischer Forschung/Forschungsbegriff* in Abgrenzung zur wissenschaftlichen Forschung/zu herkömmlicher Kunst
- *Selbstverständnis/verfolgte Ziele/Interessen des Programms*
- *Strategien/Maßnahmen des Programms zur Verschränkung von Theorie und Praxis*
- *Angewandte Forschungsmethoden*
- *Beteiligte künstlerische Positionen/Forschungsformate/Präsentationsweisen*

Aus dieser Einordnung wurden übergreifende Kategorien für die inhaltliche Analyse des Materials abgeleitet, um eine fallübergreifende Analyse des Materials erlauben. Diese zentralen Analysekategorien beziehen sich in Anlehnung an die wissenschaftstheoretische Einordnung beider Felder auf:

7 Bspw. bei dem *Labor für implizites und künstlerisches Wissen der Zeppelin Universität Friedrichshafen*.

8 Vgl. Strauss, Anselm; Corbin, Juliet (1998). *Basics of Qualitative Research – Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*. Sage Publications.

9 Vgl. Schreier, Margrit (2010): Fallauswahl. In: Mey, Günter; Mruck, Katja (Hg.): *Handbuch qualitative Forschung in der Psychologie*. S. 238–252.

- a) den *Forschungsprozess* ausgewählter Forschungsprojekte in den Programmen (Einbezug von Materialität, Formen der Partizipation, Reflexionsformen)
- b) die *Forschungsmethodik* (angewandte Methoden, Formen der Präsentation)
- c) die *Forschungsergebnisse* (Formen der Veröffentlichung, gewählte Medien, angesprochene Öffentlichkeiten)

Bei der empirischen Analyse der Materials werden unterschiedliche Verständnisse von künstlerischer Forschung unterschieden: So kann künstlerische Forschung sowohl als anwendungsorientierte Forschung (Designforschung, Forschung, die in direktem Zusammenhang mit ihrer wirtschaftlichen oder gesellschaftlichen Nutzung und Weiterverwertung erbracht wird), als Grundlagenforschung, aber auch als (wissenschafts-)kritische Forschung oder partizipative, öffentlichkeitswirksame Forschung verstanden und ausgerichtet werden. Dies lässt sich anhand mehrerer Indikatoren, bspw. durch die nähere Bestimmung der Distributions- und Präsentationsmittel, der einbezogenen Öffentlichkeiten und Zielgruppen sowie anhand der gewählten Semantik der Selbstpräsentation und -darstellung der Programme festlegen. Dabei orientiert sich das Verständnis von künstlerischer Forschung in den Projekten maßgeblich daran, welcher Forschungsbegriff von der jeweiligen Institution vertreten wird. Es wird auch ersichtlich, dass Formen der Ergebnispräsentation durch die institutionelle Anbindung und die Fördermodalitäten durch institutionelle Hintergründe beeinflusst werden.

Ein weiteres Ziel der Analyse ist der Vergleich der Förderkriterien von Förderinstitutionen im deutschsprachigen Raum sowie der Zulassungskriterien von PhD-Programmen. Dazu werden drei Förderprogramme im deutschsprachigen Raum anhand ihrer Förderkriterien verglichen:

- PEEK in Österreich
- Das *Arts and Science in Motion*-Programm der VW-Stiftung in Deutschland
- Die Anschubförderung der *Landesforschungsförderung* in Hamburg

Im Anschluss an die Vorstellung der beiden künstlerisch-wissenschaftlichen Graduiertenkollegs werden einzelne künstlerische Forschungsprojekte von den Graduiertenkollegs sowie aus den PhD-Programmen exemplarisch herangezogen, um die Spezifika künstlerischer Forschungsprojekte anhand konkreter institutioneller Hintergründe und künstlerischer Projekte zu analysieren. Dabei werden Anforderungen aus dem Feld der künstlerischen Forschung und die Praxis der Forschungsprojekte den Anforderungen wissenschaftspolitischer Förderrichtlinien gegenübergestellt und auf ihre Kompatibilität hin überprüft.

Für die Fallstudien wurden multiple Datenquellen berücksichtigt, die durch teilnehmende Beobachtung, ethnografische Feldforschung und Dokumentenanalyse gewonnen und durch Datentriangulation miteinander in Zusammenhang gebracht wurden. Als Datenquellen für die Fallanalyse dienten Expert*innen-Interviews und Feldprotokolle, weiterhin die Selbstdarstellung der Programme auf den jeweiligen Internetseiten der Universitäten und Kunsthochschulen sowie Materialien in Form von Broschüren, Veröffentlichungen und filmischen Dokumentationen. Zur Systematisierung der Fallbeispiele und gesammelten Daten diente eine Matrix, in der die formalen Daten der Programme

(Finanzierung, Laufzeit, beteiligte Personen) und Informationen aus deren Selbstdarstellung (Ziele, Zugangsvoraussetzungen etc.) zusammengefasst wurden. Im Zuge einer Triangulation der Daten wurden die Ergebnisse durch mehrere Datenquellen untermauert, sodass eine detaillierte Fallbeschreibung entstand.¹⁰ Für jedes Fallbeispiel wurden Fallberichte erstellt, in denen eigene Beobachtungen sowie Forschungsprotokolle zusammengefasst sind. Grundlegende Analyseschritte wurden mit der Auswertung der Fallberichte sowie der Entwicklung übergreifender Analysekatégorien durchgeführt.

In einem letzten Analyseschritt wurden im Abgleich mit Bourdieus Feldtheorie, in einem Wechsel zwischen deduktiver und induktiver Methode, Faktoren für unterschiedliche Evaluationspraktiken, einen unterschiedlichen Habitus sowie divergierende Fördermodelle im künstlerischen und wissenschaftlichen Feld herausgearbeitet. So wurden in den Kriterien der Förderinstitutionen teilweise unterschiedliche Mechanismen der Anerkennung im künstlerischen und wissenschaftlichen Feld ersichtlich, die zu Herausforderungen und Problemen in der Umsetzung von künstlerischen Forschungsprojekten führten. Diese wurden mit subversiven Strategien seitens der Akteur*innen im Feld der künstlerischen Forschung beantwortet, die versuchten, institutionelle Modi und Kriterien zu verändern. Ergebnisse aus der Diskursanalyse in Bezug auf die Autonomisierung oder Heteronomisierung des Feldes der künstlerischen Forschung werden somit auch in der Fallanalyse wieder aufgegriffen, um die Evaluationspraktiken und Förderpraktiken im Feld mit diesen Deutungsmustern abzugleichen.

6.2. Qualitative Feldforschung und Ethnografie

Die qualitative und ethnografische ethnografische Feldforschung, auf der diese Arbeit basiert, fand im Zeitraum von 2014 bis 2020 statt, in dem das Feld der künstlerischen Forschung und dessen aktuelle Entwicklungen durchgehend verfolgt wurden. Dabei wurden Konferenzen im Bereich der künstlerischen Forschung besucht, wie die Jahresversammlung der *Society of Artistic Research* und die Newsletter der bekanntesten künstlerisch-forschenden Journale wie dem *Journal for Artistic Research* abonniert. Zudem wurden 41 teilstrukturierte Expert*inneninterviews mit unterschiedlichen Akteur*innen im Feld geführt.¹¹ Im Zuge der teilnehmenden Beobachtung von Workshops und PhD-Seminaren an den Kunsthochschulen wurden Feldprotokolle erstellt. Zusätzlich wurden an allen Institutionen Forschungsaufenthalte durchgeführt und sowohl Forschungsprojekte als auch PhD-Programme durch teilnehmende Beobachtung begleitet.

Das Feld der künstlerischen Forschung konstituiert sich über die sozialen Akteur*innen, die an der Praxis sowie am Diskurs teilnehmen.¹² Um wichtige Akteur*innen im Feld zu identifizieren, wurde der Einstieg in das Feld über Konferenzen und wissenschaftliche Tagungen realisiert. Im Sinne des *Snowball Sampling* wurden Akteur*innen,

10 Vgl. Eisenhardt, Kathleen M. (1989): Building Theory from Case Study Research. The Academy of Management Review, Vol. 14, No.4, S. 532–550. Vgl. auch Stake (2005), S. 454.

11 Vgl. Überblick der Forschungsdaten im Anhang.

12 Vgl. Bernhard/Schmidt-Wellenburg (2012), S. 18.

die im Feld eine Rolle spielen, direkt angesprochen, um von diesen wiederum an weitere zentrale Akteur*innen im Diskurs verwiesen zu werden. Exemplarische Texte, die als relevant im Feld genannt wurden, wurden auf interne Referenzierungen untersucht, um die weitere Verzweigung des Feldes (auch auf internationaler Ebene) zu kartografieren. Im europäischen Diskurs kamen bestimmte Organisationen immer wieder vor, die als maßgebliche Akteur*innen im Feld identifiziert wurden.

Die Bedingungen der Konstituierung eines Feldes der künstlerischen Forschung wurden anhand einer umfassenden ethnografischen Feldforschung sowie auf der Basis teilstrukturierter Expert*inneninterviews unterschiedlicher, an der Ausgestaltung des Feldes beteiligter Akteur*innen vorgenommen.¹³ Akteur*innen im Feld der künstlerischen Forschung sind zum einen wissenschaftspolitische Institutionen wie Förderinstitutionen und Verwaltungsbereiche von Kunsthochschulen oder Universitäten, zum anderen ihre Vertreter*innen sowie die Leiter*innen der künstlerisch-forschenden Institute und Forschungsprogramme.

Für die PhD-Programme wurden vor allem die Promotionsordnungen sowie Interviews mit beteiligten Lehrenden und Programmleiter*innen analysiert. In jedem künstlerischen Forschungsprogramm wurden 4 bis 5 Interviews mit Leiter*innen des Programms sowie teilnehmenden Künstler*innen und Studierenden geführt. Im Falle der österreichischen Hochschulen wurden auch die Leiter*innen der Forschungsservices und der/die Universitätspräsident*in befragt.¹⁴ Der *Support Kunst und Forschung* an der *Universität für angewandte Kunst* in Wien¹⁵ und der *Support Kunst/Forschung* der *Akademie der Bildenden Künste* in Wien¹⁶ unterstützen und beraten Mitarbeiter*innen bei Forschungsanträgen und gleichen in vielerlei Hinsicht den Forschungsservices an Universitäten. Weiterhin wurden Interviews mit Mitarbeitenden der Hochschulen sowie mit Kandidat*innen der practice-based PhD-Programme und der künstlerisch-wissenschaftlichen Graduiertenkollegs geführt. Für die Darstellung der Förderinstitutionen wurden die Förderrichtlinien der länderspezifischen Förderinstitutionen, aber auch die Antragsformulare im Speziellen analysiert. Zur Erfassung der Fördermodalitäten wurden zudem Verantwortliche der drei Förderprogramme für künstlerische Forschung *PEEK*, *Landesforschungsförderung* und *VW-Stiftung* befragt. Insgesamt wurden 41 Interviews geführt, transkribiert und mit dem Programm *atlas.ti* inhaltsanalytisch analysiert.

13 Vgl. Gläser, Jochen/Laudel, Grit (2010). Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse als Instrumente rekonstruierender Untersuchungen. Wiesbaden: VS Verlag.

14 In Österreich gibt es bereits seit einigen Jahren Forschungsabteilungen für Kunsthochschulen, was in Deutschland und der Schweiz noch nicht der Fall ist. Seit dem Jahr 2022 gibt es erstmals auch eine Stelle an der *HFBK Hamburg* für den Bereich Kunst und Forschungssupport, d. h., es gibt mittlerweile auch an deutschen Kunsthochschulen die Erkenntnis, dass zur Förderung künstlerischer Forschungsprojekte eine gezielte Unterstützung vor Ort notwendig ist.

15 Vgl. Internetseite des Supports Kunst und Forschung der *Akademie der Bildenden Künste* Wien: <https://supportkunstundforschung.uni-ak.ac.at/> (Stand: 28.10.2023).

16 Vgl. Internetseite des Forschungsservice an der *Angewandten Universität* in Wien: <https://www.akbild.ac.at/de/universitaet/mitarbeiterinnen/F35658AA1CB715F7> (Stand: 28.20.2023).

6.3. Künstlerische Forschung im Rahmen von PhD-Programmen

An Kunsthochschulen wird der Diskurs um künstlerische Forschung aus einem anderen Blickwinkel betrachtet als an Universitäten, da es nicht darum geht, künstlerische Praxis durch inter- oder transdisziplinäre Projekte in den universitären Kontext zu integrieren, sondern darum, künstlerische Praxis selbst als Forschung innerhalb von Forschungsprojekten zu etablieren und institutionell zu verankern. Künstlerische Forschung wird dabei vor allem als Erweiterung des Kunstbegriffs aufgefasst; als eine Form der Kunst, die sich forschend betätigt und Anspruch darauf erhebt, der wissenschaftlichen Forschung als eigener Erkenntniszugang gleichgestellt zu sein. Die Einführung von künstlerischen Forschungsprogrammen in Form von PhD-Programmen geht zudem mit einer grundlegenden Neustrukturierung der künstlerischen Ausbildung einher. So versteht Arne Zerbst, Präsident der *Muthesius Kunsthochschule* in Kiel und Sprecher der RKK, es als eines der zentralen hochschulpolitischen Anliegen von deutschen Kunsthochschulen, die Anerkennung künstlerischer Forschung anzustreben sowie hybride künstlerisch-wissenschaftliche Qualifikationsphasen auf Doktorsniveaus zu ermöglichen und das Förderangebot hierfür zu verbessern.¹⁷

Kunsthochschulen oder Kunstuniversitäten unterscheiden sich in Bezug auf ihren institutionellen Status. In vielen Ländern gibt es autonome Kunstuniversitäten, die denselben Status und dieselben Rechte haben wie Universitäten (z. B. Österreich, Schweden). In anderen Ländern haben Kunsthochschulen den Status von Fachhochschulen (z. B. in der Schweiz und in den Niederlanden), von Akademien (Italien) oder Fakultäten, die Teil der »klassischen« Universitäten sind (Spanien, Kroatien). Dies hat zur Folge, dass die Durchführung von Promotionsprogrammen in den Künsten unterschiedlichen Prozessen und Regelungsnormen unterliegt.¹⁸ Während einige Länder Promotionen in den Künsten im Rahmen von kooperativen Studienprogrammen mit wissenschaftlichen Universitäten eingeführt haben (z. B. die Schweiz und Belgien), können Kunstuniversitäten in anderen Ländern künstlerische Promotionen eigenständig einführen, ohne die Notwendigkeit einer Kooperation mit anderen promotionsberechtigten Universitäten (z. B. Großbritannien, Norwegen, Finnland, Österreich, Tschechische Republik).¹⁹

Seit einiger Zeit findet die Konjunktur von künstlerischen PhDs in Europa auch an hiesigen Kunsthochschulen ihren Niederschlag. Am 23. April 2021 hat der deutsche Wissenschaftsrat als zentrales politisches Beratungsorgan eine »Empfehlung zur postgradualen Qualifikationsphase an Kunst- und Musikhochschulen«²⁰ verabschiedet. Darin stellen die Durchführenden »eine starke Spannung zwischen neuen künstlerischen Entwicklungen, hohen Erwartungen, langen Traditionen und Veränderungen im Europäi-

17 Vgl. Zerbst, Arne (2023): Freiheit und Widerstand der Kunsthochschulen. In: *Forschung & Lehre*. Online verfügbar unter <https://www.forschung-und-lehre.de/politik/freiheit-und-widerstand-de-r-kunsthochschulen-5735> (Stand: 27.07.2024).

18 Vgl. Braidt et al. (2016).

19 Vgl. ebd.

20 Vgl. Wissenschaftsrat (2021): *Empfehlung zur postgradualen Qualifikationsphase an Kunst- und Musikhochschulen*. Online verfügbar unter <https://www.wissenschaftsrat.de/download/2021/9029-21.html> (Stand: 12.02.2023).

schen Hochschulraum mit beträchtlicher Sogwirkung fest«.²¹ Zudem wird verdeutlicht, dass die Institutionalisierung Befürchtungen seitens der Lehrenden hervorruft, dass ihre Absolventinnen und Absolventen ohne einen PhD oder Dokortitel im Ausland Wettbewerbsnachteile erleiden könnten, z.B. bei der Bewerbung um eine künstlerische Professur. Auch der Wissenschaftsrat prognostiziert Attraktivitätseinbußen insbesondere bei ausländischen Studierenden, wenn PhD-Qualifikationen im deutschsprachigen Raum nicht angeboten würden. Im Inland solle das künstlerische Doktorat aber nicht zu einer Voraussetzung für künstlerische Professuren oder für die Beantragung von Fördermitteln werden. Fakt ist, dass in den USA ein künstlerischer PhD bereits vielerorts zur Voraussetzung für die Lehre an Kunsthochschulen geworden ist.²² Auch in Malaysia und Australien ist ein PhD-Abschluss bereits Voraussetzung für die Lehre an einer Kunsthochschule auf dem College-Level.²³

Für die Analyse der Institutionalisierung ist es insbesondere interessant, wie wissenschaftlich-künstlerische Promotionen ausgerichtet sind, und wie diese an den Kunsthochschulen hochschulrechtlich umgesetzt werden. Als Fallbeispiele werden vier künstlerisch-wissenschaftliche Promotionsstudiengänge herangezogen, die sowohl einen wissenschaftlichen als auch einen künstlerischen Anteil beinhalten, der je nach Hochschule unterschiedlich gewichtet wird. In den Befragungen von Akteur*innen an Kunsthochschulen wurden dabei folgende Fragen hinsichtlich eines hochschulpolitischen und bildungspolitischen Kontextes in den Blick genommen:

- Wie werden Theorie und Praxis in den PhD-Programmen verknüpft? Welchen Anteil haben dabei textuelle Teile in der Arbeit und wie werden diese mit praktischen Anteilen verknüpft?
- Nach welchen Kriterien wird künstlerische Forschung evaluiert?
- Mit welchen Argumenten wird künstlerische Forschung neben der wissenschaftlichen Forschung und als dieser gleichwertig etabliert? Wie äußert sich dies in den Curricula sowie in den rechtlichen Rahmenbedingungen an Hochschulen?

Das Verhältnis von theoretischem und praktischem Teil kann als zentraler Streitpunkt für die Etablierung von practice-based PhDs an Kunsthochschulen angesehen werden. Strittig ist vor allem, welche Rolle die Textproduktion bei der Konzeptionierung und Bewertung von künstlerischen Forschungsprojekten spielen soll, inwiefern das jeweilige künstlerische Forschungsprojekt für sich spricht, also ein bereits inkorporiertes künstlerisches Wissen darstellt, oder inwiefern dieses Wissen explizit, d. h. in textueller Form, dargelegt werden muss. Das Verhältnis von künstlerischer Arbeit und textueller Reflexion spielt nicht nur bei der Institutionalisierung von künstlerischen PhDs eine Rolle, sondern spiegelt generell die Standards der Promotionskultur im wissenschaftlichen Feld wider. Diese, so der Vorwurf, würde nur bestimmte, nämlich textuell dargelegte Wissensformen als legitim erachten. So schreiben die Mitglieder des Netzwerks *Das Wissen der Künste*, dass es in der Tat eine politische Aufteilung sei, die über das Institutionelle

21 S. Wissenschaftsrat (2021), S. 5.

22 Vgl. Borgdorff (2012), S. 34.

23 Vgl. Elkins (2012), S. 103.

hinausgeht, danach zu fragen, wo das Denken und die Reflexion begannen und wo diese aufhörten.²⁴ An vielen Kunsthochschulen in Skandinavien und an einigen in Österreich wurde bereits durchgesetzt, dass die künstlerische Promotionsarbeit keiner theoretischen Erklärung mehr bedarf.²⁵

Der Stellenwert von implizitem, künstlerischem oder handlungsbasiertem Wissen steht somit bei der Etablierung von künstlerischen PhDs zur Disposition, beispielsweise ob eine Performance als Promotion anerkannt werden kann. Die in Kapitel 3 dargelegten Einordnungen bzgl. verschiedener Wissensformen in der künstlerischen Forschung führen somit auf institutioneller Ebene zu Klärungsbedarf bei der Reglementierung von künstlerischen PhDs. So wurde beispielsweise im Rahmen der Graduiertenkollegs *Das Wissen der Künste* an der *Universität der Künste* Berlin eine Neubestimmung des genuinen Wissens der Künste angestrebt, das vor allem implizite, habitualisierte, inkorporierte und prozessorientierte Wissensformen beinhalten sollte.²⁶ Dies wurde dort allerdings nicht auf Promotionsebene umgesetzt, sondern eher als theoretisches Forschungsdesiderat verstanden.

Die bisher entwickelten Analysekatégorien werden im Folgenden anhand konkreter Beispiele exemplifiziert: So werden Evaluationskriterien von künstlerischer Forschung anhand ausgewählter künstlerischer PhD-Programme untersucht, aber auch die Forschungslandschaft auf nationaler Ebene analysiert.

6.3.1. Kunsthochschulen in Deutschland

In Deutschland existieren 51 staatliche künstlerische Hochschulen, die seit 1976 grundsätzlich den Universitäten gleichgestellt sind.²⁷ In den meisten Bundesländern besitzen die Kunst- und Musikhochschulen das Promotionsrecht für die von ihnen angebotenen wissenschaftlichen Fachdisziplinen (*Dr. phil.*). Einige Kunsthochschulen haben ebenfalls das Habilitationsrecht. Einer Evaluation des deutschen Wissenschaftsrats zufolge sind Ziel, Durchführung und Modalitäten der Betreuung von wissenschaftlichen Promotionen an Kunsthochschulen mit denen an Universitäten vergleichbar.²⁸ Dennoch gäbe es mit nur einigen wissenschaftlichen Professuren an den meisten Standorten lediglich wenige Promovierende, und übergreifende Strukturen wie Graduiertenkollegs oder -schulen würden in der Regel fehlen. Viele der Hochschulen sind im Zuge des Bologna-Prozesses teilweise oder vollständig zu einem modularisierten Bachelor-/Master-Studium umgestaltet worden. Einige bieten aber nach wie vor Diplomabschlüsse mit einem zumeist 10-semesterigen Studium an. Bisher gibt es aber nur wenige Kunsthochschulen, an denen man künstlerisch promovieren kann oder die künstlerisch-wissenschaftliche

24 Vgl. Internetseite des DFG-Netzwerks »Anderes Wissen«, online verfügbar unter <https://andere.swissen.de/de/netzwerktreffen/praxeologien-verfahren-und-prozesse-anderen-wissens> (Stand: 02.08.2024).

25 S. Biggs/Karlsson (2011), S. 32.

26 Vgl. Internetseite des Graduiertenkollegs »*Das Wissen der Künste*« an der UdK Berlin. Online verfügbar unter https://www.udk-berlin.de/sites/graduiertenkolleg/content/index_ges.html (Stand: 02.08.2024).

27 Vgl. Wissenschaftsrat (2021), S. 7.

28 Vgl. ebd.

Promotionen anbieten. Diese werden hochschulrechtlich durch Sonderregelungen ermöglicht. Die künstlerisch-wissenschaftliche Promotion ist an folgenden Hochschulen möglich:

- Die Hochschule für Bildende Künste Hamburg (Dr. phil. in art. (philosophiae in artibus), seit 2025 PhD in Art Practice)
- Die Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main (Dr. phil.)
- Die Muthesius Kunsthochschule Kiel (Dr. phil.)
- Die Bauhaus-Universität Weimar (PhD Freie Kunst, Kunst und Design, Medienkunst)

Bei den Musikhochschulen sind es folgende:

- Die Hochschule für Musik Karlsruhe (Dr. phil.)
- Die Hochschule für Musik Freiburg (Dr. phil.)
- Die Hochschule für Musik und Theater Hamburg (Dr. sc. mus.)
- Die Musikhochschule Münster (Dr. phil. in art.).

Die meisten Doktoratsstudien im Kunstbereich schließen weiterhin mit einem *Dr. phil.* ab, der sich an dem Beispiel der klassischen philosophischen Dissertation orientiert. Die *Hochschule für Musik und Theater Hamburg*, die *Muthesius-Kunsthochschule Kiel*, die *Bauhaus-Universität Weimar* und die *Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main* bieten jeweils Promotionen an, die sowohl Praxis- als auch Theorieanteile beinhalten.²⁹ Dabei bot die *Bauhaus-Universität Weimar* ab 2008 als erste deutsche Kunsthochschule den künstlerischen PhD. an, die *HFBK* folgte wenig später mit der Einführung des Titels *Dr. phil. in artibus*.

Aktuelle Entwicklungen zeigen auch Initiativen an anderen Kunsthochschulen: So besitzt die *Hochschule für Musik und Tanz Köln* ein *Labor für künstlerische Forschung* und hat im Jahr 2023 ein größeres EU-Projekt zur Förderung von künstlerischer Forschung an Musikhochschulen eingeworben.³⁰ Weiterhin wurde im Jahr 2023 ein binationales PhD-Programm an der *Hochschule für Bildende Künste* in Bremen in Kooperation mit der *University Leiden*, der *Royal Academy of the Arts The Hague*, der *Universität Groningen* und der *Minerva Art Academy Groningen* eingerichtet.³¹ An einigen weiteren Hochschulen sind entsprechende Angebote geplant. Als einzige deutsche Kunsthochschule außerhalb der Bildenden Künste und der Musik bietet die *Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf* eine wis-

29 Vgl. John-Willecke, Bettina (2012): Zur Einführung eines »Dr. mus.« – Gibt es sinnvolle Parallelen der künstlerischen Fächer zum klassischen Doktorgrad der alten Fakultäten? Magisterarbeit Universität Speyer.

30 Vgl. Internetseite der *Hochschule für Musik und Tanz Köln*: <https://fkf.hfmt-koeln.de/index/> (Stand: 12.02.2023). Das *RAP Lab* ist ein Programm zur Entwicklung neuer Lern- und Lehrmodelle aus der künstlerischen Forschung. Das über drei Jahre angelegte Forschungsprojekt wird im ERASMUS+ Programm »Strategische Partnerschaften« von der EU gefördert. *RAPP* steht für »Reflection-based Artistic Professional Practice« und wird als eine Reihe multinationaler Begegnungen (»Labs«) durchgeführt.

31 Vgl. Sick, Andrea (2021): Binational Artistic PhD-Program der *Hochschule für Künste Bremen*: <https://www.hfk-bremen.de/t/neuigkeiten-und-presse/n/artistic-phd-der-hfk> (Stand: 04.08.2024).

senschaftlich-künstlerische Promotion (Dr. phil. in art.) an.³² Im Juni 2008 gründete die *Filmuniversität Potsdam* zudem das *Institut für Künstlerische Forschung (IKF)* im Bereich audiovisuelle Medien. Das IKF Potsdam soll als Diskursplattform dienen und fördert filmkünstlerisch-forschende Vorgehensweisen.³³ Außerdem galt das DFG-Graduiertenkolleg *Das Wissen der Künste* an der *Universität der Künste Berlin (UdK)* von 2012 bis 2021 als »einziges strukturiertes Promotionsprogramm« an einer künstlerisch-wissenschaftlichen Hochschule, das sich aber nicht vornehmlich der künstlerischen Promotion widmete, sondern wissenschaftliche Promotionen in diesem Themenbereich vorantrieb.

Auffällig ist die Diversität der Promotionsabschlüsse.³⁴ So wird an den Promotionsordnungen von Kunsthochschulen in Deutschland ersichtlich, dass sich die Gestaltung von künstlerisch-wissenschaftlichen Promotionen lokal sehr unterschiedlich gestaltet. Dies ist unter anderem darauf zurückzuführen, dass sich künstlerische Forschungsprogramme in Deutschland sehr viel partikularer entwickeln als in anderen Ländern, da hier Bildungsetats und -ziele länderspezifisch geregelt sind. Wissenschaftlich-künstlerische Promotionen werden hochschulrechtlich durch lokale Sonderregelungen ermöglicht. Vielerorts wurden für künstlerisch-wissenschaftliche Promotionen Neuregelungen getroffen oder aber bisherige Promotionsregelungen ausgeweitet. Künstlerisch-wissenschaftliche Promotionen geben als zentrale Leistungen sowohl eine wissenschaftliche als auch eine künstlerische Arbeit vor, deren Anteile je nach Hochschule unterschiedlich gewichtet werden.³⁵

So bietet die *Bauhaus Universität* in Weimar ein dreijähriges Studienprogramm an, das in jedem Semester in zwei einwöchigen Intensivsitzen gebündelt ist, jeweils am Anfang und am Ende eines Semesters. Dabei legt die *Bauhaus-Universität* einen besonderen Fokus auf den künstlerischen Anteil der Dissertation im Bereich Bildende Kunst, Design und Medien. Ziel der Promotion sei es, ein innovatives Promotionsthema an der Schnittstelle zwischen Kunst oder Gestaltung und Wissenschaft zu entwickeln und zu bearbeiten.³⁶ An der *Muthesius Kunsthochschule* Kiel besteht die Promotion aus einer wissenschaftlichen, künstlerisch-wissenschaftlichen oder gestalterisch-wissenschaftlichen Dissertation und einer mündlichen Prüfung.³⁷ Entsprechend dem Verständnis des Verhältnisses von künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung gibt es auch Unterschiede in den verliehenen Titeln: Die *Muthesius Kunsthochschule* in Kiel vergibt für die wissenschaftliche sowie die wissenschaftlich-künstlerische Promotion den Grad *Dr. phil.*, wäh-

32 Vgl. Wissenschaftsrat (2021), S. 48.

33 Vgl. Institut für künstlerische Forschung (2024), Internetseite der *Filmuniversität Babelsberg*: <https://www.filmuniversitaet.de/filmuni/institute/institut-fuer-kuenstlerische-forschung/> (Stand: 07.07.2024).

34 Der PhD.-Titel entstammt der englischsprachigen Tradition und ist mit dem Dr.-Titel gleichzusetzen. Bislang sehen die Länder Baden-Württemberg, Bayern, Berlin, Brandenburg, Hamburg, Rheinland-Pfalz, Sachsen, Schleswig-Holstein und Thüringen die Verleihung des PhD.-Grades auch in ihren Hochschulgesetzen vor.

35 Vgl. Wissenschaftsrat (2021), S. 8.

36 S. ebd., S. 48.

37 S. Promotionsordnung der Muthesius Kunsthochschule Kiel (2020). Online verfügbar unter <https://muthesius-kunsthochschule.de/wp-content/uploads/2022/11/promotionsordnung22-.pdf> (Stand: 12.07.2024).

rend an der *Bauhaus-Universität Weimar* der *Dr. phil.* für die wissenschaftliche, der *PhD.* hingegen für die wissenschaftlich-künstlerische Promotion verliehen wird.³⁸

In Deutschland ist es in allen Promotionsprogrammen (außer in dem 2025 neu entstandenen *PhD in Art Practice* an der *HFBK Hamburg*) weiterhin Pflicht, dass die Gewichtung der Promotion mindestens zur Hälfte aus einem textuellen Anteil bestehen muss. In der Promotionsordnung der *Muthesius Kunsthochschule* wird beispielsweise deutlich gemacht, dass die »rein künstlerische oder gestalterische Praxis und Reflexion [...] wohl Gegenstand und Inspirationsquelle der wissenschaftlichen Arbeit sein [kann], diese aber als Grundlage der Anerkennung und Bewertung im Begutachtungsverfahren nicht ersetzen [kann].«³⁹ Eine rein praktische Abschlussarbeit zur Erlangung eines *Dr. phil.* sei daher nicht möglich. Die Bauhaus-Universität sieht eine »PhD.-Arbeit« vor, die »gleichwertig aus den inhaltlich miteinander verbundenen wissenschaftlichen und künstlerischen oder gestalterischen Anteilen«⁴⁰ besteht. Neben einer Gewichtung, die eine Bewertung des theoretischen und des praktischen Teils zu jeweils 50 Prozent vorsieht, gibt es auch das Zwei-Drittel-Ein-Drittel-Modell, wie an der *Hochschule für Gestaltung* in Offenbach. Dort sollen Dissertationsprojekte zu zwei Dritteln aus einer wissenschaftlichen Arbeit und zu einem Drittel aus einem künstlerisch-gestalterischen Projekt bestehen.⁴¹ Im Unterschied zu Hälfte-Hälfte-Modellen geht die *HfG* Offenbach somit davon aus, dass ein Schwerpunkt in der wissenschaftlichen Leistung unverzichtbar bleibt, um die nötigen Kompetenzen für eine universitäre, kunsthochschulische, kuratorische und journalistische Tätigkeit zu erwerben.

An deutschen Hochschulen wurde bisher durchgehend bestärkt, dass der Schwerpunkt auf dem theoretischen/schriftlichen Teil der Arbeit liegt, sodass die Promotion mindestens 50 Prozent Textanteil aufweisen muss. Wie die Unterschiedlichkeit der Abschlüsse aufzeigt und auch die Untersuchung des Wissenschaftsrats aus dem Jahr 2021 ergeben hat, stellt sich die Lage der postgradualen Qualifikationsphase an deutschen Kunsthochschulen somit äußerst heterogen dar. Der Wissenschaftsrat empfiehlt deshalb eine Vereinheitlichung von Abschlüssen im Bereich der künstlerisch-wissenschaftlichen Forschung und schlägt hierfür die Bezeichnung *Dr. artis* vor. Außerdem macht die Evaluation des Wissenschaftsrates deutlich, dass es in Deutschland bisher an Infrastruktur und Personal für künstlerisch-wissenschaftliche Promotionsprogramme an Kunsthochschulen fehle und auch keine oder nur sehr eingeschränkte Möglichkeiten der Finanzierung über Drittmittel vorhanden seien.⁴² Außerdem sei der »Meisterschüler« weiterhin ein verbreiteter traditionsreicher und renommierter Titel, doch erfülle er nicht die

38 Vgl. Wissenschaftsrat (2021), S. 41.

39 S. Promotionsordnung der Muthesius Kunsthochschule in Kiel (2020) Online verfügbar unter <https://muthesius-kunsthochschule.de/wp-content/uploads/2022/11/promotionsordnung22-.pdf> (Stand: 12.07.2024).

40 Siehe Promotionsordnung der Fakultät Kunst und Gestaltung der Bauhaus Universität Weimar. Online verfügbar unter https://www.uni-weimar.de/fileadmin/user/uni/universitaetsleitung/kanzler/mdu_akad/20/66_2020_bf.pdf (Stand: 12.02.2024).

41 S. Internetseite der Universität Offenbach, Informationen zur Promotion: <https://www.hfg-offenbach.de/de/pages/promotion-1#ueber> (Stand: 09.03.2024).

42 Vgl. Wissenschaftsrat (2021), S. 13.

Anforderungen an eine postgraduale Phase. Der Wissenschaftsrat empfiehlt den Hochschulen daher, nach einer solchen Phase einen vereinheitlichten Abschlussgrad zu vergeben, und schlägt hierfür die Bezeichnung *Laureat*⁴³ vor. Eine Vereinheitlichung der Abschlüsse würde somit auch für die Vergleichbarkeit von Programmen eine wichtige Rolle spielen.

Zudem stellt der Wissenschaftsrat fest, dass sich die Leitungsetagen der Kunsthochschulen überwiegend einig sind, dass die Promotionsphase an Kunsthochschulen größerer Unterstützung bedarf. Gleichzeitig weist der Zusammenschluss deutscher Kunsthochschulen (RKK) aber darauf hin, dass ein künstlerisches Doktorat nicht als Zugangsvoraussetzung für eine künstlerische Professur an deutschen Kunsthochschulen gelten solle, sondern wie bisher die herausragende künstlerische Qualität das entscheidende Kriterium bleiben solle.⁴⁴ Im Bericht des Wissenschaftsrates wird außerdem konstatiert, dass die wissenschaftlich-künstlerische Promotion sich derzeit stark an der wissenschaftlichen Promotion orientiere und somit an die Graduierten eine doppelte Anforderung stelle: eine wissenschaftliche Dissertation und zusätzlich eine darauf bezogene künstlerische Arbeit. Sie empfehlen, dass diese doppelte Anforderung auch mit einem Doppelabschluss einhergehen solle. Über die Rahmenbedingungen der Verbindung von künstlerischen und wissenschaftlichen Ansätzen in hybriden Formaten besteht aus Sicht des Wissenschaftsrats noch die Notwendigkeit einer Verständigung über die Qualitätsstandards zwischen den Kunsthochschulen.⁴⁵

6.3.1.1. Beispiel: Hochschule für Bildende Künste Hamburg, *Dr. phil. in artibus* und Bauhaus Universität Weimar, PhD

Die *Hochschule für bildende Künste* (HFBK) ist eine der wenigen deutschen Kunsthochschulen,⁴⁶ die seit 2008 mit dem *Dr. phil. in art.* (*Doctor philosophiae in artibus*) einen künstlerisch-wissenschaftlichen PhD anbot und die einzige Kunsthochschule in Deutschland, die seit April 2025 einen *PhD in Art Practice*, d. h. eine rein künstlerisch-praktische Promotion ermöglicht.⁴⁷ Damit markiert sie nach Angaben des Hochschulpräsidenten Martin Köttering »einen neuen Schritt in der institutionellen Verankerung künstlerischer Forschung in Deutschland«.⁴⁸ Das dazugehörige dreijährige Postgraduierten-Programm unter dem thematischen Schwerpunkt *Beings: Artistic Research in Transformative Contexts of Health* wird von der Landesforschungsförderung Hamburg gefördert und basiert auf einer Kooperation mit den *Medical & Health Humanities* am Institut für Liberal

43 Vgl. ebd. S. 13–14.

44 Vgl. Stellungnahme des RKK (2024): Besonderheiten von Kunsthochschulen. Online verfügbar: <https://diekunsthochschulen.de/themen/besonderheiten-von-kunsthochschulen> (Stand: 07.07.2024).

45 Vgl. Wissenschaftsrat (2021), S. 12.

46 Seit 1970 hat die HFBK den Status einer künstlerisch-wissenschaftlichen Hochschule. Das Diplom als Abschluss für bildende Künstlerinnen und Künstler wurde im Zuge der Internationalisierungsbestrebungen 2008 in ein konsekutives Bachelor- und Master-Programm überführt.

47 Vgl. Webseite der HFBK: Neuigkeiten. <https://www.philosophie.uni-hamburg.de/liberalarts/ueber-das-institut/aktuelles/2025/2025-07-20-phd-art.html>.

48 Ausgabe Lerchenfeld, Nr. 75: Artistic Research: Being (s). Online verfügbar unter https://hfbk-hamburg.de/documents/1369/202506_Lf_75_web_1.pdf (Stand: 10.08.2025).

Arts & Sciences der Universität Hamburg.⁴⁹ Im Programm forschen neun Stipendiat*innen zu der Frage, wie sich gegenwärtige gesellschaftliche, politische und technologische Umbrüche auf unser Verständnis von Gesundheit, Körper und Leben auswirken. Im Fokus des Programms steht die Frage nach künstlerischen Erkenntnisformen, die über klassische Wissenschaftsformate hinausgehen.⁵⁰

Die HFBK Hamburg geht damit seit 2025 einen neuen Weg, der praxisbasierte künstlerische Promotionen fördert. Diese Möglichkeit war bis dato noch nicht gegeben, da auch bei dem Vorgängermodell *Dr. phil. in artibus*, einem künstlerisch-wissenschaftlichen Promotionsformat, weiterhin der wissenschaftliche Anteil in der Gewichtung der Arbeit überwiegen musste.⁵¹ In der neuen Promotionsordnung vom 25. April 2024 heißt es dazu jetzt genauer: »Die künstlerische Promotionsarbeit besteht aus einer künstlerischen Arbeit und ihrer öffentlichen Präsentation [...], einer schriftlichen Beschreibung [...] und einem Konzept für eine Dokumentation [...]. Sie muss künstlerischen Ansprüchen genügen und einen eigenständigen Beitrag zur zeitgenössischen Kunstpraxis darstellen.«⁵² Somit muss neben einer künstlerischen Arbeit in Form eines künstlerischen Werkes oder einer Werkgruppe eine schriftliche Dokumentation oder Reflektion der eigenen Arbeit erfolgen, in der die eigene künstlerische Praxis kontextualisiert wird. Zudem soll die Arbeit laut Promotionsordnung in einer archivierbaren Form dokumentiert werden.⁵³ Die Fähigkeit zur kritischen Reflexion ist somit sowohl für die Dokumentation als auch für die Disputation grundlegend und erfolgt weiterhin in schriftlicher Form, kann aber stärker an die künstlerische Arbeit angepasst werden. Diese Neuentwicklung zeugt von einer fortschreitenden Institutionalisierung künstlerisch-forschender PhD-Programme insbesondere am Standpunkt Hamburg. Da das untersuchte Fallbeispiel aber das künstlerisch-wissenschaftliche Graduiertenkolleg *Ästhetiken des Virtuellen* war, konzentriert sich diese Arbeit vornehmlich darauf. Im Kolleg konnte bereits in den Jahren 2015 bis 2017 künstlerisch-wissenschaftlich promoviert werden, allerdings nicht innerhalb einer rein praktischen Promotion, sondern als *Dr. phil in artibus*, der dem wissenschaftlichen Anteil zu dieser Zeit noch einen deutlich höheren Stellenwert in der Gewichtung der Arbeit beimaß.

49 S. Website der HFBK: Promovieren an der HFBK Hamburg (2025). <https://www.hfbk-hamburg.de/de/studium/promotion-an-der-hfbk-hamburg/phd-in-art-practice/> (Stand: 08.08.2025). Zudem sollen in Kooperation mit dem Forschungsbereich »Leben im Anthropozän: Körper, Gesundheit, Gesellschaft« an der Universität Hamburg neue Forschungs-, Studien-, und Lehrprogramme an der Schnittstelle zwischen Kunst und Wissenschaft entwickelt werden.

50 S. *Lerchenfeld* 75, Editorial.

51 S. Promotionsordnung der Hochschule für bildende Künste Hamburg vom 19. November 2020 (Stand: 26. August 2021).

52 S. Promotionsordnung der HFBK Hamburg vom 25. April 2024. https://www.hfbk-hamburg.de/documents/1261/2024_09_10_Promotionsordnung_PhDinArtPractice_HFBK_dt_fin.pdf (Stand: 08.08.2025).

53 S. Promotions- und Promotionsstudienordnung *PhD in Art Practice* der Hochschule für bildende Künste Hamburg vom 25. April 2024, §1, Abs. 2.

54 S. Promotionsordnung der Hochschule für bildende Künste Hamburg vom 19. November 2020 (Stand: 26. August 2021).

55 S. Promotions- und Promotionsstudienordnung *PhD in Art Practice* der Hochschule für bildende Künste Hamburg vom 25. April 2024, §1, Abs. 2. (Stand: 05.10.2025)

Tabelle 2: Vergleich PhD-Programme HFBK Hamburg und Bauhaus Universität Weimar

Vergleichskategorie	Hochschule für Bildende Künste Hamburg	Bauhaus Universität Weimar
Abschluss	Dr. phil. in artibus (seit 2008) PhD in Art Practice (seit 2025)	Doctor of philosophy (PhD.)
Bereich	Bildende Kunst	Kunst und Design
Programm seit	2008 (PhD in Art Practice seit 2025)	2008
Regelstudienzeit:	10 Semester (Dr. phil. in artibus) 6 Semester (PhD in Art Practice)	6 Semester
Verhältnis Theorie/Praxis	<i>Dr. phil in artibus:</i> »Die HFBK Hamburg ermöglicht und fördert auch Promotionen mit einem hohen künstlerischen Anteil, dessen Verhältnis zur theoretisch-wissenschaftlich zu erbringenden Promotionsleistung expliziert werden muss. Bei einer solchen künstlerisch-wissenschaftlichen Promotion muss der wissenschaftliche Anteil überwiegen.«⁵⁴ <i>PhD in Art Practice</i> beinhaltet 1. Eine künstlerische Arbeit in Form eines künstlerischen Werkes oder einer künstlerischen Werkgruppe und ihre öffentliche Präsentation an der HFBK Hamburg zum Zeitpunkt der Graduate Show 2. eine schriftliche Beschreibung der eigenen Arbeit, die kritische Reflexion der Methoden und eine Kontextualisierung der künstlerischen Praxis, 3. die Konzeption einer Dokumentation der Arbeit in einer medienpezifisch-archivierbaren Form 4. eine hochschulöffentliche Disputation, in der das Promotionsvorhaben und dessen künstlerische Bedeutung als Beitrag zur Forschung erläutert und die Fähigkeit zur kritischen Reflexion der künstlerischen Praxis nachgewiesen wird.⁵⁵	PhD. soll zu gleichen Teilen aus einem wissenschaftlichen und einem künstlerischen/gestalterischen Anteil bestehen, kumulative Promotion ist zulässig.
Form praktischer Anteil	<i>Dr. phil in artibus:</i> Angemessene Dokumentation der künstlerischen Arbeit in fünfacher Ausfertigung, sowie ein Vorschlag für das Format und den Zeitpunkt der Präsentation, die im Zeitraum der Begutachtung der theoretisch-wissenschaftlichen Arbeit in der Regel an der HFBK Hamburg stattfinden muss. <i>PhD in Art Practice:</i> PhD in Art Practice: Künstlerische Arbeit oder Werkgruppe sowie reflexive Dokumentation (s.o.)	Künstlerische Arbeit: Die Ergebnisse sind in Text, Bild, Bewegtbild- oder Tonaufzeichnung darzustellen. Disputation kann künstlerische Darbietung enthalten

Ein vergleichbares Modell mit dem *Dr. phil in artibus*, das den künstlerischen und den wissenschaftlichen Anteil der Promotion aber gleich gewichtet, gibt es seit 2008 an der Fakultät für Kunst und Gestaltung der *Bauhaus Universität* Weimar. Dort bietet der Studiengang Kunst & Design einen Doktorgrad für Masterabsolvent*innen von Kunst- und Designhochschulen an.⁵⁶ Die Promotion umfasst zu gleichen Teilen einen wissenschaftlichen und einen künstlerischen/gestalterischen Teil und wird deshalb von zwei Professor*innen, einem/r Wissenschaftler*in und einem/r Künstler/in oder Designer/in betreut.⁵⁷ Voraussetzung für den erfolgreichen Abschluss des PhD ist eine Dissertation als schriftliche Arbeit, eine künstlerische bzw. gestalterische Arbeit, sowie eine Disputation als Vortrag.⁵⁸

Prof. Alexandra Toland, Leiterin des PhD-in-Practice-Programms in Weimar, erklärt, dass viel Wert auf die Qualität des wissenschaftlichen Anteils gelegt wird und sich die Absolvent*innen des Programms dementsprechend auch in einem Forschungskontext situieren sollen:

»Es ist auf jeden Fall das Ziel, dass die Leute, die wir hier ausbilden oder qualifizieren die Fähigkeit haben, richtig gute Texte zu schreiben über ihre Beziehung zu anderen Künstler*innen. Also, dass sie ihre Arbeiten kontextualisieren im Rahmen eines größeren Feldes. Es geht nicht nur um ihre eigenen Basteleien in ihren eigenen Ateliers, sondern sie müssen wirklich schauen, wo sie passend sind und wo ihre Peers sind. Ich glaube, da gibt es großes Potenzial in diesem Feld künstlerische Forschung, zu gucken, wie wir eine Art Peer Kultur anders praktizieren können.«⁵⁹

Prof. Toland kritisierte zudem, dass die Studienzeit für künstlerische Forschungsprozesse sehr kurz sei, weil man sich sowohl auf künstlerischer als auch auf wissenschaftlicher Ebene profilieren müsse, sodass es zuweilen nicht möglich sei, jedes Angebot für eine interessante Ausstellung anzunehmen, sondern eine Fokussierung auf die Promotion im Vordergrund stehen müsse. In den vier konzentrierten Studienwochen im Jahr, die in Weimar jeweils in ein Praxis- und ein Theoriekolloquium aufgeteilt sind, werden die Promotionsvorhaben einzeln vorgestellt und diskutiert. Zudem werden Graduiertenseminare zu Methoden und Schlüsselqualifikationen zur guten wissenschaftlichen Praxis einbezogen sowie Abendveranstaltungen durchgeführt. Damit ähnelt das Programm dem teilstrukturierten *PhD-in-Practice* an der Akademie in Wien.

Eine Kunsthochschulprofessorin der *Hochschule für bildende Künste* Hamburg berichtet, dass die Einführung der künstlerisch-wissenschaftlichen Promotion, des *Dr. phil. in artibus*, an der *HFBK* jedoch nicht immer unproblematisch verlief und sich zunächst eher schleppend gestaltete:

56 Webseite der Bauhaus Universität Weimar: <https://www.uni-weimar.de/en/university/research-and-art/academic-careers/doctorate/doctoral-programmes/> (Stand: 13.08.2025).

57 S. Promotionsordnung der Fakultät Kunst und Gestaltung, Bauhaus Universität Weimar: <https://www.uni-weimar.de/de/kunst-und-gestaltung/studium/promotion-phddrphil/studienprogramm/> (Stand: 02.08.2024).

58 Vgl. Toland, Alexandra (2021). In: Landesverband Bildende Kunst Sachsen e. V. (2021), S. 46.

59 S. Interview Alexandra Toland, Bauhaus Universität Weimar (2018), 00:47:46h.

»Das war ein sehr, sehr langwieriger und über viele Jahre hinweg ziehender Prozess, der dann stark natürlich auch mit konkreten Personen im Senat zu tun hatte, die prinzipiell der Auffassung waren, dass eine Promotion eine wissenschaftliche Publikation zu sein hätte und dass bestimmte Ergebnisse nachprüfbar sein müssten [...] Also es wirkte fast wie ein Affront, dass man die Promotion verschleudern würde an so Künstler und Künstlerinnen. Und als wir das dann so in etwa geglättet hatten und so verhandelt hatten, dass es dann eben doch genehmigt wurde, ja, seitdem machen wir eigentlich ein Experiment nach dem anderen, eine Erfahrung nach der anderen.«⁶⁰

Somit stieß die Etablierung des *Dr. phil. in artibus* an der HFBK auf viele institutionelle Widerstände, was sich auch in dem Rechtfertigungsdruck seitens der Vertreter*innen von künstlerischer Forschung äußert.

6.3.2. Kunsthochschulen in Österreich

Österreich verfügt über sechs vom Bund finanzierte Kunstuniversitäten⁶¹, drei davon in Wien, und über zwei private Kunstuniversitäten, die von den jeweiligen Ländern finanziert werden.⁶² Im Bereich der künstlerischen Forschung sind die *Akademie der Bildenden Künste* in Wien, die *Universität für angewandte Kunst* in Wien, die *Kunstuniversität Linz* (seit 2010/11) und die *Kunstuniversität Graz* (seit 2009/10) besonders aktiv. Die *Akademie der Bildenden Künste* bietet einen *PhD in Practice* und die *Universität für angewandte Kunst* ein Doktoratsstudium »künstlerische Forschung« (*PhD in Arts*) an.

Mit der Änderung des institutionellen Hochschulstatus im Jahr 1998 durch das *Bundesgesetz über die Organisation der Universitäten der Künste* (KUOG) erhielten die Kunsthochschulen den Universitätsstatus und dementsprechend auch einen Forschungsauftrag: »Die Universitäten der Künste sind berufen, der Entwicklung und Erschließung der Künste, der Lehre der Kunst, der Forschung und der wissenschaftlichen Lehre zu dienen.«⁶³ Bestätigt wurde dieser Status noch einmal durch das Universitätsgesetz (UG), durch welches die österreichischen Kunsthochschulen 2002 schließlich zu vollrechtsfähigen Universitäten und somit auch formal auf einer Stufe mit wissenschaftlichen

60 S. Interview Kunsthochschulprofessorin HFBK (2018), 00:06:31h.

61 In den Bildenden und Angewandten Künsten: *Akademie der bildenden Künste* Wien, *Universität für Angewandte Kunst* Wien, *Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung* Linz, in der Musik und darstellenden Kunst: *Universität für Musik und darstellende Kunst* Wien, *Universität für Musik und darstellende Kunst* Graz und die *Universität Mozarteum* Salzburg.

62 Vgl. Ritterman/Bast/Mittelstraß (2011).

63 S. § 1: BGB. Nr.130/1998. (Report, S.16, Fußnote). Die Reform des Universitätsgesetzes von 2002 hatte die Ziele »einen größeren Handlungsspielraum zur Eigengestaltung bei gesicherter Finanzierung durch den Staat« zu geben, bei gleichzeitiger »Steigerung der Leistungsfähigkeit und der Qualität im internationalen Wettbewerb«. Zudem sollten internationale Standards in Forschung, Kunst und Lehre etabliert und auch Qualitätssicherung und Evaluierungsmaßnahmen an Kunsthochschulen eingeführt werden. Obwohl die Reformen an den Kunstuniversitäten begrüßt wurden, gab es auch Probleme, weil Kunsthochschulen bis dahin in Meisterklassen organisiert waren und einer langen Akademie-Tradition folgten. Mit dem Universitätsorganisationsgesetz setzte auch eine organisationale Umstrukturierung ein: So wurde die Institutsgliederung eingeführt und die vorher in Klassen gegliederte Organisationsform aufgelöst.

Universitäten gestellt wurden.⁶⁴ Dies wurde 2007 auch mit einer entsprechenden Novelle im Forschungs- und Technologiegesetz verankert.⁶⁵ Das im Jahr 2002 verabschiedete Universitätsgesetz erkennt in den Paragraphen 1 und 3 die »Entwicklung und die Erschließung der Künste« als eine der wissenschaftlichen Forschung an Universitäten gleichwertige Aufgabe an. Mit der Aufnahme der Entwicklung und Erschließung der Künste⁶⁶ in das Forschungs- und Technologiegesetz sollten die Aufwertung der Kunsthochschulen zu Kunstuniversitäten und ihre Gleichstellung mit anderen öffentlichen Universitäten signalisiert werden.

Durch die Umwandlung von Kunsthochschulen in Universitäten der Künste im Jahr 1998 erhielten die Kunstuniversitäten das Promotionsrecht. Damit wurde das traditionell wissenschaftliche Spektrum von Dissertationen um Themen und Praktiken der künstlerisch-wissenschaftlichen Forschung erweitert. Der Internetseite der Universität Linz zufolge haben die Doktoratsstudien an den Kunstuniversitäten seitdem einen enormen Zulauf erfahren: Die Zahl der belegten ordentlichen Doktoratsstudien an österreichischen Kunstuniversitäten habe sich im Zeitraum 2000 bis 2016 verfünffacht.⁶⁷ In Österreich ist die *Kunstuniversität Graz (KUG)* ein Vorreiter auf diesem Gebiet, da sie ein künstlerisch-wissenschaftliches Doktoratsstudium mit dem Abschluss *Dr. artium* entwickelte.⁶⁸

Der Wissenschaftsrat in Österreich unterstützte diese Entwicklung an Kunsthochschulen und plädiert in einer Empfehlung für einen offenen Forschungsbegriff:

»Es ist ein Begriff, der sich nicht, wie sonst üblich, am Forschungsbegriff der Naturwissenschaften oder, allgemein, der empirischen Wissenschaften orientiert und damit starke methodologische Festlegungen mit sich bringt, sondern der alle Formen eines methodisch, d. h. durch die Existenz von bestimmten Verfahren bestimmten Kennenlernens bzw. Herstellens von Gegenständen und deren reflektierten Erkennens umfasst. Im Unterschied zum wissenschaftlichen Erkennen, das auf ein begrifflich organisiertes Wissen führt, führt das künstlerische Erkennen auf sinnlich organisiertes Wissen. Entsprechend unterscheiden sich auch die Forschungsbegriffe. Als offen wiederum soll ein Forschungsbegriff bezeichnet werden, der sich sowohl durch ein **begrifflich organisiertes** als auch durch ein **sinnlich organisiertes** (reflektiertes) Erkennen zum Ausdruck bringt.«⁶⁹

64 S. Mittelstraß (2011), in: Ritterman/Bast/Mittelstraß (2011), S. 13.

65 Vgl. Österreichischer Wissenschaftsrat (2009): Empfehlung zur Entwicklung der Kunstuniversitäten in Österreich. Wien.

66 Ursprünglich stammt dieser Begriff aus dem Kunsthochschulgesetz, wo die »Entwicklung und Erschließung der Künste« als Aufgabe der Kunsthochschulprofessor*innen äquivalent zur Forschung aufgeführt wird (§ 155 BGBl. Nr. 333/1979).

67 Dieser Trend ist auch für die Kunstuniversität Linz gültig: Im Zeitraum zwischen 2000 und 2016 hat sich die Zahl der belegten ordentlichen Doktoratsstudien von 13 auf 80 versechsfacht. Vgl. Internetseite der Kunstuniversität Linz: <https://www.ufg.ac.at/PhD-Programm-Ablauf-und-Zulassung/14861.o.html> (Stand: 04.08.2024).

68 Die meisten Doktoratsstudien im Kunstbereich schließen noch mit einem Dr. phil. ab, der sich am Beispiel der klassischen philosophischen Dissertation im akademischen Bereich orientiert.

69 S. Rittermann/Bast/Mittelstraß (2011), S. 15.

Das sinnliche Erkennen wird somit explizit in den sehr weiten Forschungsbegriff eingeschlossen. Dieses offene Forschungsverständnis findet sich auch beim nationalen Förderprogramm *PEEK* wieder, das 2009 eigens für die künstlerische Forschung eingerichtet wurde.

Rechtlich gesehen waren die Doktorgrade an Kunstuniversitäten in Österreich lange wissenschaftlich und nicht künstlerisch, d. h., sie mussten den Richtlinien von philosophischen Doktorarbeiten folgen. Kunstuniversitäten kämpften darum, auch künstlerische Doktorgrade verleihen zu dürfen, die auf künstlerischen Arbeiten basieren und nicht nur in Form einer schriftlichen Arbeit abgegeben werden mussten. Außerdem gab es die Initiative *money (f)or the arts* von Rektor*innen der Kunstuniversitäten; eine Serie von Vorlesungen und Diskussionen zum Thema der Förderung der Entwicklung der Künste im internationalen Vergleich.

6.3.2.1. Beispiel Universität für angewandte Kunst in Wien, PhD in art. und Akademie der Bildenden Künste in Wien, PhD in Practice

Wien, Linz und Graz sind die größten Hochschulstandorte für künstlerische Forschung in Österreich, wobei Graz und Linz sich vornehmlich mit künstlerischer Forschung in der Musik beschäftigen und die *Akademie der Bildenden Künste* sowie die *Universität für angewandte Kunst* in Wien hauptsächlich mit Bildender Kunst und/oder Design. Während die *PhD in Practice*-Angebote der Akademie für Bildende Kunst sowie der Universität Linz und Graz rein formal wissenschaftliche Doktorate sind, die aber zusätzlich eine künstlerische Arbeit erfordern, hat die *Universität für angewandte Kunst* nach Aussage ihres ehemaligen Rektors als erste und einzige Kunstuniversität in Österreich einen rein künstlerischen PhD eingeführt, bei dem die textuelle Komponente keine notwendige Bedingung des Dokortitels darstellt:

»Die Thesis besteht aus einer künstlerischen Forschungsarbeit bzw. mehreren im Sinne der Forschungsfragen zusammenhängenden künstlerischen Projekten (einem künstlerischen Werkkomplex oder künstlerischen Werkgruppen) sowie aus einer Darstellung der Erkenntnisse im Sinne einer reflexiven Dokumentation.«⁷⁰

Dabei lässt sich der Begriff *reflexive Dokumentation* unterschiedlich auslegen; beispielsweise kann diese in Form einer Videodokumentation oder anderen künstlerischen Formaten erbracht werden und muss nicht zwingend aus einem Text bestehen: »Die Ergebnisse der künstlerischen Forschung sind in geeigneter medienspezifischer Form zu dokumentieren, zu kontextualisieren und zu reflektieren sowie in nachvollziehbarer Form zu kommunizieren.«⁷¹ Diese Regelung basiert auf einer lokalen Erweiterung der Promotionsordnung. Damit ist die *Universität für angewandte Kunst* die einzige österreichische Universität, die keine explizite Begleitung durch einen Text erfordert. Vielmehr werden die Formen, welche die Forschungsergebnisse annehmen, offen gelassen. So heißt es auf

70 S. *Universität für Angewandte Kunst Wien* (2024): Curriculum Doktoratsstudium künstlerische Forschung. Online verfügbar unter https://www.dieangewandte.at/dok_kunst (Stand: 04.08.2024).

71 S. *Universität für Angewandte Kunst Wien* (2024): Curriculum Doktoratsstudium künstlerische Forschung. Online verfügbar unter https://www.dieangewandte.at/dok_kunst (Stand: 04.08.2024).

der Internetseite auch: »As a matter of principle, research in the sense of comprehensive knowledge production is defined as open to any outcome.«⁷²

Zudem weist die *Universität für angewandte Kunst* Wien die größte Bandbreite an PEEK-Projekten auf: Aus ihrem Leistungsbericht geht hervor, dass sie ihre projektbezogenen Drittmittel im Jahr 2015 im Vergleich zum Jahr 2012 fast verdoppeln konnte. Allein seitens des FWF wurden 2014 an der *Universität für angewandte Kunst* Wien Projekte im Gesamtvolumen von mehr als 1 Mio. EUR bewilligt.⁷³ Die Wissensbilanz der *Universität für angewandte Kunst* Wien zeigt somit, dass es bei den Erlösen aus drittmittelfinanzierten Projekten zu einem sprunghaften Anstieg gekommen ist:

»Speziell durch die wiederholten erfolgreichen Einreichungen im hochkompetitiven PEEK-Programm des FWF konnte die Angewandte eine vielfältige Projektlandschaft im Feld künstlerischer Forschung aufbauen und dadurch eine national führende und international stark wahrgenommene Rolle übernehmen.«⁷⁴

Das andere praxisbasierte PhD-Programm in Wien, der *PhD in Practice* an der *Akademie der Bildenden Künste*, wurde vom *Institut für Bildende Künste* und dem *Institut für Kunsttheorie und Kulturwissenschaften* eingerichtet und wird von den Professorinnen Renate Lorenz und Anette Baldauf geleitet. Dieses Programm unterscheidet sich inhaltlich sehr vom PhD-Programm an der *Universität für angewandte Kunst* in Wien, weil es insbesondere auf kritischen Epistemologien aufbaut, wie sie im Kontext feministischer, queerer und postkolonialer Theorie entwickelt wurden.⁷⁵ Dabei wird Forschung »als eine produktive Arbeit an und mit verschiedenen Materialien, die auf eine Verhandlung, Reflexion und Kritik von Wissen und wissensproduzierenden Institutionen abzielt« verstanden.⁷⁶ In der künstlerischen Forschung würden vor allem Wissens- und Wahrheitsansprüche kritisch verhandelt werden, und die Reflexion der eigenen künstlerischen Praxis zum Gegenstand der Forschung gemacht. Dabei ist das Programm sehr international ausgerichtet und setzt sich aus einem Doktorand*innen-Team mit diversen Hintergründen zusammen.

Die Zusammenarbeit in Gruppen findet vor allem in Fokus-Wochen vor Ort statt, in denen sich die Teilnehmer*innen und das *PhD in Practice*-Team zu Tutorien, Seminaren, Vorlesungen, Workshops, Exkursionen und anderen Forschungs- und Lernveranstaltungen treffen. An fünf Tagen werden dort Schreibseminare, Lesungen sowie Austauschformate zu den PhD-Projekten organisiert.⁷⁷ Teil des Programms ist es, mit experimentel-

72 S. *Universität für Angewandte Kunst* Wien (2024): Beschreibungstext künstlerisches PhD-Programm. Online verfügbar unter https://www.dieangewandte.at/phd_en (Stand: 04.08.2024).

73 Vgl. Kernegger, Bernhard; Frank, Alexandra (2015): Grundlagen, Aktivitäten, Ergebnisse Angewandte 2014. Wissensbilanz 2014 gemäß § 13, Abs. 6 Universitätsgesetz 2002. Online verfügbar unter <https://uqe.homepage.uni-ak.ac.at/download/WB2014.pdf> (Stand: 04.08.2024).

74 S. Kernegger/Frank (2015), S. 54.

75 S. *Akademie der Bildenden Künste* Wien (2021): Beschreibung des PhD in Practice. Online verfügbar unter <https://www.akbild.ac.at/de/studium/studienrichtungen/doktoratsstudien/phd-in-practice> (Stand: 05.02.2024).

76 S. ebd.

77 Zu Gast waren bspw. Elizabeth Giorgis, Sharon Hayes, Ángela López Ruiz, Angela Melitopoulos, Suzana Milevska, Trinh T. Minh-ha, Margarita Palacios, Lidija Radojević, Elisabeth Subrin, Stefa-

len Arbeitsweisen etablierte Disziplinen des Wissens mittels künstlerischer Forschungsmethoden zu durchqueren und neu zu konfigurieren. Dabei werden Fähigkeiten wie das Verfassen analytisch-theoretischer Texte erlernt, ebenso wie die performative Umsetzung von Methoden oder wissenschaftliche Schreibpraktiken innerhalb des eigenen künstlerischen Forschungsprojektes. Die intensive Verknüpfung von künstlerischen mit wissenschaftlichen Formen der Reflexion und Produktion qualifiziert die Absolvent*innen laut dem Studienprogramm dazu, »in einem dynamischen transdisziplinären Raum eigenständig zu forschen, zu produzieren und zu vermitteln.«⁷⁸

Tabelle 3: Vergleich PhD-Programm Akademie der Bildenden Künste Wien und Universität für angewandte Kunst Wien

Vergleichskategorie	Akademie der Bildenden Künste Wien	Universität für angewandte Kunst Wien
Abschluss	PhD in Practice	Doctor of Philosophy (PhD)
Ausrichtung/ Forschungsverständnis	Verständnis von kunstbasierter Forschung basiert auf der Grundlage kritischer Epistemologien im Kontext feministischer, queerer, postkolonialer, politischer und emanzipatorischer Projekte	Künstlerische Forschung soll einen Beitrag zur Entwicklung und Wertschätzung der Künste leisten. Das Studium konzentriert sich auf künstlerische Arbeit, die als Grundlage der Wissensproduktion betrachtet wird.
Strukturelle Daten	8 Semester-Studienprogramm, einwöchige Fokus-Gruppenwochen einmal pro Semester	6 Semester-Studienprogramm
Veranstaltungsformate	Tutorien, Seminare, Vorlesungen, Workshops, Exkursionen, Graduiertenkonferenz und internationale Frühjahrssymposien	Promotionskolloquien, <i>Zentrum Fokus Forschung</i> als Präsentationsforum
Verhältnis Theorie und Praxis	PhD besteht aus Dokumentation des künstlerisch-wissenschaftlichen Forschungsprojekts und Dissertation, gleichgewichtige Beurteilung (50 %-50 %)	Thesis besteht aus einer künstlerischen Forschungsarbeit bzw. mehreren zusammenhängenden künstlerischen Projekten sowie einer Darstellung der gewonnenen Erkenntnisse im Sinne einer »reflexiven Dokumentation«. Forschungsergebnis ist in geeigneter Weise zu dokumentieren, zu kontextualisieren und zu reflektieren.

no Harney, Lauren Berlant, Saidiya Hartman, Tina Campt, Eve Tuck, Nikita Dhawan und Kapwani Kiwanga.

78 S. *Akademie der Bildenden Künste Wien* (2021): Beschreibung des PhD in Practice https://www.akbil.d.ac.at/de/studium/studienrichtungen/doktoratsstudien/phd-in-practice/6_CurriculumPhDip_dt_05_10_2021.pdf (Stand: 04.08.2024).

Das *PhD-in-Practice*-Programm bietet eine begrenzte Anzahl von Doktoratsstudienplätzen mit voller finanzieller Unterstützung von bis zu 4 Jahren. Zudem hat die *Akademie* in Wien ein Doktoratszentrum (*Centre for Doctoral Studies*) eingerichtet, das sich auf die Förderung künstlerischer Forschungsprojekte fokussiert und übergreifende Veranstaltungsformate ausrichtet. Es schließt mit einem *Doctor of Philosophy in Practice* ab, ist aber den geistes- und kulturwissenschaftlichen Studien zugeordnet. Das PhD-Projekt setzt sich aus einem künstlerisch-forschenden Projekt und einer Dissertation zusammen, deren Format von der Doktorandin/dem Doktoranden frei gewählt werden kann. Eine rein künstlerische Promotion war in der Akademie nicht gewünscht, weil die schriftliche Reflexion als zentraler Bestandteil der künstlerisch-wissenschaftlichen Ausbildung gilt.

6.3.3. Kunsthochschulen in der Schweiz

Während die österreichischen Kunsthochschulen im Jahr 2002 den Status von vollrechtsfähigen Universitäten erhielten, die das Promotionsrecht besitzen, sind schweizerische Kunsthochschulen rechtlich Fachhochschulen und somit nicht promotionsberechtigt.⁷⁹ Die ehemals autonomen Konservatorien und höheren Fachschulen wurden institutionell fusioniert und unter das Dach regionaler Fachhochschulen gebracht.⁸⁰ Neben einer Harmonisierung von Bildungsstufen (BA, MA) auf universitärer Ebene wurde im Zuge des Bologna-Prozesses eine Reihe anwendungsorientierter Ausbildungen an Fachhochschulen angesiedelt. Mit der Umwandlung in Fachhochschulen wurde den Kunsthochschulen im Jahr 1998 ein expliziter Forschungsauftrag gegeben, der sie verpflichtete, Forschungskompetenzen aufzubauen. Bis zu diesem Zeitpunkt hatten die Kunstschulen allerdings ein Selbstverständnis als angewandte Kunstgewerbeschulen.⁸¹ Die Forschungstätigkeit war somit akademisch gesehen eine Imposition *up-to-bottom*, für deren Erfüllung viele der neu gegründeten Fachhochschuldepartemente weder auf ein Selbstverständnis noch auf eine Tradition zurückgreifen konnten.⁸² Auf Bundesebene wurden 2017 bis 2020 lediglich drei PhD-Förderprogramme für Joint PhDs aufgesetzt, die es Kunsthochschulen ermöglichten, in Zusammenarbeit mit einer promotionsberechtigten Hochschule Promotionen durchzuführen und dafür Förderungen zu erhalten.⁸³

Kunsthochschulen in der Schweiz galten lange als höhere Fachhochschulen und an den meisten Kunst- und Gewerbeschulen herrschte ein sehr traditionelles Ausbildungssystem vor, das kaum akademisch verankert war. Das Postulat der Gleichberechtigung von künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung erschöpfte sich Kritiker*innen zufolge schnell in einem fruchtlosen Metadiskurs.⁸⁴ Als Fachhochschulen sahen sich die Kunsthochschulen vor die paradoxe Herausforderung gestellt, ohne langjährige

79 Vgl. Camp/Siska (2011), S. 13.

80 Vgl. ebd.

81 Vgl. Camp/Siska (2011), S. 3.

82 Vgl. Urchueguia (2021), S. 21.

83 Vgl. Interview Giaco Schiesser (2017), 00:30:12h.

84 Vgl. Urchueguia (2021), S. 12.

Forschungserfahrung künstlerische Forschung als akademische Disziplin institutionalisieren zu müssen und eine eigene Forschungspraxis zu entwickeln.⁸⁵

Dennoch bietet die Schweiz für künstlerische Forschung ein reges Umfeld, da sich der SNF als nationale Förderinstitution gegenüber der Förderung künstlerischer Forschung als sehr offen herausstellte. So war die Schweiz Schauplatz wichtiger Konferenzen im Bereich der künstlerischen Forschung, Ausgangspunkt der Gründung des *Journal for Artistic Research* und der entsprechenden Fachgesellschaft, der *Society of Artistic Research*. Zudem gründete der Schweizer Künstler Serge Stauffer in den 1970er-Jahren mit der *F+F Schule für Kunst und Design Zürich* eine der ersten Schulen, die eine Theorie von Kunst als Forschung entwickelte. Mit dem Programm *Swiss Artists in Labs*⁸⁶, geleitet von Irène Hediger, werden zudem Forschungsprojekte zwischen Kunst und Naturwissenschaft gefördert, die innerhalb von Residencies an naturwissenschaftlichen Institutionen umgesetzt werden.

Da sie nicht über ein eigenes Promotionsrecht verfügen, schlossen schweizerische Kunsthochschulen wie die ZHdK Kooperationen mit promotionsberechtigten Hochschulen im In- und Ausland. Diese Kooperationen sind entweder auf künstlerische, wissenschaftliche oder künstlerisch-wissenschaftliche Promotionen ausgerichtet. Zwar betonte die *Rektorenkonferenz der Fachhochschulen der Schweiz (KFH)* im November 2011, dass die Forschung und damit auch die Sicherstellung eines profilierten fachlichen Nachwuchses durch den dritten Zyklus ein »mittelfristiges Ziel« sei, unterstützte aber im Rahmen eines differenzierten Promotionsrechtes vor allem die Schaffung kooperationsbasierter Doktoratsprogramme.⁸⁷ Diese Kooperationsprogramme wurden im Jahr 2024 erstmals evaluiert und stellen Kunsthochschulen auch vor Schwierigkeiten. So dürfen die Erstbetreuer*innen nur von der promotionsberechtigten Hochschule gewählt werden und unterschiedliche Regulatorien zwischen den Hochschulen müssen aufeinander abgestimmt werden.

Zudem waren die Kunsthochschulen in der Schweiz oft mit Ansprüchen an ein umsetzungs- und marktorientiertes Forschen konfrontiert. Biggs und Karlsson betonen, dass die praxisorientierte Forschung in den Künsten in der Schweiz eng an kreativwirtschaftliche Interessen gebunden sei. Der ehemalige Rektor der ZHdK, Hans-Peter Schwarz, stellt fest, dass sich der Diskurs über die Kreativwirtschaft in den letzten Jahren mit der Debatte über die kunstbasierte Forschung vermischt habe. Vertreter*innen der Kunsthochschulen neigten dazu, diese Verbindung herzustellen, um ihre Forschungsaktivitäten zu legitimieren.⁸⁸ Gemäß eines Grundsatzpapiers zur Forschung und Entwicklung an Fachhochschulen der *Rektorenkonferenz der Fachhochschulen in der Schweiz* kommt der anwendungsorientierten Forschung & Entwicklung eine wichtige

85 Dieser Fragestellung widmete sich das Forschungsprojekt »Ästhetische Praktiken nach Bologna« (2013–2016; *Zürcher Hochschule der Künste*), eine Kooperation zwischen der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich (ETH), der Hochschule der Künste Bern (HKB) und der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK). Beteiligt waren Monika Kurath, Priska Gisler, Anna Flach und Drilona Shehu.

86 Vgl. Internetseite des Projekts *Swiss Artists in Labs*: <https://artistsinlabs.ch/en/> (Stand: 27.03.2024).

87 Vgl. Camp/Blanka (2011), S. 7.

88 Vgl. Schwarz, Hans-Peter (2012): Foreword. In: Biggs, Michael A. R.; Karlsson, Henrik (Hg.): *The Routledge companion to research in the arts*. London: Routledge, S. 40.

volkswirtschaftliche Bedeutung zu, bei der die Fachhochschulen eine zentrale Rolle einnehmen.⁸⁹

Abgesehen von der ZHdK, die eine zentrale Position im Diskurs zur künstlerischen Forschung einnimmt, wurde 2012 die *Graduate School of the Arts (GSA)* an der *Hochschule der Künste* in Bern gegründet, welche für sich beansprucht, das erste schweizerische Doktoratsprogramm für Künstler*innen und Gestalter*innen in der Schweiz zu sein.⁹⁰ Das künstlerisch-wissenschaftliche Doktoratsprogramm *Studies in the Arts (SINTA)* basiert auf einer Kooperation der philosophisch-historischen Fakultät sowie der Hochschule der Künste Bern (HKB).⁹¹ Es zeichnet sich durch ein transdisziplinäres Programm aus, bei dem Theorie und Praxis ebenso wie Grundlagen- und praxisorientierte Forschung eng ineinandergreifen und das sich mit unterschiedlichsten Methoden auseinandersetzt, einschließlich ethnografischer Stadtforschung, Prototyping und Entwurfsmethoden, Performance Studies, künstlerischem Reenactment oder Embodiment.⁹² Die abschließende Promotion ist ein Dr. phil. und orientiert sich an dem Promotionsrecht der philosophisch-historischen Fakultät.

6.3.3.1. Beispiel Zürcher Hochschule der Künste, PhD.

Eine im Bereich der künstlerischen Forschung sehr aktive Hochschule ist die ZHdK. Sie gehört mit 2.500 Studierenden zu den größten Kunsthochschulen Europas, deren Studien- und Forschungsprogramme Bereiche wie Design, Film, Kunst, Medien, Musik, Tanz, Theater, Vermittlung der Künste und Transdisziplinarität umfassen. Theorie und Reflexion sind wichtige Bestandteile der künstlerischen Ausbildung an der ZHdK. So richtet sich bspw. der Master *Transdisziplinarität in den Künsten* mit dem Profil *Transformationen Künste Wissenschaften* insbesondere an erfahrene Künstler*innen, die ihre künstlerische Praxis mit einer wissenschaftlichen Reflexion verbinden wollen oder an der Schnittstellen zwischen Künsten und Wissenschaften arbeiten.⁹³ Auch im *Forschungsschwerpunkt Transdisziplinarität* unter der Leitung von Prof. Florian Dombois werden Kooperationen initiiert, die Praktiken und Methoden aus Künsten und Wissenschaften vereinen, um einen für beide Seiten produktiven Dialog in Gang zu setzen. Ein Beispiel dafür ist das mehrere Jahre andauernde *Windtunnel*-Projekt auf dem Dach der ZHdK, an dem sowohl Künstler*innen als auch Naturwissenschaftler*innen beteiligt sind und dass sich mit Luftflüssen durch Windtunnelsysteme beschäftigt. Das Projekt veranstaltet regelmäßig Festivals und Zusammentreffen zu Fragen des Windtunnels und gibt sogar eine eigene

89 Vgl. Grundsatzpapier Forschung und Entwicklung an Fachhochschulen. *Rektorenkonferenz der Fachhochschulen der Schweiz* (2008) Bern, S. 2. Zit. nach: Bippus (2009), S. 8.

90 Vgl. Gartmann/Schäuble (2021), S. 8.

91 SINTA in Bern ist ein künstlerisch-gestalterisches und wissenschaftliches Doktoratsprogramm der philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern und der Hochschule der Künste Bern HKB. Vgl. Internetauftritt des Programms: https://www.sinta.unibe.ch/phd_programm/ueber_das_programm/index_ger.html (Stand: 06.08.2024).

92 Vgl. Gartmann/Schäuble (2021), S. 8.

93 Vgl. ZHdK (2024): Internetauftritt des Minors »Künste und Wissenschaften«, online verfügbar unter <https://www.zhdk.ch/studium/transformationen-kuenste-wissenschaften-10190> (Stand: 05.08.2024).

Zeitschrift heraus.⁹⁴ Dabei wird der Windtunnel als wissenschaftliche und künstlerische Versuchsanlage genutzt, um beispielsweise in Zusammenarbeit mit einem Lufttechnikinstitut in Belgien Forschung zu betreiben. Wie in diesem Projekt wird in der Schweiz in künstlerischen Forschungsprojekten oft die Nähe zu den Naturwissenschaften gesucht. Weiterhin wurde im Jahr 2005 auch das Departement für Kunst und Medien der *ZHdK Institute for Contemporary Art Research* gegründet, das zum Ziel hat, künstlerische Forschung zu befördern und institutionell zu etablieren und zahlreiche Forschungsprojekte im Bereich der künstlerischen Forschung initiiert.⁹⁵

Die *ZHdK* setzt sich schon seit Jahren für die Etablierung künstlerischer PhDs ein. So veranstaltete sie mehrere Symposien und Konferenzen, die zum Gegenstand hatten, dass Kunsthochschulen das Recht erhalten sollen, Doktorate oder PhDs zu verleihen.⁹⁶ Die Leiterin des PhD-Programms in Zürich betont, dass es massive politische Widerstände sowohl im Kanton, in der Politik als auch von anderen Universitäten dagegen gäbe, Kunsthochschulen das Promotionsrecht zu verleihen.⁹⁷ Bisher hat die *ZHdK* nur die Möglichkeit, Promotionsstudierende über Kooperationsprogramme mit Universitäten im Ausland zu betreuen. Die meisten Promotionen finden in Kooperation mit der *Kunstuniversität Linz* statt. Allerdings bestimmt die Hochschule mit Promotionsrecht die Konditionen der Promotion. Trotz fehlender rechtlicher Grundlage hat die *ZHdK* aber eine PhD-School eingerichtet, die Promotionsstudien an unterschiedlichen Departementen anbietet, beispielsweise *Epistemologien ästhetischer Praktiken* und den *Transdisciplinary-Artistic-PhD*.⁹⁸ Dies kann aber vor allem als strategischer wissenschaftspolitischer Schritt angesehen werden, der die Nachfrage nach solchen Programmen deutlich machen soll. So erklärt eine Professorin der *ZHdK*:

»Es ist noch Fassade. Also es ist nicht Kultur, sondern Hochschulpolitik, weil die Hochschule hat kein Promotionsrecht, aber eine politische Strategie ist, die School aufzubauen an der Hochschule, die kein Promotionsrecht hat, also weder wissenschaftlich noch künstlerisch. Und da ist ein Zwischenstand, dass man sich geeinigt hat, die PhD School auf drei Säulen, also künstlerisch, künstlerisch-wissenschaftlich und wissenschaftlich aufzubauen.«⁹⁹

Es werde zwar seit über 20 Jahren an Kunsthochschulen in der Schweiz geforscht, aber ohne ein Promotionsrecht, das dies auch rechtlich verankern würde.

94 S. *ZHdK* (2024): Internetauftritt des Windtunnel-Projekts, online verfügbar unter <https://www.zhdk.ch/meldung/wind-tunnel-festival-2024-7405>.

95 S. *ZHdK* (2024), Internetauftritt der *IFCAR (Institute for Contemporary Art Research)*, online verfügbar unter <https://www.zhdk.ch/forschung/ifcar> (Stand: 05.08.2024).

96 Beispielsweise auch mit der Durchführung von Konferenzen und Tagungen wie der zweitägigen Konferenz »*Art Schools and Artistic PhDs- Reality and Necessity*« im Jahr 2015.

97 S. Interview Kunsthochschulprofessorin *ZHdK* (2019), 00:00:37h.

98 S. *ZHdK* (2024): *PhD an der ZHdK*. Online verfügbar unter <https://www.zhdk.ch/doktorat> (Stand: 04.08.2024).

99 S. Interview Kunsthochschulprofessorin *ZHdK* (2019), 00:01:11h.

Tabelle 4: PhD-Programm ZHdK

Strukturelle Daten	Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK)
Institutionelle Form	<i>PhD-School</i> – Epistemologien ästhetischer Praktiken – Practice in Curating – Fachdidaktik Art & Design – Performing Arts; Music and Film – PhD in Design – Kulturanalyse in den Künsten <i>Institute for Contemporary Art Research (IFCAR)</i> Forschungsschwerpunkt »Transdisziplinarität« unter der Leitung von Prof. Florian Dombois
Abschluss	Keine Promotionsberechtigung Der Titel (Dr. oder PhD) wird von der promotionsberechtigten Partnerhochschule vergeben.
Regelstudienzeit	Richtet sich nach der Partnerhochschule
Verhältnis Theorie/Praxis	Je nach Departement unterschiedlich
Bestandteile	Schreibretreats, öffentliche Vorträge, Artist Lectures, Screenings und Workshops, die meistens in Zusammenarbeit mit Partner-Instituten und Programmen der ZHdK, UZH und ETH Zürich durchgeführt werden, ebenso wie von Doktorierenden selbstständig konzipierte und organisierte Veranstaltungen

6.4. Zwischenfazit: Herausforderungen und Potenziale des künstlerischen PhDs

Aus der Analyse der Reglementierungen künstlerischer PhD-Programme ergeben sich Erkenntnisse über das Verhältnis von theoretischem und praktischem Anteil in Bezug auf die Implementierung von Qualitätsstandards für künstlerische PhDs. Unterschiede bei den Programmen basieren vor allem auf der unterschiedlichen Gewichtung der beiden Anteile der künstlerisch-wissenschaftlichen Promotion. Die Art der verliehenen Abschlüsse stellt sich dabei sehr divergent dar: So reichen die Benennungen in Abhängigkeit von den unterschiedlichen Forschungstraditionen und Ausrichtungen von *DCA*, *Dr. Phil*, *PhD*, *DFA* bis zum *Dr. artibus*. Alle diese Institutionalisierungsformen weisen Abweichungen in der Bewertung, der Finanzierung, dem Anteil internationaler Studierender und der Zusammensetzung des Personals auf. Dennoch wird laut offiziellen Stellungnahmen das gemeinsame Ziel großgeschrieben, Promotionsprogramme zu realisieren, die es Künstler*innen ermöglichen, »Wissen durch originelle [unter Verwendung künstlerischer und anderer Methoden] Forschung voranzutreiben.«¹⁰⁰ Zudem wird ersichtlich, dass die Bewertungskriterien für practice-based *PhDs* nach wie vor

100 S. Braidt et al. (2016), S. 2.

Gegenstand von Aushandlungen sind, weil in vielen Fällen noch unklar ist, nach welchen Maßstäben künstlerische Doktorgrade evaluiert werden sollen. Die Frage, welchen Stellenwert theoretisches Wissen und theoretische Kontextualisierung im künstlerischen PhD einnehmen sollen, führt an Kunsthochschulen zur Bildung von Fronten, die sich gegenseitig als »theoriefeindlich« oder aber als »anti- akademisch« bekämpfen.¹⁰¹

Der Anteil und die Gewichtung von Theorie und Praxis in der Doktorarbeit gestaltet sich somit institutionsspezifisch sehr heterogen, ebenso wie die Abschlüsse.¹⁰² Dies ist besonders in Deutschland der Fall, wo gesetzliche Regelungen zur Promotion im Wesentlichen auf Landesebene getroffen werden und damit sehr unterschiedlich sind. Die Gleichstellung von Kunst und Wissenschaft findet sich zwar im deutschen Hochschulrecht, bspw. in dem Ausdruck, dass Kunsthochschulen eine künstlerische bzw. künstlerische und wissenschaftliche Ausbildung vermitteln, allerdings ohne den Anspruch, diese auch förderpolitisch der wissenschaftlichen Forschung gleichzustellen. Im deutschen Hochschulrecht wurde äquivalent zur wissenschaftlichen Forschung das »künstlerische Entwicklungsvorhaben«¹⁰³ als Begriff für Forschung an Kunsthochschulen eingeführt.

An den behandelten Kunsthochschulen ist die theoretische Reflexion in schriftlicher Form weiterhin ein wichtiger Bestandteil des Doktorgrades, nur an einigen Kunsthochschulen in Skandinavien sowie an der *Universität für angewandte Kunst* in Wien und neuerdings an der *HFBK* in Hamburg wird eine rein künstlerische Arbeit akzeptiert. Doch auch bei den rein künstlerischen PhDs wird weiterhin eine reflexive Dokumentation verlangt. Die Rolle des schriftlichen Textes wurde bei allen künstlerischen PhD-Programmen durchweg gestärkt. Die Notwendigkeit, seine eigene Arbeit zu kontextualisieren und in einen Forschungskontext zu stellen, wird dabei als unabdingbar angesehen.

Weiterhin ist deutlich geworden, dass es keine curricularen Standardlösungen für künstlerische PhD-Programme gibt, sondern es häufig noch in der Hand der Institute und Departements liegt, diese individuell auszugestalten.¹⁰⁴ Tatsächlich werden bei der Institutionalisierung künstlerisch-wissenschaftlicher Dokorate institutionelle Vorgaben oft gedehnt oder aber es wird Interpretationsspielraum in den formalen Bestimmungen gelassen. Die rechtlichen Regelungen können zumeist unterschiedlich ausgelegt werden, was Vorteile, aber auch Nachteile in der Umsetzung schafft, insbesondere hinsichtlich der Vergleichbarkeit von Abschlüssen. Deshalb werden oft noch Einzellösungen gefunden: An der *Akademie für Bildende Künste* in Wien lässt die Promotionsordnung beispielsweise Interpretationsspielraum dahingehend, zu welchem Anteil schriftlicher Text und künstlerische Arbeit gewichtet werden, was dazu führt, dass dies zur Auslegungssache der Gutachter*innen wird. Zwar wurde an der *Akademie der Bildenden Künste* in Wien zunächst ein sehr offenes Modell bei den Promotionsformaten angekündigt, nachdem aber einige Arbeiten aufgrund formaler Mängel abgelehnt worden waren,

101 Vgl. Interview Kunsthochschulprofessorin *HFBK* Hamburg (2018), 00:02:13h.

102 Beispiele sind der *Dr. phil. in artibus*, *Dr. art.*, *PhDArts*. Während der klassische Grad des Doktors in Deutschland verbreitet ist, wird in englischsprachigen Ländern vor allem vom *PhD*, also vom *Philosophical doctorate*, gesprochen. Dieser leitet sich vom lateinischen *philosophiae doctor* ab, der aus der antiken Wissenschaftstradition stammt.

103 S. Hochschulrahmengesetz (HRK) §26: Entwicklungsvorhaben.

104 Vgl. *Universität der Künste Berlin* (2016): *Artistic needs and Institutional Desires*. Arbeitspapier der UdK Berlin.

wurden die formalen Richtlinien angepasst.¹⁰⁵ Berichten einer PhD-Absolventin zufolge wurde eine Dissertation, die nur 20 bis 30 Seiten aufwies, als nicht ausreichend bewertet und eine Dissertation, bestehend aus einer einzigen Seite mit einem Link zum Online-Content, abgelehnt.¹⁰⁶ Dadurch, dass Dissertationen einen schriftlichen Bestandteil aufweisen müssen, der auch in Bibliotheken archiviert wird, können keine über großen Formate zugelassen werden. Dies weist auf bürokratische Beschränkungen hinsichtlich der künstlerischen Umsetzung hin.

Oft wird der Text in künstlerischen PhDs aber als eine Art performatives Medium gehandhabt, beispielsweise werden andere Medien, Audiodateien oder Videomaterial mit dem Text verschränkt. Auch die textuelle und sprachliche Gestaltung der Dissertationen weicht häufig von konventionellen wissenschaftlichen Standards ab und wird im Sinne eines künstlerischen Zugangs geformt. Dennoch hat die Reform von Promotionsordnungen auch eine Debatte angestoßen, welches Wissen im Rahmen einer Promotion als anerkanntes Wissen legitimiert wird. In Skandinavien wird verkörpertes und praktisches Wissen in Form von künstlerischen Arbeiten als gleichwertig angesehen und entsprechend gibt es rein praktische PhDs.

Die deutschsprachigen Länder zeigen aber, dass diese Entwicklung zumindest zum jetzigen Zeitpunkt noch nicht erwünscht ist und dass die theoretische Reflexion verpflichtend Bestandteil der Promotion sein muss. Doch sind hier Neuentwicklungen wie die rezente Einrichtung des *PhD in Art Practice* an der HFBK Hamburg zu beachten, die zeigt, dass es Tendenzen gibt, künstlerische Arbeiten, wenn sie durch eine Reflexion und Dokumentation begleitet werden, als Promotionsarbeit anzuerkennen. Allerdings folgt daraus nicht unbedingt eine komplette Freiheit künstlerischer Promotionen in der Wahl der Medien und Formate, weil die formalen Anforderungen der Archivierung und Dokumentation den Spielraum weiterhin einschränken.

In den Schreibseminaren mit den künstlerischen PhD-Studierenden, die im Rahmen der ethnografischen Feldforschung belegt wurden, wurde zudem deutlich, dass der Übersetzungsprozess zwischen der eigenen künstlerischen Praxis und dem Schreiben der Arbeit nicht immer einfach verläuft. So konstatiert auch Lucy Cotter:

»The PhD in Fine Art continues to secure a context for artistic practice that is nourishing in many respects, demarcating space for slow research, for reflection and digestion at a distance from the paces of art institutional production and the demands of the art market. [...] Yet many artists and individuals working in the art world view the doctoral thesis as a form that is alien to the languages of art practice. Many artists experience academic writing to be in tension with the affinities and intellectual sensibilities that inform the very core of what it is to be an artist.«¹⁰⁷

Dieser Eindruck kann durch die Feldforschungsaufenthalte bestätigt werden: Vielen Künstler*innen fiel es nicht leicht, ihre Arbeit in Worte zu fassen, geschweige denn

105 Vgl. Interview Postdoc *Akademie der Bildenden Künste Wien* (2018), 00:38:04h.

106 Vgl. ebd., 00:40:32h.

107 S. Cotter (2019), S. 15.

eine kritische Distanz zum eigenen Projekt einzunehmen. Die Schwierigkeit, den Anforderungen sowohl des künstlerischen als auch des wissenschaftlichen Feldes gerecht werden zu müssen, äußerte sich häufig in Versagensängsten der Doktorand*innen, die fürchteten, wissenschaftlichen Standards nicht entsprechen zu können. Dies wurde in Gesprächen mit künstlerischen Promovierenden deutlich, ebenso wie durch Erfahrungsberichte aus anderen Programmen bspw. in Großbritannien.¹⁰⁸

Der Schwierigkeit, die eigene künstlerische Praxis in einem schriftlichen Text zu reflektieren und zu kontextualisieren und diese nicht nur zu beschreiben, wurde in den Programmen zwar mit begleitenden Workshops und Seminaren im wissenschaftlichen Schreiben und Publizieren sowie zur Kontextualisierung des eigenen Forschungsfeldes begegnet; diese wurden in jedem der behandelten künstlerisch-wissenschaftlichen Promotionsstudiengänge angeboten. Dennoch kam es häufig zu Unsicherheiten seitens der Künstler*innen; durch das Schreiben entfernten sich manche sogar von ihrer künstlerischen Praxis. Für andere Doktorand*innen erwies sich das Schreiben und Kontextualisieren der eigenen Arbeit hingegen als fruchtbare Ergänzung zu ihrer künstlerischen Arbeit, die eine weitergehende theoretische Auseinandersetzung ermöglichte.

Auch wenn es somit viele institutionelle Herausforderungen gibt, sind viele PhD-Absolvent*innen an Kunsthochschulen überzeugt, dass ihre Arbeit von der institutionellen Anbindung und der Reputation der Wissenschaften profitiert: »Durch den PhD habe ich mir Bereiche erschlossen, die mir als freiberuflicher Künstlerin wohl versagt geblieben wären, und meinen Handlungsspielraum erweitert.«¹⁰⁹ Zudem stellte es sich für viele Doktorand*innen als zentral heraus, dass sie über die Hochschule in den Austausch mit verschiedenen Öffentlichkeiten treten konnten. Insbesondere innerhalb öffentlicher Präsentationswochen oder an Forschungstagen wurde die Möglichkeit gegeben, den eigenen Forschungsprozess der Öffentlichkeit zu präsentieren und dadurch Feedback sowie neue Anregungen zu erhalten, bspw. während der Promotionswoche der *Bauhaus Universität Weimar* oder in den öffentlichen PhD-Präsentationen der *Universität für angewandte Kunst* in Wien.

Ein Punkt, der weiterer Forschung bedarf, ist die Karriereentwicklung von Absolvent*innen eines künstlerischen oder practice-based PhDs. Zur Frage, ob dieser für eine Karriere im künstlerischen Feld eher von Vorteil oder von Nachteil ist, gibt es bisher keine repräsentativen Erhebungen, lediglich einzelne Einschätzungen. So meint eine Kunsthochschulprofessorin der *HFBK*, dass ein PhD im künstlerischen Feld potenziell von Nachteil sei, weil er die künstlerische Karriere eher verlangsamt. Für eine wissenschaftliche Laufbahn könne man sich hingegen durch den Titel qualifizieren. Auf jeden Fall sei es nicht für jede*n Künstler*in zielführend, eine künstlerische Promotion anzustreben.¹¹⁰ Die teilnehmende Beobachtung der vorgestellten PhD-Programme gibt darüber Aufschluss, dass dieser hauptsächlich für theoretisch informierte Absolvent*innen von Vorteil ist, die zumeist über eine mehrjährige Erfahrung in der künstlerischen Praxis verfügen oder aber eine verzweigte Laufbahn zwischen Kunst und Akademie/Universität hinter sich haben. Sie sehen die künstlerische Promotion häufig als Kontextualisierung

108 S. Candlin (2000), S. 10.

109 S. Ruhland, Grit (2021), in: Landesverband Bildende Kunst Sachsen e. V., S. 47.

110 Vgl. Interview Kunsthochschulprofessorin *HFBK* (2018), 00:30:22h.

oder Vertiefung ihrer bisherigen Forschung bzw. ihrer bisherigen künstlerischen Arbeit, die ihnen zusätzlich neue Tätigkeitsfelder eröffnet.

Dennoch ist es insbesondere in Deutschland bislang schwer, dauerhaft eine künstlerisch-wissenschaftliche Doppelqualifikation zu verfolgen, was die Postdoc-Mitarbeiter*innen des Graduiertenkollegs *Performing Citizenship* bestätigten.¹¹¹ Zu einem bestimmten Zeitpunkt sei es bisher notwendig, sich entweder für die wissenschaftliche oder die künstlerische Karriere zu entscheiden und das jeweils andere im Hintergrund weiterzuverfolgen. Die Fallbeispiele der beiden Graduiertenkollegs in Hamburg zeigen erste Ansätze, diese Dichotomie zu überwinden und eine Doppelqualifikation auch auf lange Sicht hin zu ermöglichen. Zudem wird deutlich, dass zumindest in Österreich, insbesondere in Wien, zunehmend Professuren für Artistic Research ausgeschrieben werden; was von einer weiteren Etablierung des Feldes und einer potenziellen Karriereentwicklung in diesem Feld zeugt.

6.5. Evaluation künstlerischer PhDs

In den letzten Jahren gibt es verstärkt Anstrengungen, die Evaluationspraxis für künstlerische PhDs an gemeinsame Richtlinien zu binden und auf diese Weise Grundlagen für die Bewertung von künstlerisch-forschenden Arbeiten zu schaffen. So arbeiten die *European League of Institutes of the Arts (ELIA)* und die *European Association of Conservatoires (AEC)* an der Entwicklung passender Qualitätsmanagementsysteme und Akkreditierungsprogramme für künstlerische PhDs. Doch die Akkreditierung und externe Qualitätssicherung ist insbesondere bei kunstbasierten Programmen sehr schwierig, weil sich diese nicht ohne weiteres auf wissenschaftlich etablierte Evaluationsstandards beziehen können.¹¹²

Somit stellt die Evaluation künstlerischer Forschung an vielen Kunsthochschulen eine Herausforderung dar und wird oftmals den individuellen Kriterien der Gutachter*innen überlassen. Bei den Qualitätskriterien für künstlerische PhDs lassen sich mithin sehr unterschiedliche Maßstäbe finden. Eine besondere Herausforderung stellt dabei die Messbarkeit bzw. Quantifizierbarkeit von Leistungen dar:

»Which criteria are to be used when comparing texts and artefacts? What indeed constitutes a ›significant contribution‹ to the field of artistic research when evaluating a PhD thesis? What are the specific guiding norms and tests to be applied for artistic research?«¹¹³

Dabei besteht die Schwierigkeit, einen Ausbildungsprozess, der traditionell wesentlich vom Erreichen der künstlerischen Reife geprägt ist, in Modulen mit definierten *learning outcomes* und ECTS-Punkten zu erfassen. Der österreichische Wissenschaftsrat gibt in einer Evaluierung zu bedenken:

111 S. Interview Paula Hildebrandt/Esther Pilkington (2015); 00:30:24h.

112 S. Wilson/van Ruiten (2013), S. 25.

113 S. Nowotny (2012), S. xxi-xxii.

»Passende Indikatoren- andere als die im Wissenschaftsbereich üblichen- müssen hier erst entwickelt werden (z.B. Vergleichbares zum Begriff des Impactfaktors), wenn man überhaupt in diese Richtung gehen will. Weil eine Quantifizierung direkte Auswirkungen auf das Finanzierungssystem haben soll (Wissensbilanz, Formelbudget etc.) muss zudem eine systematische Schlechterstellung der Kunstinstitutionen befürchtet werden, wenn hier ein Modell zur Anwendung kommt, das für einen ganz anderen Bereich entwickelt wurde und das nicht empfindlich genug auf die Besonderheiten der Disziplinen der Künste zu reagieren imstande ist.«¹¹⁴

Auch Biggs und Karlsson stellen fest, dass die Bewertung von künstlerischen PhDs ein dringendes, aber zu selten diskutiertes Thema sei. Dabei sei die Diskussion darüber dringlich, weil sowohl im künstlerischen als auch im wissenschaftlichen Feld zuweilen Skepsis gegenüber den Ergebnissen künstlerischer Forschung bestehe. Insbesondere dann, wenn die künstlerischen Ergebnisse der Forschung hinter dem zurückblieben, was im künstlerischen Feld als lohnend und sinnvoll gelte, würde die künstlerische Forschung ihre Daseinsberechtigung verlieren. Diese Skepsis würde auch durch die Erfahrungen mit künstlerischen Promotionsprojekten in den letzten zehn Jahren genährt, die Biggs und Karlsson zufolge nicht immer zu überzeugenden Ergebnissen gekommen seien. Die Bedrohung der künstlerischen Forschung durch die Unschärfe der Evaluationskriterien schätzen sie sogar als noch kritischer für die Entwicklung des Forschungsgebiets ein, als die Skepsis aus dem akademischen Bereich, wo ohnehin mit einem gewissen Widerstand zu rechnen sei.¹¹⁵

Weiterhin herrscht zumindest an deutschen Kunsthochschulen teilweise nach wie vor eine Theoriefeindlichkeit, die ein Hindernis für künstlerische Promotionsprogramme darstellt. Diese scheint sich in bestimmten gestalterischen und künstlerischen Bereichen hartnäckig zu halten, weshalb es immer wieder zu Auseinandersetzungen über die Notwendigkeit von künstlerischer Forschung im Speziellen und von Theorie an Kunsthochschulen im Allgemeinen kommt.¹¹⁶ Karlsson betont, dass die Evaluationsmethoden im Bereich der künstlerischen Forschung noch genauso viel Weiterentwicklung benötigen wie das Paradigma der künstlerischen Forschung selbst:

»Evaluation methodology in this area may be said to be at the same tentative experimental stage as the development of the paradigm (if it may be described as such) of artistic research, or not even there.«¹¹⁷

Zudem müsse vor allem darauf geachtet werden, aus welcher Perspektive die Evaluationskriterien für künstlerische Forschung entwickelt werden. So konstatiert Jenny Wilson, selbst Wissenschaftsmanagerin und jahrelang im Bereich der Koordination künstlerischer Forschungsprogramme tätig, dass es nicht die Äquivalenz zur Wissenschaft

114 S. Österreichischer Wissenschaftsrat (2009), S. 36.

115 S. Biggs/Karlsson (2011), S. 44.

116 Vgl. Vorkoeper, Ute (2009): Perspektiven künstlerischen Forschens. In: Bippus, Elke (2009): Kunst des Forschens. S. 245; siehe auch Interview Kunsthochschulprofessorin HFBK Hamburg (2018).

117 S. Karlsson (2007), S. 163.

sein könne, an der sich Kriterien orientieren sollten, sondern dass die Kriterien für eine praxisbasierte Forschung auch aus der Praxis heraus entwickelt werden müssten.

»As we know, artistic research operates in two contexts: academia and the art world. The value of the research is assessed partly in terms of the relevance of its outcomes for and in art practice. [...] It follows that opinions from the art world (from non-academic stakeholders) also play a role in assessing the value of the research and the contribution it makes to art.«¹¹⁸

Auch wenn künstlerische Forschung dadurch sowohl mit akademischen als auch mit künstlerischen Evaluationskriterien konfrontiert sei, werde ihre Relevanz vor allem an der Relevanz für das künstlerische Feld und an ihrem Beitrag zu dessen Weiterentwicklung bemessen. Das Verhältnis von Theorie und Praxis kann dabei zwar formal festgelegt sein, richtet sich meist aber nach dem Verständnis der Gutachter*innen. So betont die Professorin an der *HFBK*, dass die Bewertung noch stark vom Einzelfall abhängt. Ein gängiges Kriterium sei es, dass Wert daraufgelegt werde, dass die Theorie nicht nur eine Illustration der eigenen Arbeit sei, sondern eine kritische Reflexion und Kontextualisierung beinhalte. An dieser Stelle bedarf es somit noch einer weiteren Formalisierung von Evaluationskriterien, um die Abschlüsse für künstlerische Forschung auch qualitativ vergleichbar zu machen. Wenn die Bewertung der PhDs stattdessen willkürlich verläuft, hat dies auch negative Folgen für die Institutionalisierung künstlerischer Forschung.

6.6. Nationalspezifische Kontexte und Förderpolitiken

Im Folgenden werden die Förderstrukturen in Deutschland, Österreich und der Schweiz dargestellt und Förderprogramme für künstlerische Forschung anhand ihrer Förderkriterien verglichen. Dabei wird davon ausgegangen, dass der institutionelle Kontext einen Möglichkeitsraum für die Entwicklung künstlerischer Forschung schafft, sowie die Voraussetzungen, sich mehr oder weniger institutionell verankert zu entwickeln. So weisen auch Wilson und van Ruiten darauf hin, dass die Entwicklung einer Forschungsinfrastruktur von zentraler Bedeutung für die Bildung von Disziplinen ist und einen starken Einfluss auf Forschungsinhalte haben kann.¹¹⁹

Künstlerische Forschung mag in der Theorie zwar von der akademischen Gemeinschaft akzeptiert werden, Probleme treten aber auf, wenn es um Qualitätssicherung, Peer Review-Verfahren und die Finanzierung künstlerischer Forschung geht.¹²⁰ Wie die Evaluation des österreichischen *PEEK* deutlich macht, gibt es auf nationalem Niveau nur wenige Beispiele für die Förderung künstlerischer Forschung in Europa. In der Evaluation beschreiben Glinsner, Stalder und Schuch die Fördersituation von künstlerischer Forschung in Europa als »diffus«¹²¹, d. h., es werden vor allem lokal begrenzte und sehr heterogene Lösungen gefunden.

118 S. Wilson (2013), S. 203.

119 Vgl. Wilson/Van Ruiten (2013), S. 292.

120 Vgl. Biggs/Karlsson (2011), S. 41.

121 Vgl. Glinsner/Stalder/Schuch (2021), S. 7.

Im europäischen Kontext wird das *Norwegian Artistic Research Programme* als Vorbild genannt, weil es die Förderung künstlerischer Forschung staatlich und institutionell am weitestgehenden verankert. Im norwegischen Hochschulgesetz ist die künstlerische Forschung seit 1995 der wissenschaftlichen Forschung gleichgestellt. Dies ermöglichte es den norwegischen Kunsthochschulen, ein Programm für künstlerische Forschungsstipendien einzurichten, das 2003 als Alternative zu wissenschaftlichen PhD-Programmen durch das Ministerium für Bildung und Forschung gefördert wurde. Das Programm war eines der ersten in Europa, welches eine dreijährige Forschungsausbildung anbot, die ausdrücklich auf künstlerische Ziele und Methoden abzielte.¹²² Auch wenn die Graduierten des Programms rechtlich den PhD-Absolvent*innen gleichgestellt sind, erhalten sie keinen offiziellen PhD-Titel, sind aber berechtigt, als *Associate Professor* zu arbeiten. Eine weitere Vorreiterrolle im Hinblick auf Qualitätssicherung und Forschungsförderung hat Großbritannien mit den *Research Assessment Exercises* (RAE) übernommen, die einen wesentlichen Einfluss auf das gesamte System der Hochschulbildung in Großbritannien ausübten.¹²³ Allerdings hat dort der *Arts and Humanities Research Council* 2011 die Sonderförderung für den Kunstbereichs abgeschafft und auf Förderung durch die regulären Förderwege verwiesen.¹²⁴

Inwiefern einzelne Evaluationskriterien für künstlerische Forschung angepasst werden müssen, oder ob diese den gleichen Kriterien unterliegen sollte wie wissenschaftliche Forschungsprojekte, wird im Folgenden anhand von Fallbeispielen untersucht.

6.6.1. Förderlandschaft in Deutschland

International wird Deutschland noch als ›blinder Fleck‹ in der Förderlandschaft wahrgenommen. So fehlten auf Versammlungen der *Society of Artistic Research* lange Zeit die großen deutschen Förderinstitutionen. Bestrebungen der Institutionalisierung zeigt aber die Gründung der *gkfd* in Deutschland im Jahr 2018, die Anliegen und Bedürfnisse künstlerisch Forschender gegenüber der Politik vertritt und eine verstärkte Förderung künstlerischer Forschung in Deutschland einfordert.¹²⁵ Eine Förderstruktur, die den Besonderheiten einer forschungsbasierten künstlerischen Praxis gerecht wird, fehlt bislang auf nationaler Ebene, da es die DFG als wichtigstes nationales Förderorgan bisher ablehnt, Fördertöpfe für künstlerische Forschung einzurichten, obwohl von verschiedener Seite immer wieder dahingehende Anregungen gegeben wurden. Ein im Rahmen der Fachkollegienwahl 2015 (Überprüfung der Fächerstruktur) eingereichter Vorschlag auf Neueinrichtung des Faches »Künstlerische Forschung/Kunstforschung« wurde abgelehnt.¹²⁶ Der Forderung mehrerer renommierter Kunst- und Forschungsinstitutionen nach Etablierung eines eigenen Förderprogramms für künstlerische Forschung wurde

122 Vgl. Wilson/van Ruiten (2013), S. 60–61.

123 Vgl. Biggs/Karlsson (2011), S. 14.

124 Vgl. Camp/Blanka (2011), S. 6.

125 Vgl. *gkfd* (2024): Internetauftritt. Online verfügbar unter <http://gkfd.de/> (Stand: 08.07.2024).

126 Vgl. Caduff (2014), S. 288. Einem Aufruf der *Zeppelin Universität* in Friedrichshafen u.a. von Prof. Dr. Martin Tröndle an die DFG-Geschäftsstelle, in dem er eine Erweiterung des Fachkollegiums »103 Kunst-, Musik-, Theater- und Medienwissenschaften« um das neue Fach »künstlerische Forschung/Kunstforschung« vorschlägt, wurde nicht Folge geleistet.

bislang ebenfalls nicht stattgegeben.¹²⁷ Immerhin zeugt der 2021 veröffentlichte Bericht des deutschen *Wissenschaftsrats* davon, dass die Notwendigkeit der Finanzierung kunstbasierter Forschung im Zusammenhang mit der Einführung und Ausweitung von Doktorand*innenprogrammen an Kunst- und Musikhochschulen auch wissenschaftspolitisch erkannt wurde.¹²⁸ Leider fehlte es hierzu bis zum Jahr 2024 an konkreten Maßnahmen.

In der Vergangenheit wurden wiederholt Vorschläge erarbeitet, wie die deutsche Förderlandschaft sich auch auf künstlerische Forschung einstellen könnte. Im Rahmen der Tagung *Forschung zwischen Kunst und Wissenschaft – Herausforderungen an Diskurse und Systeme des Wissens*¹²⁹ entstand im Jahr 2012 ein Tagungspapier, das als Diskussionsgrundlage im Austausch zwischen Drittmittelgeber*innen und künstlerisch-forschenden Wissenschaftler*innen dienen sollte. Darüber hinaus wurden auch Sondierungsgespräche zwischen der *Deutschen Forschungsgemeinschaft* (DFG), Vertreter*innen der *Behörde für Wissenschaft und Forschung* Hamburg und Wissenschaftler*innen geführt, beispielsweise im Rahmen des Graduiertenkollegs *Performing Citizenship* der HCU. Die Leiter*innen des Graduiertenkollegs weisen in ihrem Forschungsantrag darauf hin, dass die DFG Interesse an der in Hamburg geförderten künstlerischen Forschung gezeigt habe; Vertreter*innen hätten bspw. Präsentationen des wissenschaftlich-künstlerischen Graduiertenkollegs besucht. Die DFG habe allerdings signalisiert, dass die Neuentwicklung von Förderprogrammen lange Zeit in Anspruch nehme und es daher nicht immer möglich sei, innerhalb eines adäquaten Zeitraums auf relevante aktuelle Entwicklungen in der Forschungslandschaft zu reagieren.¹³⁰ Allerdings habe sie die beteiligten Wissenschaftler*innen explizit aufgefordert, über die laufenden Projekte in der künstlerischen Forschung in Hamburg zu berichten.¹³¹

Auf lokaler Ebene existieren vereinzelt Fördermodelle; so gibt es das *Berliner Förderprogramm für künstlerische Forschung*, welche Stipendien an Einzelpersonen und Gruppen vergibt, die sich durch ihre bisherige Arbeit im Feld der künstlerischen Forschung bereits profiliert haben. Die Förderung erfolgt mit Mitteln der *Berliner Senatsverwaltung für Kultur und Europa*; Trägerin des Berliner Förderprogramms ist die *gkfd*.¹³² Mit der Vergabe von dreizehn zweijährigen Stipendien, die mit jeweils 30.000 EUR jährlich dotiert sind, soll künstlerische Forschung in Berlin gestärkt und der Austausch zwischen forschenden Künstler*innen unterstützt werden.¹³³ Auf der Internetseite wird beschrieben, dass die Berliner Gesellschaft damit auf das wachsende Interesse an künstlerischer Forschung

127 Vgl. Mokre (2016), S. 251.

128 Vgl. Wissenschaftsrat (2021). Empfehlungen zur postgradualen Qualifikationsphase an Kunst- und Musikhochschulen. Köln (23.04). Online verfügbar unter <https://www.wissenschaftsrat.de/download/2021/9029-21.pdf?blob=publicationFile&v=10>, (Stand: 04.08.2024).

129 S. *Haus der Kulturen der Welt* (2012), Berlin.

130 Vgl. Ziemer et al. (2014), S. 3.

131 Vgl. ebd.

132 Vgl. Alberti, Sarah (2021): Berliner Förderprogramm für Künstlerische Forschung trägt zum gesellschaftlichen Wandel bei. Interview mit Kathrin Busch und Rike Frank. Online verfügbar unter <https://www.monopol-magazin.de/interview-stipendium-kuenstlerische-forschung-berlin-foerderprogramm> (Stand: 04.08.2024).

133 Vgl. Internetseite der *gkfd* unter <https://kuenstlerischeforschung.berlin> (Stand: 06.07.2024).

und die zunehmende Bedeutung von Kunst für das Wissen und den Wissenstransfer innerhalb der Gesellschaft reagiere.¹³⁴ Während in den letzten Jahren international Promotionsprogramme für Künstler*innen entstanden seien, mache es sich das Berliner Förderprogramm zur Aufgabe, Forschungsprojekte unabhängig von den Kunsthochschulen zu fördern und Künstler*innen abseits von Qualifizierungsprogrammen Freiräume des Forschens zu eröffnen.¹³⁵ Die Gründer*innen der *gkfd* verstehen künstlerische Forschung als »Wissensbildung mit künstlerischen Mitteln«¹³⁶, die insbesondere wissenschaftskritische Ansätze und marginalisiertes Wissen einbeziehen würden. Am Ende der Förderung sollen explizit keine Werke oder Produktionen stehen, die als Endergebnisse verstanden werden: Das Förderprogramm lässt eine große Bandbreite an Formaten zu.¹³⁷ Außerdem wurden von der *gkfd* Arbeitsgruppen eingerichtet, die sich für die Förderung künstlerischer Forschung auch in anderen Bundesländern einsetzt. Weiterhin vergeben auch einige private Stiftungen wie die *Schering Stiftung*, die *Claussen-Simon-Stiftung* oder Kunststiftungen wie die *Kunststiftung NRW* Einzelstipendien für künstlerische Forschung.¹³⁸

In Deutschland besteht somit eine Lücke bei der Förderung von künstlerischer Forschung, die durch lokale und zeitlich begrenzte Förderformate nicht ausreichend gefüllt wird. Die Förderlandschaft reagiert nur langsam auf Neuentwicklungen im Bereich der künstlerischen Forschung. Die Förderung von künstlerisch-wissenschaftlichen Graduiertenkollegs durch die Landesforschungsförderung Hamburg (2014–2019) oder das *Berliner Förderprogramm für künstlerische Forschung* stellen hier bislang Ausnahmen dar.¹³⁹ Auch die *VW-Stiftung* hat zeitweise mit einer Anschubförderung künstlerisch-wissenschaftliche Projekte gefördert, was im Folgenden erläutert wird.

6.6.1.1. Beispiel *VW-Stiftung Arts and Science in Motion*

Die *VW-Stiftung* hat von 2016 bis 2019 als einzige größere staatliche Förderin in Deutschland mit dem Förderprogramm *Art and Science in Motion*¹⁴⁰ eine zeitlich begrenzte Anschubförderung im Bereich der künstlerischen Forschung angeboten.¹⁴¹ Dabei wurde die Förderlinie eingerichtet, weil die *VW-Stiftung* von unterschiedlichen Hochschulen darauf hingewiesen wurde, dass dieser Bereich an der Schnittstelle zwischen Wissenschaft und Kunst bisher förder technisch unterrepräsentiert sei,¹⁴² so die Leiterin des *Arts and Science in Motion*-Programms.

134 Vgl. ebd.

135 Vgl. Alberti (2021), S. 2.

136 Vgl. ebd.

137 Vgl. ebd.

138 Vgl. Internetseite der Kunststiftung NRW: <https://www.kunststiftungnrw.de/performing-arts/foerderung/stipendien/antrag-stipendien-kuenstlerische-forschung> (Stand: 04.03.2023). Die Kunststiftung NRW vergibt sechs- bis achtzehnmonatige Stipendien.

139 Vgl. Internetseite der *gkfd*, online verfügbar unter <https://gkfd.org/berliner-foerderprogramm/> (Stand: 03.11.2022).

140 Vgl. Informationsblatt zur Ausschreibung *Arts and Science in Motion* (2021).

141 Vgl. Interview AW, *VW-Stiftung* (2019), 00:12:16h.

142 Vgl. Interview AW, *VW-Stiftung* (2019), 00:01:40h.

Laut der Verantwortlichen lag das Ziel des Forschungsprogramms darin, Forschung an den Grenzen von wissenschaftlichen Disziplinen zu fördern.¹⁴³ Das Programm sei somit als Experiment, als »Probekolon« aufgesetzt worden. Dabei bekam die Stiftung vor allem Bewerbungen aus den Bereichen Ethnografie und Choreografie. Sechs der daraufhin beantragten Projekte, vor allem im Bereich der Choreografie, wurden von der Stiftung mit insgesamt rund 700.000 Euro gefördert. In einem der geförderten Projekte, *Working Utopias* beispielsweise, untersuchte Dr. Anke Strauß von der *Europa-Universität Viadrina* zusammen mit der Choreografin und Tänzerin Christina Ciupke am Beispiel von vier Künstler*innenkollektiven, wie sich mithilfe künstlerischer Forschung organisationale Modelle für Utopien von dauerhafter, solidarischer Zusammenarbeit entwickeln lassen. In einem anschließenden *Knowledge Lab* wurden die Ergebnisse explorativ analysiert und mithilfe experimenteller Darstellungsformen festgehalten.¹⁴⁴

Nach der Anschubfinanzierung wurde das Förderprogramm *Arts and Science in Motion* allerdings eingestellt. Die Leiterin des Stiftungsprogramms begründet dies damit, dass es an mustergültigen Exemplaren gefehlt habe, damit künstlerische Forschung auch für künftige Förderprogramme attraktiv sei:

»Wenn man dann vors Kuratorium geht [...], also in den höheren Gefilden, darüber berichtet... da fehlen die großen Namen. Also, dass da irgendwie ein großer Künstler mal dabei gewesen wäre. Ich glaube, in unserer Leitung hier war das eher das Ziel, dass man eben auch bekannte Künstler und Künstlerinnen dafür gewinnen kann. Und das ist eben in dieser Ausschreibung nicht passiert und das hat dann auch zu diesem gewissen Stopp geführt.«¹⁴⁵

Diese Aussage verdeutlicht, dass es der künstlerischen Forschung bisher an »Exemplaren« mangelt, d. h. sowohl an Best Practices als auch an kanonisierten Künstler*innen. Die Förderlinie für künstlerische Forschung wurde aber auch wegen einer grundlegenden Skepsis der Mitglieder aus dem Kuratorium der *VW-Stiftung* gegenüber der künstlerischen Forschung eingestellt. Oft sei das Problem gewesen, dass keine methodische Vorgehensweise aus den künstlerischen Forschungsprojekten ersichtlich wurde:

»Wir haben ja diese sechs Projekte gefördert, aber wir hatten mehr Anträge, das heißt, über die Hälfte haben es nicht geschafft. Da war tatsächlich an vielen Stellen der Kritikpunkt: »Das ist nicht wissenschaftlich genug.« Wo ist da die Forschungsfrage dahinter? Also das war schon in diesem zweistufigen Prozess immer wieder das Thema: Wo steckt denn da die Forschung? [...] Wo ist denn da die Wissenschaftlichkeit? Und das war für die meisten Projekte, die es nicht geschafft haben, eben tatsächlich das Kriterium, warum sie es nicht geschafft haben.«¹⁴⁶

143 S. Interview AW, *VW-Stiftung* (2019), 00:17:07h.

144 Vgl. Strauss, Anke (2018): Internetauftritt des Forschungsprojektes *Working Utopias*. Online verfügbar unter <https://www.working-utopias.com/> (Stand: 02.02.2023).

145 S. Interview AW, *VW-Stiftung* (2019), 00:28:57h.

146 S. Interview AW, *VW-Stiftung* (2019), 00:32:45h.

Als traditionelle Wissenschaftsförderin hatte die VW-Stiftung zudem Schwierigkeiten bei der Kompatibilität von künstlerischer und wissenschaftlicher Forschungsförderung, obwohl die Offenheit für sehr diverse Forschungsergebnisse bestand:

»Wir wollten davon weg, was ja schon auch relativ weit verbreitet ist, dass die Wissenschaft die Forschung macht und die Künstler dann dazukommen und das Ganze ein bisschen schön aufbereiten für die Öffentlichkeit und eher so einen illustrativen Charakter haben.«¹⁴⁷

Eine weitere Schwierigkeit ergab sich bei der Förderung der Publikationen: Produktionsmittel für Ausstellungen konnten nicht durch die Stiftung gefördert werden, dafür aber Publikationen zu Ausstellungen. Ein positiver Aspekt ist, dass Wert daraufgelegt wurde, dass die Erstbegutachtung der Anträge durch Gutachter*innen aus dem Bereich der künstlerischen Forschung erfolgte, also durch Expert*innen aus dem Feld.

6.6.1.2. Beispiel *Landesforschungsförderung Hamburg*

Hamburg nimmt mit der Förderung zweier wissenschaftlich-künstlerischer Graduiertenkollegs durch die *Landesforschungsförderung* eine Sonderposition ein. So heißt es im Antrag zum Graduiertenkolleg *Performing Citizenship*:

»Anders als in vielen anderen europäischen Ländern (insbesondere Großbritannien) und in den USA wird künstlerische Forschung bisher in Deutschland noch nicht ausreichend in der Drittmittelförderung berücksichtigt. In dieser Hinsicht nimmt die Freie und Hansestadt Hamburg eine – weithin beachtete – Vorreiterrolle in der deutschen Forschungslandschaft ein. Mit vergleichsweise geringem (Mittel-)Aufwand kann hier Forschung auf höchstem Niveau betrieben werden, welche in Deutschland sonst nicht realisierbar, im (europäischen) Ausland aber längst im Forschungsalltag fest verankert ist.«¹⁴⁸

Allerdings kann diese Förderung als lokal, zeitlich und budgetär sehr begrenztes Vorhaben ohne langfristige Verstetigung angesehen werden. Das Förderprogramm der *Landesforschungsförderung* basierte zudem hauptsächlich auf dem hochschulpolitischen Ziel, die Kooperationen zwischen Fachhochschulen und Universitäten auf Promotionsebene zu fördern. Deshalb wurden gemeinsame wissenschaftlich-künstlerische Forschungsprojekte an mehreren Hamburger Hochschulen mit künstlerischen Fächern sowie die Kooperation mit außeruniversitären Partner*innen gefördert.¹⁴⁹ Die *Landesforschungs-*

147 S. Interview AW, VW-Stiftung (2019), 00:05:11h.

148 S. Ziemer, Gesa (2014): Antrag auf Anschubförderung von wissenschaftlich-künstlerischen Graduiertenkollegs (Förderlinie 1), Landesforschungsförderung Hamburg 14. Februar 2014. *Performing Citizenship*. Neue Artikulationen urbaner Bürgerschaft in der Metropole des 21. Jahrhunderts. Online verfügbar unter https://www.versammlung-und-teilhabe.de/cms/wp-content/uploads/2014/11/Performing-Citizenship_Antrag.pdf (Stand: 05.08.2024).

149 Vgl. Freie und Hansestadt Hamburg. Behörde für Wissenschaft, Forschung und Gleichstellung. Förderlinie 2: Anschubförderung von wissenschaftlich-künstlerischen Forschungsprojekten. S. Internetauftritt: <https://www.uni-hamburg.de/forschung/forschungsprofil/forschungsprojekte/landesforschungsfoerderung.html> (Stand: 04.08.2024).

förderung förderte somit mit dem speziellen Förderprogramm von 2014 bis 2017 sowohl kleinere Forschungsprojekte von mindestens drei Beteiligten im Bereich der künstlerischen Forschung als auch Graduiertenkollegs in Kooperation von Kunsthochschulen und Universitäten, zu denen die Graduiertenkollegs *Versammlung & Teilhabe* (HCU), *Performing Citizenship* (HCU) und *Ästhetiken des Virtuellen* (HFBK) gehörten. Künstlerische Maßnahmen zur Verbreitung der Ergebnisse des Forschungsprojektes wurden ausdrücklich begrüßt und waren förderfähig.

Dieses Fördermodell zeigt, dass künstlerische Forschung vor allem in Anbindung an Hochschulen gefördert wird. Zwar wurden neben der Anschubförderung für wissenschaftlich-künstlerische Graduiertenkollegs auch wissenschaftlich-künstlerische Einzelprojekte an den verschiedenen künstlerischen Hochschulen Hamburgs gefördert oder aber kooperative Forschungsverbünde mit außeruniversitären Partnern, aber meistens stellte die Anbindung an eine Hochschule ein zentrales Förderkriterium dar.

6.6.2. Förderlandschaft in Österreich

Die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung in Österreich ist bereits viel weiter fortgeschritten als in Deutschland. Österreich hat in Europa sogar eine Vorreiterrolle im Bereich der Förderung künstlerischen Forschung übernommen, indem mit dem PEEK im Jahre 2009 ein bisher einzigartiges Fördermodell eingeführt wurde, das künstlerische Forschungsprojekte auf nationaler Ebene fördert und ihnen somit Legitimität einräumt.¹⁵⁰

6.6.2.1. Programm zur Entwicklung und Erschließung der Künste (PEEK)

PEEK wurde 2009 vom österreichischen *Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung* (FWF) als staatlich finanziertes Programm speziell zur Förderung künstlerischer Forschung als ästhetischer Grundlagenforschung eingerichtet. Mit dieser Einführung reagierte der FWF auf die in der Novelle zum Universitätsgesetz 2002 postulierte Gleichstellung der Kunstuniversitäten mit anderen Universitäten. Mit PEEK wurde ein fortschrittliches Förderprogramm für künstlerische Forschung gegründet, das sich international Anerkennung verschaffen konnte und auf diese Weise Legitimationsängste der kunstbasierten Forschung in Österreich weitestgehend beseitigen konnte.¹⁵¹

Dabei versteht PEEK künstlerische Forschung explizit als ästhetische Grundlagenforschung, die »den Erkenntnisgewinn und die Methodenentwicklung mittels ästhetischer und künstlerischer im Unterschied zu rein wissenschaftlichen Erkenntnisprozessen«¹⁵² beinhaltet. Für kunstbasierte Forschung wird somit von vornherein ein *erweiterter Forschungsbegriff* vertreten. Das Ziel sei die Förderung von »thematisch klar abgegrenzten Forschungsvorhaben [...] von exzellenter künstlerisch-wissenschaftlicher

¹⁵⁰ Vgl. Wilson/van Ruiten (2018), S. 114.

¹⁵¹ Vgl. Wilson/van Ruiten (2018), S. 114.

¹⁵² S. Antragsrichtlinien für das Programm zur Entwicklung und Erschließung der Künste (2022), online verfügbar unter https://www.fwf.ac.at/fileadmin/Website/Dokumente/Foerdern/Portfolio/Entwicklung_und_Erschliessung_der_Kuenste/fwf_art_antragsrichtlinien.pdf (Stand: 05.08.2024).

Qualität auf internationalem Niveau im Bereich der künstlerischen Forschung.«¹⁵³ Antragsberechtigt waren zu Beginn des Programms alle künstlerisch-wissenschaftlich tätigen Personen, die über eine herausragende künstlerische, wissenschaftliche und/oder künstlerisch-wissenschaftliche Qualifikation sowie die notwendige Anbindung an eine Forschungsstätte verfügten. Seit Oktober 2023 ist die Förderung durch PEEK an Forschungsinstitutionen gebunden und geht nicht mehr an Einzelpersonen.¹⁵⁴ Als innovative Grundlagenforschung werden bei PEEK Forschungsprojekte betrachtet, die (1) die Auseinandersetzung mit neuen künstlerisch-wissenschaftlichen Forschungsfragen beinhalten, (2) die Entwicklung oder Anwendung neuer künstlerisch-wissenschaftlicher Forschungsmethoden, neuer Technologien oder originärer Ansätze zur Lösung einer Forschungsfrage anstreben oder (3) die Anwendung oder Anpassung bestehender künstlerisch-wissenschaftlicher Methoden, Technologien oder Ansätze an neue Forschungsfragen vornehmen.¹⁵⁵

Eine externe Evaluation von PEEK aus dem Jahr 2021 kommt zu dem Schluss, dass die Einführung eines wettbewerbsorientierten Forschungsprogramms mit internationalen Peer Reviews und einem speziellen Gremium, das die Qualität des Review-Prozesses sicherstellt (das sog. *PEEK-Board*) einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung von qualitativ hochwertiger künstlerischer Forschung in Österreich geleistet hat.¹⁵⁶ Zudem würden sich die Forschungsergebnisse des PEEK im Vergleich zu anderen Förderschienen in einem deutlich vielfältigeren Output äußern. Es entstünden dabei zwar weniger peer-reviewte Publikationen im Vergleich zu geförderten Einzelprojekten, aber deutlich innovativere und vielfältigere Verbreitungsformate:

»While most ›classic‹ research projects with a clear scope on ›art sciences‹ focus on peer-reviewed publications as primary output format, arts-based research projects often have a much broader range of output formats, which are considered central both to the research project and for communication among peers, such as exhibitions, performances, artist publications etc.«¹⁵⁷

Die Kriterien von PEEK werden von Vertreter*innen der künstlerischen Forschergemeinschaft festgelegt und ein internationales Gutachter*innenteam aus den verschiedenen Disziplinen künstlerisch forschender Praxis wird eingesetzt, um die Projekte

153 S. Antragsrichtlinien für das *Programm zur Entwicklung und Erschließung der Künste* (2022), online verfügbar unter https://www.fwf.ac.at/fileadmin/Website/Dokumente/Foerdern/Portfolio/Entwicklung_und_Erschliessung_der_Kuenste/fwf_art_antragsrichtlinien.pdf (Stand: 05.08.2024).

154 S. PEEK (2022): *Entwicklung und Erschließung der Künste*, Internetseite online verfügbar unter <https://www.fwf.ac.at/de/forschungsfoerderung/fwf-programme/peek/> (Stand: 26.09.2023).

155 Vgl. Antragsrichtlinien für das *Programm zur Entwicklung und Erschließung der Künste* (PEEK). Online verfügbar unter https://www.fwf.ac.at/fileadmin/Website/Dokumente/Foerdern/Portfolio/Entwicklung_und_Erschliessung_der_Kuenste/fwf_art_antragsrichtlinien.pdf (Stand: 05.08.2024).

156 Vgl. Glinsner, Barbara; Stalder, Felix; Schuch, Klaus (2021): *Evaluation of the Arts-based Research Programme of the Austrian Science Fund (PEEK)*. Final Report. Zentrum für soziale Innovation. Online verfügbar unter <https://www.zsi.at/de/object/project/5600> (Stand: 05.08.2024).

157 Vgl. Glinsner/Stalder/Schuch (2021), S. 13.

formgerecht bewerten zu können. Das PEEK-Board ist mit internationalen Expert*innen aus dem Bereich der künstlerischen Forschung besetzt und soll sicherstellen, dass die Community selbst über die geförderten Projekte entscheidet.

Doch muss die Bedeutung von PEEK ins Verhältnis gesetzt werden, denn mit lediglich 1,5 % des Gesamtbudgets des FWF (Stand 2021) stellt PEEK ein relativ kleines Förderprogramm dar.¹⁵⁸ In Leistungsvereinbarungen der Kunsthochschulen wird deutlich gemacht, dass das Förderbudget für PEEK im nationalen Vergleich zu gering ausfallen würde. Auch die Bewilligungsrate falle mit ca. 10 bis 12 % der Anträge relativ gering aus.

In einigen Punkten unterscheiden sich die Förderkriterien von PEEK von denen für wissenschaftliche Grundlagenforschung. Ein Unterschied ist, dass bei der Einreichung der Bewerbung nicht nur die Publikationslisten und Werklisten der Projektbeteiligten abgefragt werden, sondern auch Anerkennungen im Kunstfeld zählen, wie die fünf wichtigsten Einladungen zu Auftritten, Vorträgen oder Ausstellungen, die fünf wichtigsten Preise und Auszeichnungen sowie eine gesonderte Auflistung der zehn wichtigsten Veröffentlichungen und Arbeiten im Bereich künstlerischer Forschung. Dazu gehören neben Journalartikeln, Monografien und Herausgeberschaften auch Konzerte, Ausstellungen, Installationen, Performances und Kunstwerke. Finanziert werden im Rahmen von Disseminationsstrategien sowohl Kosten für projektspezifische künstlerische Veranstaltungen als auch für Veranstaltungen, die zur Sichtbarkeit des Projektes beitragen.¹⁵⁹

Dem Evaluationsbericht zufolge gaben fast 100 % der befragten geförderten und nicht geförderten PEEK-Antragsteller*innen an, dass PEEK positiv zur Institutionalisierung der kunstbasierten Forschung in Österreich beigetragen habe, für die Forschungsaktivitäten an den Kunstuniversitäten unerlässlich sei und das internationale Ansehen der österreichischen kunstbasierten Forschung verbessern konnte.¹⁶⁰ Interessant ist auch, dass die Mehrzahl der Befragten angab, sich sowohl der Kunstwelt als auch der akademischen Welt zugehörig zu fühlen, also gleichzeitig künstlerische Produkte und wissenschaftliche Artikel zu publizieren, was von einem gemischten Berufsbild zeugt. Dennoch, so die Autor*innen des Evaluationsberichts, würden sich die wenigsten von ihnen als künstlerische Forscher*innen verstehen, selbst wenn PEEK relativ prominent in ihren Lebensläufen erscheine.¹⁶¹

Auch wenn PEEK somit als Vorbild für viele europäische Staaten gelten kann, bringt die Wissenschaftstheoretikerin Monika Mokre einige Verbesserungsvorschläge vor: So würden die Kriterien zwar auf die Gleichwertigkeit von Kunst und Wissenschaft setzen, doch nichtsdestotrotz sei die Voraussetzung für eine Förderung eine vorgängige Publikationstätigkeit sowie die Angabe bestimmter Methoden und eine Abbildung des jeweils etablierten Forschungsstands. Dies ist Mokre zufolge nicht mit dem Anspruch auf explorative Offenheit der künstlerischen Forschung vereinbar.¹⁶² Künstlerische Forschung werde bei PEEK zwar als »ästhetische Grundlagenforschung« verstanden und die Voraussetzungen seien recht offen, dennoch sei die Bewilligungsrate relativ niedrig und

158 Vgl. ebd., S. 14.

159 Vgl. Glinsner/Stalder/Schuch (2021), S. 33.

160 Vgl. ebd.

161 Vgl. ebd., S. 14.

162 Vgl. Mokre (2015), S. 251.

der finanzielle Spielraum sehr begrenzt. Ein Kritikpunkt aus dem Evaluationsbericht ist, dass PEEK eine institutionelle Anbindung voraussetzt, um Projekte zu fördern, was zu einer institutionellen Konzentration von PEEK-geförderten Projekten an Kunstuniversitäten führe. Darüber hinaus könne PEEK mehr für den Aufbau einer *research community* für künstlerische Forschung tun, um das Feld über die traditionellen Institutionen hinaus auszuweiten. Weiterhin wurde kritisiert, dass lediglich Publikationen, aber keine Ausstellungen gefördert würden, weil diese weiterhin als »Produkte für das Kunstfeld«¹⁶³ gälten:

»Es gibt Projekte, wo klarerweise am Ende eine Ausstellung steht. Die Krux an der Geschichte ist nur, dass der FWF als Förderer sagt: Wir fördern die Forschung, also den Erkenntnisgewinn bis hin zur Ausstellung. Aber die Ausstellung selbst ist ein Produkt unter Anführungszeichen »aus dem künstlerischen Bereich«. Die finanzieren wir nicht mehr. Also Ausstellungsaufbau, Ausstellungsaufsicht und diese Dinge fördert der FWF nicht mehr.«¹⁶⁴

Dieser Umstand hat sich inzwischen geändert. Im Jahr 2025 heißt es auf der Internetseite von PEEK:

»Im Rahmen von PEEK können künstlerische Events wie Konzerte, Performances oder Ausstellungen gefördert werden, aber prinzipiell nur dann, wenn es sich dabei um ein sogenanntes ›proof of concept‹ handelt, d. h. das Event in direktem Zusammenhang mit der spezifischen künstlerischen Forschung des beantragten Projekts steht.«¹⁶⁵

PEEK zahlt zwar Personal- und Materialkosten, aber keine Infrastrukturkosten, d. h. alles was an Räumen, an Verwaltungskosten etc. anfällt, muss die Universität übernehmen.¹⁶⁶ PEEK übernimmt auch Kosten für die Dissemination von Projektergebnissen, aber nur wenn diese bestimmte Anforderungen erfüllen, bspw. müssen sie über Online-Plattformen veröffentlicht werden und der Zugang muss kostenlos sein.¹⁶⁷

PEEK hat der kunstbasierten Forschung als zentralem Forschungsansatz an mehreren Kunstuniversitäten zu erheblichem Einfluss verholfen. Dies gilt insbesondere für die *Universität für angewandte Kunst* in Wien, die *Akademie der Bildenden Künste* in Wien und die *Universität für darstellende Kunst und Musik* in Graz. Zum Zeitpunkt der externen Evaluation waren zwei Drittel aller dort vom FWF geförderten Projekte PEEK zuzurechnen.¹⁶⁸ Der Evaluationsbericht kommt zu dem Schluss, dass PEEK ein Programm mit hohem

163 S. Interview, Michaela Glanz, Support Kunst & Forschung, *Akademie der Bildenden Künste* Wien (2018), 00:08:00h.

164 S. ebd., 00:08:28h.

165 S. Programmspezifische FAQ: <https://www.fwf.ac.at/foerdern/foerderportfolio/projekte/entwicklung-und-erschliessung-der-kuenste> (Stand: 08.10.2025).

166 Vgl. Interview Alexander Damianisch (2018), *Support Kunst & Forschung*, *Angewandte Universität* Wien, 00:12:06h.

167 S. Programmspezifische FAQ: <https://www.fwf.ac.at/foerdern/foerderportfolio/projekte/entwicklung-und-erschliessung-der-kuenste> (Stand: 08.10.2025).

168 Vgl. Glinsner/Stalder/Schuch (2021), S. 14.

Alleinstellungsmerkmal sei und sich durch ein alternatives Forschungsparadigma auszeichne. PEEK arbeite grundsätzlich explorativ mit künstlerischen Methoden und beziehe häufig inter- und transdisziplinäre Perspektiven mit ein. Wäre PEEK nicht implementiert worden, gäbe es in Österreich keine kunstbasierte Forschung auf diesem Niveau und in dieser Breite. Der Evaluationsbericht empfiehlt sogar, künstlerische Forschung auch in anderen Programmbereichen des FWF zuzulassen und diese Ansätze nicht nur auf das PEEK zu beschränken.

6.6.3. Förderlandschaft in der Schweiz

In der Schweiz ist die künstlerische Forschungsförderung noch nicht so weit institutionalisiert wie in Österreich, aber es gab bisher einige Programme, um künstlerisch-forschende Projekte an Kunsthochschulen zu fördern. Das Mandat des *Schweizer Nationalförderfonds* (SNF) wurde aufgrund eines Bundesratsbeschlusses Ende der 1990er-Jahre auf die Förderung der Forschung an den Fachhochschulen in ihrer gesamten Breite ausgeweitet, somit auch auf die Kunsthochschulen in der Schweiz.¹⁶⁹ Um den notwendigen Aufbau von Forschungskompetenz an den Fachhochschulen zu fördern, wurde 1999 ein eigenes Förderinstrument (*DoRe: Do Research*) eingeführt. Bis 2013 wurden Forschungsaktivitäten an Fachhochschulen und somit auch an Kunsthochschulen mit diesem speziell für praxisbasierte Forschung entwickelten Programm gefördert. Ein Bericht der Rektorenkonferenz der *Schweizer Fachhochschulen* (KFH) hält fest, dass *DoRe* von 1999 bis 2007 bereits 71 Projekte in den Bereichen *Kunst/Design* und *Musik/Theater* gefördert hatte – die Forschung fand also zu einem Zeitpunkt statt, als der Leistungsauftrag der Forschung für die Kunsthochschulen gerade erst etabliert worden war.¹⁷⁰

Vor *DoRe* gab es die KTI, die *Förderagentur für Innovation des Bundes*, die künstlerische Forschungsprojekte förderte, diese aber vor allem als anwendungsorientierte Forschung nach dem Motto »Science to Market«¹⁷¹ umsetzte. Kriterien für die Förderung waren Innovation und die Finanzierung durch eine*n Praxispartner*in zu einem Anteil von mindestens 50 %.¹⁷² So waren die geförderten Forschungsprojekte direkt an privatwirtschaftliche Unternehmen gebunden, welche auch ein Interesse an der Weiterverwertung der Ergebnisse hatten:¹⁷³ »Die Modellvorstellung ist, dass in den Forschungsstätten neues Wissen entsteht und dass dieses Wissen möglichst einfach, gut und schnell zur Anwendung hin geführt wird.«¹⁷⁴ Der Leiter des *IFCAR* an der *ZHdK*, Christoph Schenker, kritisiert die Ausrichtung des Programms, da es die Kunsthochschulen auf diese Weise

169 Vgl. Fachkommission *DoRe* (2006): *DoRe- Förderinstrument für praxisorientierte Forschung an Fachhochschulen und pädagogischen Hochschulen*. Online verfügbar unter https://www.snf.ch/SiteCollectionDocuments/dore_bericht_04_06_d.pdf (Stand: 05.08.2024).

170 Vgl. Camp, (2008), S. 12.

171 Vgl. Daniel Zehnter, Wirtschaftsvertreter und Vertreter der KTI im Interview, in: Bippus (2009), S. 240.

172 Dies konnten zunächst auch öffentliche Partner*innen sein, wie die Stadt Zürich, aber später wurden explizit Partner*innen aus der Wirtschaft verlangt. Vgl. Interview Christoph Schenker, Leiter des *IFCAR* (2015), 00:16:07h.

173 S. Zehnter, Daniel (2009). In: Bippus (2009), S. 240.

174 Vgl. ebd.

gezwungen habe, umsetzungs- und marktorientiert zu forschen, bevor sich überhaupt eine eigenständige künstlerische Forschung etablieren konnte.¹⁷⁵ Einen Vorteil in dieser Art der Forschungsförderung sieht er jedoch darin, dass sich die Projektteams interdisziplinär zusammensetzten und Wirtschaftspartner*innen als Förderer bzw. Förderinnen den künstlerischen Forscher*innen zumeist sehr viel Spielraum in der Ausgestaltung der Forschungsprojekte ließen.

Seit 2013 gibt es keine gesonderte Förderung der künstlerischen Forschung mehr und die Forschung an Kunsthochschulen wird direkt vom SNF über die *Abteilung I (Geistes- und Sozialwissenschaften)* betreut.¹⁷⁶ Damit steht künstlerische Forschung in direkter Konkurrenz zur wissenschaftlichen Forschung an Universitäten.¹⁷⁷ Eine Sonderförderung gibt es nicht mehr, aber die Kategorien des SNF wurden um die Rubrik »anwendungsorientierte Projekte« erweitert. Ob Projekte anwendungsorientiert sind, wird von den Hauptantragsteller*innen selbst entschieden; es gibt keine Systematisierung, welches Projekt unter welche Kategorie fällt. Bei der Wahl der Rubrik »anwendungsorientierte Projekte« wird nicht nur nach wissenschaftlicher Qualität, sondern auch hinsichtlich des Praxisbezugs des Projekts beurteilt. Die Forschenden in den Fachhochschulen sind damit vor eine neue Situation gestellt, die mit Vor- und Nachteilen verbunden ist.¹⁷⁸ Ein Bericht über die Kunstförderungsstrategie der Schweiz konstatiert:

»Was die Beurteilung der Gesuche angeht, so verlangt die Beurteilung im Wettbewerb mit (rein) wissenschaftlichen Gesuchen ein dauerndes und intensives Gespräch zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung zur Vermeidung von Isolation oder Fehlbeurteilungen und mit dem Ziel, Gemeinsamkeiten der verschiedenen Forschungsbegriffe zu finden. Da sich der SNF als ›learning institution‹ versteht, sind die Erfolgsaussichten dafür gut.«¹⁷⁹

Der SNF hat sich laut der Aussage einer Professorin an der *ZHdK* als sehr offen für die Förderung künstlerischer, anwendungsorientierter Forschung erwiesen, d. h., es werden inzwischen sehr viele anwendungsorientierte Projekte bewilligt: »There is no question that artistic research is taken seriously in the Swiss National Science Foundation and funds are deployed and exploited for it.«¹⁸⁰

In einem Bericht des *Schweizer Wissenschafts- und Technologierats* wird dennoch empfohlen, Anträge aus dem Kunstbereich nach eigenen Kriterien zu beurteilen, die über das Erfordernis des Praxisbezugs hinaus der Entfaltung des Forschungsbetriebs und der Nachwuchsbildung an Kunsthochschulen Rechnung tragen. Weiterhin wird angeraten, Persönlichkeiten aus der künstlerischen Praxis als Gutachter*innen in die Beurteilung der Anträge einzubeziehen.¹⁸¹ Neuerdings findet sich beim SNF auch eine neu eingerichtete Expert*innenkommission zur Begutachtung der Anträge im Bereich Kunstfor-

175 Vgl. Schenker, Christoph (2009), in: Bippus (2009), S. 241.

176 Vgl. Glinsner/Stalder/Schuch (2021), S. 26.

177 Vgl. Badura/Dubach/Haarmann (2015), S. 12.

178 Vgl. Camp/Blanka (2011), S. 6.

179 S. ebd.

180 Vgl. Caviezel/Gisler (2015), S. 27.

181 Vgl. Camp/Blanka (2011), S. 9.

schung; allerdings gibt es kein separates Budget für kunstbasierte Forschung. Antragsteller*innen müssen zu mindestens 50 % an einer Kunsthochschule beschäftigt sein, was einer externen Evaluation zufolge die rigide Grenzziehung zwischen institutioneller und nicht-institutioneller künstlerischer Forschung forciert.¹⁸² Die Fachhochschulen der Künste haben durchschnittlich 7 Millionen Franken Forschungsgelder pro Jahr eingeworben, ein Betrag, der in den fünf Jahren von 2016 bis 2020 stabil geblieben ist. Im Jahr 2012 gab es ungefähr gleich viele KTI- und SNF-Projekte wie DoRe-finanzierte Projekte. Nach dem Ende des DoRe-Programms sind bis 2015 rund zehn weitere SNF-Projekte im Bereich der künstlerischen Forschung in der ganzen Schweiz hinzugekommen. Es lässt sich also eine Entwicklung in Richtung einer SNF-orientierten Forschungsförderung feststellen.¹⁸³ Genau lässt sich die Anzahl künstlerischer Forschungsprojekte seitdem aber nicht erschließen, da der SNF nicht zwischen künstlerischen und anderen Forschungsprojekten unterscheidet und nicht jede Forschung von Kunsthochschulen zwangsläufig künstlerisch ist.¹⁸⁴

Der SNF behandelt kunstbasierte Forschungsprojekte nicht anders als andere Forschungsprojekte. Praxisbezug wird vor allem durch ausgewählte Praxispartner aus einem kunst- und kulturorientierten Kontext (Museen, Kunsträume etc.) sichergestellt. In einigen Projekten werden zudem praxisorientierte Forschungskontexte wie wissenschaftliche Labore (bspw. im Projekt *Computersignale* von Hannes Rickli) oder naturwissenschaftliche Disziplinen eingebunden (Bsp. Forschungsprojekt *Präparat Bergsturz* von Priska Gisler) oder aber es findet eine Zusammenarbeit mit praxisorientierten Organisationen wie Nichtregierungsorganisationen und Archiven statt.

Ein Hauptunterschied zum österreichischen PEEK ist, dass künstlerische Forschung in der Schweiz primär als anwendungsorientierte Forschung verstanden wird. Auch in Großbritannien spielt eine gewisse Form des gesellschaftlichen »impacts« oder »research outputs« eine große Rolle in den Förderkriterien.¹⁸⁵ Im Vergleich zum Anteil an der Gesamtsumme des Forschungsbudgets der Schweiz (7 Mio. EUR von 863 Mio. EUR im Jahr 2020) nimmt künstlerische Forschung einen kleineren Stellenwert ein als in Österreich (6,5 Mio. EUR von 237 Mio. EUR). Häufig spricht der *Schweizerische Nationalfonds* von anwendungsorientierter Grundlagenforschung und bezieht diese Perspektive auch in die Evaluation der Forschungsanträge ein.¹⁸⁶

182 Vgl. Glinsner/Stalder/Schuch (2021), S. 27.

183 Vgl. Caviezel/Gisler (2015), S. 11.

184 Vgl. Glinsner/Stalder/Schuch (2021), S. 27.

185 Vgl. Roms, Heike (2013): »Künstlerisch-wissenschaftliche Forschung in den Ruinen der Universität? Performance als wissenschaftliche Veröffentlichungsform.« In: Peters, Sybille (Hg.): Das Forschen aller: Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft. Science studies. Berlin, Bielefeld: transcript. S. 205–25.

186 Vgl. Gartmann/Schäuble (2021), S. 8.

6.7. Auswertung und Vergleich der nationalspezifischen Institutionalisierungsprozesse

Anhand der Beispiele aus Deutschland, Österreich und der Schweiz lassen sich drei unterschiedliche Grade der Institutionalisierung künstlerischer Forschung aufzeigen: Während die formalrechtliche Gleichstellung von Universitäten und Kunsthochschulen in Österreich erfolgt ist und förderpolitische Maßnahmen ergriffen wurden, also dort ein hoher Grad an Institutionalisierung vorliegt, ist die Institutionalisierung in der Schweiz und vor allem in Deutschland noch nicht so weit vorangeschritten. Hier müssen noch wissenschaftspolitische Kämpfe bzgl. der Anerkennung künstlerischer Forschung ausgefochten werden; während dies in Deutschland vor allem die Förderwürdigkeit von künstlerischer Forschung betrifft, hat die Schweiz vor allem aufgrund des Status der Kunsthochschulen Probleme bei der Anerkennung künstlerischer Forschung als Grundlagenforschung, obwohl es bereits eine Infrastruktur für Förderung und auch eine große Bandbreite an Forschungsprojekten gibt.

In der Schweiz muss also zwischen dem institutionellen Status der Kunsthochschulen in Bezug auf PhD-Programme und künstlerischen Forschungsprojekten, die dennoch unabhängig davon stattfinden, unterschieden werden. Interessant ist die Strategie der ZHdK, die Institutionalisierung künstlerischer PhD-Programme trotz politischer Widerstände und ohne rechtliche Grundlage weiter voranzutreiben. So berichtet eine Kunsthochschulprofessorin:

»Es gibt viele Feinde im Kanton, in der Politik, in den Universitäten, die versuchen, das [Anm. d. Verf.: die Einrichtung von PhD-Programmen an Kunsthochschulen] zu verhindern. Deswegen dümpelt diese künstlerische Forschung so dermaßen vor sich hin, weil es keine Vereinbarung gibt, was das sein soll, sondern [man] hat einfach Bescheid bekommen, dass [man] das jetzt machen soll, genauso wie jetzt das Design Bescheid bekommt, dass sie jetzt promovieren, also Promotionen ermöglichen sollen. Es gibt jedenfalls Departemente, die sollen jetzt trotzdem Promotionsprogramme entwickeln, obwohl sie niemanden Promoviertes haben, der das macht.«¹⁸⁷

Entgegen rechtlicher Barrieren werden dennoch Promotionsprogramme an Kunsthochschulen wie der ZHdK eingerichtet und Promovierende teilweise durch das *Swiss Universities*-Programm gefördert.¹⁸⁸ Der Erfolg dieser Alleingänge hängt sowohl von der Hochschulleitung als auch von anderen organisationalen Akteur*innen wie Institutsleiter*innen an Hochschulen ab, welche die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung vorantreiben wollen. So stellt es laut Interviews ein weiteres Problem dar, dass die Forschungsabteilungen der jeweiligen Departemente kein einheitliches Forschungsverständnis von künstlerischer Forschung teilen. Während das eine Departement beispielsweise praxisbasierte PhDs einführen möchte und versucht, dies taktisch durchzusetzen, bestehen andere Departemente mit mehr Theoriebezug und

187 S. Interview Professorin ZHdK (2019), 00:09:17h.

188 Grundsätzlich setzt sich *Swiss Universities* für Open Science-Strategien an Kunsthochschulen ein. Online verfügbar unter <https://www.swissuniversities.ch/themen/digitalisierung/open-science-2021-2024> (Stand: 27.03.2024).

kulturwissenschaftlich-ästhetischem Hintergrund darauf, dass der schriftliche Anteil weiterhin als wichtigste Komponente bewertet werden sollte. Diese starken politischen Widerstände, aber auch innerinstitutionellen Auseinandersetzungen führen dazu, dass die jahrelangen Kämpfe um das Promotionsrecht von Kunsthochschulen in der Schweiz seit Jahren ergebnislos bleiben.

Darin liegt auch ein Unterschied zu Österreich: Dass künstlerische Forschung hier an Kunsthochschulen institutionalisiert und *PEEK* eingerichtet werden konnte, liegt nach einer Einschätzung der damaligen Vizerektorin für Kunst und Forschung an der *Akademie der Bildenden Künste* in Wien und ehemaligen Präsidentin von *ELIA*, Andrea B. Braidt, daran, dass sich die Rektor*innen der Kunstuniversitäten in Österreich im Gegensatz zu Deutschland und der Schweiz zusammengeschlossen haben, um gemeinsam Lobby-Arbeit zu betreiben:

»Das war eine lange Lobbying-Arbeit, in der insbesondere auch unsere Rektorin involviert war. Also vor 2008, wo das gestartet ist, wo man dem FWF ja sozusagen beibringen musste, dass es da an den Kunstunis eine Art von Forschung gibt, die auch förderungswürdig ist und für die man aber spezielle Rahmenbedingungen kreieren muss. Und es ist auch mit einem damaligen Wissenschaftsminister gelungen, der so eine Vision hatte, weil ihm klar war, dass man mit sehr wenig Geld strukturell wirklich einen Unterschied machen kann. Und jetzt schaut ganz Europa auf dieses Programm und das wird kopiert.«¹⁸⁹

Braidt sieht die Schwierigkeiten der Etablierung der künstlerischen Forschung in Deutschland darin begründet, dass die Kunsthochschulen sich hier nicht zusammenschließen würden:

»Es ist notwendig, dass die Rektorinnen und Rektoren der Kunstunis sich hier in einer Art und Weise zu einem strategischen Agenten zusammentun, wie das in Österreich der Fall war. Aber da wird immer noch viel zu sehr darüber theoretisiert, was denn künstlerische Forschung eigentlich sein soll. Aber für diese Förderagenturen, da muss man sozusagen sich strategisch positionieren und etwas anbieten, wo sich alle drin wiederfinden können.«¹⁹⁰

Darüber hinaus seien die Kunsthochschulen in Deutschland nicht in der Hochschulrektorenkonferenz vertreten, wodurch es schwerer für sie sei, einen gemeinsamen politisch-strategischen Standpunkt zu entwickeln. Zwar sind die Kunsthochschulen in Deutschland in der *KHK*¹⁹¹ organisiert, die sich auch für die Weiterentwicklung des dritten Zyklus einsetzt; die postgraduale Qualifikationsphase und auch das Verständnis von künstlerischer Forschung an deutschen Kunsthochschulen gestalten sich wie

189 S. Interview Andrea B. Braidt, Vizerektorin Forschung an der *Akademie der Bildenden Künste* (2018), 00:08:57h.

190 S. Interview Andrea B. Braidt (2018), 00:10:12h.

191 Sprecher*innen der *KHK* sind seit 2014 Dr. Arne Zerbst, Präsident der *Muthesius Kunsthochschule* in Kiel und Prof. Dr. Susanne Stürmer, seit 2014 Präsidentin der *Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf* in Potsdam.

aufgezeigt jedoch äußerst heterogen. Gerade die länderspezifischen hochschulpolitischen Unterschiede stellen einen Hinderungsgrund dar, als Akteur*in strategisch gemeinsam zu handeln. Auf der Internetseite gibt die KHK dennoch an, sich dafür zu engagieren, dass in den Kunsthochschulen zukünftig länderübergreifend mit den Landeshochschulgesetzen ein Programm etabliert werde, das eine »strukturierte, staatlich anerkannte und geförderte dritte Qualifikationsphase«¹⁹² ermöglicht. Zu den bisherigen postgradualen Angeboten müsse es zudem optional an allen Kunsthochschulen die Möglichkeit einer künstlerisch-wissenschaftlichen Promotion oder einer Förderung für künstlerisch/gestalterische Forschungsvorhaben geben. Dass die Situation des dritten Zyklus' an Kunsthochschulen 2021 durch den *Wissenschaftsrat* analysiert und Empfehlungen an die Bundesregierung herausgegeben wurden, kann als erster Schritt für die wissenschaftspolitische Anerkennung der Relevanz künstlerischer Forschung im Rahmen von PhD-Programmen an Kunsthochschulen gelten. Zudem weist der *Wissenschaftsrat* in seinem Bericht darauf hin, dass sich mittlerweile auch in Deutschland der internationale Druck erhöht, die Einrichtung von künstlerischen PhD-Programmen voranzutreiben, weil diese die zukünftige Wettbewerbs- und Konkurrenzfähigkeit der deutschen Kunsthochschulen auf internationalem Niveau beeinflusse.

Weiterhin setzt sich die KHK dafür ein, dass Förderprogramme für eine staatlich anerkannte dritte Phase analog zu den bestehenden Programmen in der Wissenschaft aufgesetzt werden, mit deren Hilfe die Entwicklung künstlerischer Forschungsprojekte gefördert wird.¹⁹³ Es bedürfe einer »Förderung der künstlerischen Forschung im Rahmen dedizierter Programme, wie es z.B. bei dem PEEK in Österreich der Fall ist, oder als gesonderte Förderlinie im Rahmen der deutschen Forschungsförderung (z.B. DFG, BMBF).«¹⁹⁴ Bisher waren dennoch alle Bemühungen erfolglos, denn in Deutschland fehlt die nationale förderrechtliche Anerkennung künstlerischer Forschung durchgängig. Die DFG hat sich bisher gegen deren Förderung entschieden und das Förderformat der *Volkswagenstiftung* wurde eingestellt und auch explizit nicht als Förderung für künstlerische Forschung benannt, weil die *VW-Stiftung* sich als Wissenschaftsförderin definiert und sonst den Stiftungsauftrag hätte ändern müssen.¹⁹⁵ Somit sind bestehende Förderformate wie in Berlin oder Hamburg lokal, zeitlich sehr begrenzt und konnten noch keine Folgeeffekte auf nationaler Ebene auslösen. Dies liegt vor allem an der Förderkultur in Deutschland, die sich eng an der etablierten disziplinären Fächerkultur orientiert und transdisziplinäre Forschungsansätze weitgehend ausblendet. Henk Borgdorff weist darauf hin, dass selbst Disziplinen wie Medien- und Kulturwissenschaften es bei der Forschungsförderung vergleichsweise schwer hätten. Künstlerische Forschung habe hier einen besonders schwierigeren Standpunkt und werde in der Forschungsförderung weiterhin oft ausgeschlossen:

192 S. Die Kunsthochschulen (KHK) (2024): Dritte Phase/Künstlerische Forschung. Online verfügbar unter <https://diekunsthochschulen.de/themen/dritte-phase-postgraduale-qualifikation> (Stand: 12.01.2024).

193 Vgl. ebd.

194 Vgl. Die Kunsthochschulen (KHK) (2024): Förderlandschaft Kunst. Online verfügbar unter <https://diekunsthochschulen.de/themen/foerderlandschaft-kunst> (Stand: 12.01.2024).

195 Vgl. Giaco Schiesser (2015) in Caviezel/Gisler (2015), S. 11.

»In the wider debate about research -and notably when it comes to government investment in higher education and research- artistic research is no party to the discussion at all. The discussion is still first and foremost about investment in basic scientific research and preferably in top-rated, ground-breaking research in areas like nanotechnology, biophysics, or subatomic science. Perhaps a slight shift can be seen over the years towards what was formerly known as applied research and is now often called socially robust, Mode 2 or practice-led research- Studies whose research questions do not arise primarily from theoretical curiosity, but from everyday practice. But that does not alter the fact that the largest relative amount of emphasis and money still goes into types of research that can be labelled as basic.«¹⁹⁶

In der Schweiz hingegen führt die anwendungsorientierte Förderpolitik des SNF dazu, dass in der Vergangenheit trotz des umstrittenen Status' künstlerischer Forschung viele Forschungsprojekte in der künstlerischen Forschung umgesetzt werden konnten, vorausgesetzt, sie verfügten über Praxis- und Anwendungsbezug:

»Die Kunsthochschulen haben sich jahrelang beschwert, dass sie da [Anm. d. Verf.: in der Förderpolitik] nicht vorkommen, weil alles so wissenschaftlich ist. Jetzt hat der SNF den Hebel umgelegt und jetzt kriegt man nur Geld, wenn man mit Praktikern zusammenarbeitet.«¹⁹⁷

Das hat aber zur Folge, dass künstlerische Forschung in der Schweiz primär als anwendungsorientierte Forschung verstanden wird und der gesellschaftliche »impact« eine zentrale Rolle spielt.¹⁹⁸ Schlussendlich wird deutlich, dass es kontinuierlicher Lobby-Arbeit und des Einsatzes politisch-strategischer Akteur*innen in höheren Positionen des Wissenschaftsfeldes bedarf, die sich für die Institutionalisierung künstlerische Forschung und die Legitimation dieser Wissensform einsetzen, damit diese als förderwürdig eingestuft wird. Selbst wenn bei der Analyse der Förderprogramme für künstlerische Forschung ersichtlich geworden ist, dass es sich auch in Österreich und der Schweiz um vergleichsweise kleine Summen von Fördergeldern gemessen am gesamten Fördervolumen handelt,¹⁹⁹ können diese dennoch einen großen Effekt auf die weitere Institutionalisierung künstlerischer Forschung aufweisen.

196 S. Borgdorff (2012a), S. 84.

197 S. Interview Professorin ZHdK (2023), 00:13:37h.

198 Vgl. Roms (2013), S. 205–207.

199 Laut Berechnungen des Statistischen Bundesamtes für das Jahr 2007 betrugen die gesamten Forschungsaufwendungen in Deutschland insgesamt rund 61,5 Mrd. Euro, wovon 70 Prozent von der Industrie finanziert wurden. Österreichs Forschungsförderungsfonds FWF und FFG unterscheiden zwischen Grundlagen- und gewerblicher Forschung. Beide Fonds werden überwiegend vom Staat finanziert, der Rest aus der Privatwirtschaft. 2012 bewilligte der FWF 684 neue Forschungsprojekte in Höhe von ca. 200 Mio. Euro. Auf 427 Mio. Euro Auszahlung für Forschungsprojekte kommt die FFG im Jahr 2012. Gemäß Staatssekretariat für Bildung, Forschung und Innovation wurden in der Schweiz 2017 Aufwendungen für Forschung & Entwicklung im Umfang von 22,5 Mrd. Schweizer Franken getätigt. Dieser Betrag entspricht 3,4 % des BIP. Die Schweiz gehört damit zu den Ländern, die im Verhältnis zu ihrem BIP die höchsten Investitionen in Forschung und Entwicklung tätigen.

Insgesamt wird deutlich, dass die Etablierung von Förderprogrammen in der Regel erst stattgefunden hat, nachdem die Bologna-Reform den Forschungsauftrag an Kunsthochschulen gegeben hatte und somit die Notwendigkeit an Kunsthochschulen entstanden war, diese auch zu finanzieren. Die Institutionalisierung von Forschung an Kunsthochschulen wurde somit sowohl in der Schweiz als auch in Österreich innerhalb eines Top-down-Prozesses eingeführt. Die Notwendigkeit von Förderprogrammen für künstlerische Forschung an Kunsthochschulen muss hingegen erst deutlich gemacht werden und erfordert eine Institutionalisierungsstrategie Bottom-up.

6.8. Zwischenfazit: Konstruktionen von »Andersheit« oder »Gleichheit«

Bei der Analyse der Förderprogramme ist deutlich geworden, dass es in Bezug auf Förderkriterien zwei unterschiedliche Strategien gibt: Entweder wird künstlerische Forschung mehr über das Argument einer »Andersheit« konstruiert und entsprechend eigener Kriterien und Fördermaßstäbe gefördert. Oder aber es besteht der Anspruch, dass die künstlerische Forschung und die wissenschaftliche Forschung in Bezug auf Förderkriterien grundsätzlich gleichbehandelt werden sollten. Diese Frage der Äquivalenz künstlerischer Forschung und wissenschaftlicher Forschung ist nach Meinung der Wissenschaftsmanagerin Jenny Wilson nicht einfach zu beantworten:

»[The] inclusive model would involve either demonstrating/accepting that the activities and outcomes [of practice-based research in the arts] could reasonably be seen as consistent with a traditional scientific model or broadening the model so as to encompass the entire continuum from scientific to practice-based research [...]. It would follow from this approach that the creative process involved in practice-based doctorates can be seen as a form of research in its own right and, as such, as equivalent to scientific research«²⁰⁰

Wilson stellt zudem fest, dass die Forderung nach Äquivalenz nicht gleich zu einer äquivalenten Behandlung von künstlerischer Forschung im akademischen Kontext führen würde. Zwar sei die Anerkennung von künstlerischer Forschung als der wissenschaftlichen Forschung gleichberechtigt notwendig gewesen, um künstlerische Forschung überhaupt in der Forschungs- und Förderlandschaft ins Spiel zu bringen, gleichzeitig würde man durch eine Parallelisierung von künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung aber wiederum einen Antagonismus konstruieren:

»Maintaining that ›artistic research is equivalent to academic research‹ is also saying it is not really academic research. Why would you need to say it in the first place if artistic research is at home in academia?«²⁰¹

Weil künstlerische Forschung andere Präsentationsformen und Forschungsmethoden beinhaltet, wird sie im Diskurs als »anderes Wissen« verhandelt, um ihren Sondersta-

200 S. Wilson (2018), S. 5.

201 S. Wilson (2018), S. 6.

tus zu verdeutlichen und in ihrer Eigenheit gezielt abzugrenzen. Dennoch warnen Biggs und Karlsson davor, künstlerische Forschung ganz außerhalb wissenschaftlicher Bewertungskriterien zu positionieren:

»Much as art might react against, and even define itself, as that which cannot be categorized, judged or otherwise standardized, nonetheless the conventionalization of actions by institutions and even by communities of practitioners themselves, follows hard on the tail of anyone maintaining the view of art as revolutionary, unclassifiable and beyond qualitative judgements.«²⁰²

202 S. Biggs/Karlsson (2011), S. 436.

Tabelle 5: Vergleich Förderkriterien der Förderprogramme im deutschsprachigen Raum

Förderprogramm	Modell	Förderkriterien	Abweichungen der Verfahren/ Kriterien bei künstlerischer For- schung	Andersheit oder Gleichheit
PEEK	Nationales Förderprogramm	Künstlerische Forschung als ästheti- sche Grundlagenforschung	Gesondertes Budget Internationales PEEK Board/eigene Jury Anpassung der Förderkriterien hin- sichtlich der Forschungsergebnisse	Andersheit bei Bewertung (auch Anerkennungen im Kunstfeld zählen) und Offenheit Output
SNF	Nationales Förderprogramm ohne spezifische künstlerische Forschungsförderung	KF als anwendungsorientierte For- schung	Kein gesondertes Budget KF wurde 2011 in die allgemeine For- schungsförderung des SNF integriert und fällt unter Abteilung I des SNF (»Geistes- und Sozialwissenschaf- ten«) Keine abweichenden Beurteilungs- verfahren	Gleichheit: Direkte Konkurrenz mit wissen- schaftlicher Forschung, »anwen- dungsorientierte Projekte«
DFG		KF nicht als Forschung anerkannt		
VW-Stiftung	Anschubfinanzierung, »Probe- ballon« keine Verstetigung	KF als experimentelle Forschung	Wissenschaftsförderin Erstevaluation durch fachliche Peer Reviewer, darüber hinaus keine ge- sonderte Begutachtung	Wissenschaftsförderer, keine geson- derte Jury, aber Erstbegutachtung durch Peers
Landesforschungs- förderung Hamburg	Anschubfinanzierung, keine Verstetigung	KF als Forschung, die Kooperationen mit außeruniversitären Forschungs- einrichtungen ermöglicht	Stärkung des Universitätsstandorts Hamburg: Kooperationen zwischen Universitäten und FHs fördern	Offenheit der Forschungsergebnisse
gkfd	Fördermittel durch Berliner Senatsverwaltung für Kultur und Europa, Verstetigung	Breites Spektrum künstlerischer Forschung		Eigener Forschungsstrang ohne aka- demische Anbindung

Künstlerische Forschung von forschungsspezifischen Beurteilungskriterien auszuschließen, würde diese somit als das »ganz Andere« auch institutionell ins Abseits befördern. Statt wissenschaftliche Kriterien an künstlerische Forschung anzupassen, müssten eigene Kriterien für künstlerische Forschung entwickelt werden. Dafür kann PEEK als Beispiel dienen, da es künstlerische Forschung als »ästhetische Grundlagenforschung« versteht.

Die Förderprogramme unterscheiden sich zentral in den Anforderungen bzgl. der institutionellen Anbindung der geförderten Forschungsprojekte, d. h. darin, ob künstlerische Forschung auch in Form von unabhängigen Einzelprojekten gefördert wird oder hauptsächlich in Form von institutionell angebundenen künstlerischen Forschungsprojekten. Dies beeinflusst auch die Formen der Institutionalisierung, so fördert PEEK seit 2023 nur noch institutionell angebundene Projekte, was zu einer erhöhten »institutionellen Konzentration«²⁰³ künstlerischer Forschung an den Kunstuniversitäten führt. Die Evaluation des PEEK kommt zu dem Schluss, dass diesbezüglich mehr Diversität erforderlich wäre:

»Ensuring that PEEK is an open programme that can be used inter- and transdisciplinarily, and is not understood as a programme exclusively for the arts universities, seems central in order to guarantee exciting projects with innovative approaches and theories in the future.«²⁰⁴

Insgesamt zeigen die Förderformate, dass die Institutionalisierung künstlerischer Forschung vor allem an den Hochschulen gefördert wird, und die Förderung von selbstorganisierten Formaten und Einzelprojekten bspw. nur durch das Berliner Förderprogramm erfolgt.

Auch bei Promotionen geht die Tendenz dahin, sowohl Wissenschaftler*innen als auch Künstler*innen in die Evaluierung einzubinden; im Großen und Ganzen wird die Qualität aber vom Kunstfeld selbst beurteilt.²⁰⁵ Um die Unterschiedlichkeit zur akademischen Forschung in den Blick zu nehmen, lohnt es sich, einen Blick auf die zehn Kriterien für künstlerische Forschung zu werfen, die Florian Dombois in seinem Manifest von 2005 festlegte. Ein wichtiges Kriterium für künstlerische Forschung ist dort unter Punkt 6 zu finden: »Die Evaluation der Ergebnisse geschieht durch Fachleute.«²⁰⁶ Dies bedeutet, dass die Dokumentation und Dissemination in einer bestimmten (hier künstlerischen) Gemeinschaft und die Veröffentlichung der Ergebnisse in einem bestimmten Forschungskontext als Kriterien für die Förderwürdigkeit eines künstlerischen Forschungsprojekts eine ebenso zentrale Rolle spielen wie für die wissenschaftliche Forschung:

203 S. Glinsner/Stalder/Schuch (2021), S. 7.

204 S. ebd.

205 Vgl. Borgdorff (2005).

206 S. Dombois, Florian (2006): Kunst als Forschung: Ein Versuch, sich selbst eine Anleitung zu entwerfen. Online verfügbar unter <https://whatsnext.net/044> (Stand: 05.08.2024).

»The basis for the assessments is furnished by intersubjective standards which are shared within what is called a forum, a community of equals. Peer review has just as much authority in the art world as it does in the world of science.«²⁰⁷

Dieses Kriterium wird immer wieder auch von der künstlerischen Community oder der Kunsthochschulkonferenz angebracht, d. h. die interne Begutachtung durch Akteur*innen aus der Praxis wird eingefordert.²⁰⁸ Dies sei wichtig für die unabhängige Entwicklung künstlerischer Forschung, bspw. indem die Bewertung der Anträge durch Mitglieder einer Fachjury erfolgt, die insbesondere für künstlerische Forschung befähigt ist. Florian Dombois nennt dieses Kriterium »disziplinäre Selbstkontrolle«, die es im künstlerischen Feld mit der Praxis der Preis- und Stipendienvergabe bereits gebe. Hinsichtlich des Evaluationsverfahrens wurde das eigens dafür eingerichtete internationale PEEK-Board in Österreich durchgehend positiv bewertet, weil es eine Evaluation künstlerischer Forschungsprojekte durch eine unabhängige Peergroup gewährleistet.

»Man muss die [künstlerischen Forschungsprojekte, Anm. d. Verf.] sozusagen in einem anderen Frame begutachten, als die wissenschaftlichen Projekte. Man ist auch dazu übergegangen, dass man ein Jurysystem hat, wo internationale Expertinnen aus der künstlerischen Forschung sitzen, die die Gutachterinnen aussuchen für die Projekte. Das ist bei den wissenschaftlichen Projekten anders, und das ist gelungen. Das hat für Österreich wirklich einen Unterschied gemacht.«²⁰⁹

Allerdings ist es aufgrund der Diversität der Themen und einer begrenzten Anzahl möglicher Gutachter*innen im Bereich der künstlerischen Forschung nicht einfach, eine entsprechende Peergroup zu finden, wie Probleme bei der Einführung des Peer Review in Schweden zeigen:

»One of the most obvious problems was the question of peer review. Who are the peers in a research area that is just developing and where outside expertise is difficult to find? What criteria can be used for assessing projects in subjects as diverse as dance, painting and architecture?«²¹⁰

Da die Forschungsprojekte aus unterschiedlichsten disziplinären Zusammenhängen stammen, muss somit möglichst jede künstlerische Disziplin in der Peergroup vertreten sein. Eine entsprechende Durchmischung ist bei dem PEEK-Board beispielsweise der Fall.

Beim Vergleich der Kostenstruktur künstlerischer und wissenschaftlicher Forschungsprojekte fällt zudem auf, dass in künstlerischen Projekten viel mehr Werkverträge als Dienstverträge abgeschlossen werden, weil diese unterschiedlichen Produk-

207 Vgl. Borgdorff (2012c), S. 85.

208 Vgl. Dombois (2006), S. 2.

209 Vgl. Interview Andrea B. Braidt, Akademie der Bildenden Künste Wien (2018), 00:11:02h.

210 S. Biggs/Karlsson (2011), S. 43.

tionsbedingungen unterliegen.²¹¹ Laut Evaluationsbericht sind PEEK-Projekte in ihren Produktionsprozessen generell komplexer als herkömmliche Forschungsprojekte, was nicht zuletzt an einer hohen Anzahl von Rechnungen sowie Verträgen mit Dritten liegt und durch den diversen Forschungsausput (im Rahmen von Ausstellungen, Workshops etc.) begründet wird. Da künstlerische Forschungsprojekte sehr viel mehr Infrastruktur und materielle Ressourcen benötigen, ist dies sicherlich auch ein Grund dafür, dass bei der Förderung durch PEEK eine institutionelle Anbindung inzwischen zu den Voraussetzungen gehört.

Bezogen auf das künstlerische Doktorat gibt es bisher keine bindenden gemeinsamen Qualitätsstandards oder Kriterien, doch nutzen viele Institutionen die *Dublin Descriptors* von 2005 als Grundlage der Entwicklung von Kriterien für die Einrichtung künstlerischer PhDs, da sich diese grundsätzlich auf unterschiedliche Fächer beziehen lassen. So betonen auch die Verfasser*innen der *Florence Principles*²¹², dass die Kriterien der *Dublin Descriptors* für das wissenschaftliche Doktorat grundsätzlich auf das künstlerische Doktorat übertragen werden könnten, weil diese grundsätzlich den gleichen Bedingungen unterlägen.²¹³ Dies betont auch die Vizerektorin für Forschung an der *Akademie der Bildenden Künste* in Wien:

»Warum sollte künstlerische Forschung so anders sein als wissenschaftliche Forschung? [...] Wir haben uns das angeschaut und haben gesagt, das gilt alles, alles, alles für uns, nur das, was am Ende rauskommt, schaut anders aus. Aber auch eine Dissertation in der Mathematik schaut anders aus. Die einen machen fünf Seiten, die voller Formeln sind, die anderen schreiben 300 Seiten Text [...], weil es eine ganz andere Tradition des Forschens ist. [...] Also es unterscheidet sich überhaupt nicht. Was sich unterscheidet, ist natürlich das, was am Ende rauskommt, weil das ist in der künstlerischen Forschung, im Doktorat Kunst.«²¹⁴

Auch Henk Borgdorff weist darauf hin, dass allein aus dem Grund, dass künstlerische Forschung eine »andere« Form von Wissen produziere, dies nicht heißen müsse, dass die Kriterien, dieses Wissen zugänglich zu machen, so unterschiedlich sein müssten.²¹⁵

Künstlerische Forschung beinhalte zwar künstlerische Praxis und sei dadurch besonders, nutze aber unterschiedliche geisteswissenschaftliche, naturwissenschaftliche und sozialwissenschaftliche Methoden.²¹⁶ Außerdem sei die Bedeutung von Peer Review auch für die Evaluation von künstlerischer Forschung zentral, so bestätigt die Vizerektorin für Forschung an der *Akademie der Bildenden Künste* in Wien:

211 Vgl. Antragsformulare PEEK, S. 13. So werden bei PEEK auch zwei kunstspezifische Kostenkategorien definiert: »Kosten für notwendige projektspezifische künstlerische Veranstaltungen«, »Kosten für die projektspezifische Öffentlichkeitsarbeit, um die PEEK und ihre Ergebnisse über das Fachgebiet hinaus sichtbar zu machen.«

212 Die Verfasser*innen der *Florence Principles* sind Andrea B. Braidt, Giaco Schiesser, Cecilie Broch-Knudsen, Anna Daucikova, Peter Dejjans (AEC), Lars Ebert (ELIA), Henry Rogers und Johan Verbeke.

213 S. Braidt et al. (2016), S. 1.

214 S. Interview Andrea B. Braidt (2018), 00:65:09 h.

215 S. Borgdorff (2012b), S. 22–23.

216 Vgl. Borgdorff (2012b), S. 23.

»Wie wird Forschung evaluiert? Ausschließlich über Peer Review-Verfahren. Es gibt kein anderes Gütesiegel. In keiner anderen Wissenschaft, in keiner wissenschaftlichen Disziplin gibt es ein anderes Qualitätssicherungsverfahren als jenes, das auf Peer Review basiert. [...]. Also auch hier werden die Projekte über ein Peer Review-Verfahren bewertet auf der Grundlage von Projektanträgen.«²¹⁷

Während Publikation in der wissenschaftlichen Forschung aber eher über relevante Fachzeitschriften und über die Präsentation bei Fachtagungen erfolgt, stellt die Publikation der Forschungsergebnisse sich bei künstlerischer Forschung diverser dar. Im Bereich der künstlerischen Forschung gibt es eine Reihe peer-reviewter Journale bspw. das *Journal for Artistic Research* (JAR) oder das *PARSE- Journal*. Florian Dombois, der JAR zusammen mit Michael Schwab gegründet hat, beschreibt, dass sie in dem Journal, das Verhältnis zwischen künstlerischer Expression und schriftlichem Text umkehren wollten: Der schriftliche Text sollte nunmehr als Illustration der künstlerischen Auseinandersetzung dienen. Dennoch ist dieses Ziel seiner Meinung nach noch nicht erreicht, das Journal sei immer noch zu textzentriert und zu sehr an wissenschaftlichen Standards orientiert.²¹⁸

Bezogen auf die »Andersheit« oder »Gleichheit« künstlerischer Forschung werden die generellen Forschungsprozesse in der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung oft als gleichrangig bewertet, nur die Publikationskanäle der Forschungsergebnisse unterscheiden sich stark voneinander.²¹⁹ Die *Dublin Descriptors* stellen somit eine Möglichkeit dar, übergreifende Kriterien zu entwickeln, die unterschiedlich ausgelegt und fachlich auch für die künstlerische Forschung angepasst werden können.²²⁰ Hinsichtlich der Förderung künstlerischer Forschung sind die allgemeinen Richtlinien für die Antragstellung Disziplinen übergreifend ähnlich, d. h. die Voraussetzungen zu Forschungsfrage, Originalität und zur Methodik unterscheiden sich nicht. Die Kriterien für künstlerische Forschung unterscheiden sich hauptsächlich bei den Forschungsergebnissen. Da Forschung im übergreifenden Sinne auch die Dokumentation und Veröffentlichung der Ergebnisse beinhaltet, soll somit auch künstlerische Forschung kommunizierbar, intersubjektiv nachprüfbar, dokumentierbar oder archivierbar sein.²²¹

Diese Spezifika künstlerischer Forschungsprojekte werden im nächsten Kapitel anhand der Forschungsprojekte in den beiden künstlerisch-wissenschaftlichen Graduiertenkollegs *Performing Citizenship* (HCU Hamburg) und *Ästhetiken des Virtuellen* (HFBK Hamburg) in den Blick genommen, um anhand der Fallbeispiele zu analysieren, inwiefern künstlerische Forschungsprojekte die Anpassung von Fördermodalitäten oder institutionellen Rahmenbedingungen erfordern.

217 S. Interview Andrea B. Braidt (2018), 00:65:09 h.

218 Vgl. Interview Florian Dombois (2019), 00:32:46 h.

219 Dies geht auch aus einem Gespräch mit einer der hauptverantwortlichen Verfasserinnen, der Forschungsrektorin Andrea B. Braidt, hervor. S. Interview Andrea B. Braidt (2018), 00:20:12h.

220 Vgl. Biggs/Karlsson, (2012), S. 406.

221 Vgl. Bippus (2009), S. 9.

7. Analyse künstlerisch-wissenschaftlicher Graduiertenkollegs und Einzelprojekte

Die künstlerisch-wissenschaftlichen Graduiertenkollegs *Performing Citizenship* (HCU) und *Ästhetiken des Virtuellen* (HFBK Hamburg) wurden im Zeitraum von 2015 bis 2017 von der *Landesforschungsförderung Hamburg* im Rahmen einer Anschubfinanzierung gefördert und befinden sich beide an Hamburger Hochschulen. Tatsächlich ist die Förderung dieser Graduiertenkollegs durch die Hansestadt Hamburg eine regional begrenzte Fördermaßnahme, anhand derer Hamburgs »Vorreiterrolle in der deutschen Forschungslandschaft« beworben wurde. Laut Förderantrag können die beiden Graduiertenkollegs deutschlandweit als die ersten künstlerisch-wissenschaftlichen Graduiertenkollegs gelten.¹ Doch vertraten beide einen sehr unterschiedlichen Forschungsansatz, woran sich exemplarisch aufzeigen lässt, in welchen institutionellen Kontexten sich künstlerische Forschung bewegt.

Tabelle 6: Vergleich Graduiertenkolleg *Performing Citizenship*, HCU Hamburg, und Graduiertenkolleg *Ästhetiken des Virtuellen*, HFBK Hamburg

Vergleichskategorie	Hafencity Universität Hamburg (HCU)	Hamburger Hochschule für Bildende Künste
Institutionelle Form	Graduiertenkolleg »Performing Citizenship«	Graduiertenkolleg »Ästhetiken des Virtuellen«
Laufzeit	2015-2017	2015-2017
Förderung	Landesforschungsförderung Hamburg	Landesforschungsförderung Hamburg
Kunstformen	Theater, Choreografie	Bildende Kunst

1 Vgl. Ziemer et al. (2014), S. 2. Im Antrag wird auch darauf hingewiesen, dass Hamburg mit der Förderung dieser beiden Kollegs eine Vorreiterrolle im Bereich der Förderung von künstlerischer Forschung einnimmt.

Vergleichskategorie	Hafencity Universität Hamburg (HCU)	Hamburger Hochschule für Bildende Künste
Forschungsverständnis	Künstlerische Forschung als performative, partizipative Forschung, Modus 2-Wissensproduktion	Künstlerische Forschung als mediale und ästhetische Forschung in den Künsten

7.1. Graduiertenkollegs *Versammlung und Teilhabe* und *Performing Citizenship* an der *Hafencity Universität Hamburg (HCU)*

In den beiden Graduiertenkollegs *Versammlung und Teilhabe* (2012–2014) sowie *Performing Citizenship. Neue Artikulationen urbaner Bürgerschaft in der Metropole des 21. Jahrhunderts* (2015–2017) an der HCU forschten Künstler*innen-Forscher*innen transdisziplinär zu Themen wie Stadtentwicklung und Partizipationsprozessen im urbanen Raum.² Das hauptsächlich untersuchte Graduiertenkolleg *Performing Citizenship* basierte auf einer Kooperation zwischen der HCU (Bereich *Kultur der Metropole*), der *Hochschule für Angewandte Wissenschaft (Department Design)* und zwei forschungsorientierten außeruniversitären Hamburger Kulturinstitutionen, nämlich dem *FUNDUS Forschungstheater*³ und dem *K3 – Zentrum für Choreographie*⁴ Universität und Kulturinstitutionen arbeiteten in dieser Kooperation gleichberechtigt zusammen. Ziel des Kollegs *Performing Citizenship* war es, die Artikulationen von Bürger*innenschaft im 21. Jahrhundert mit künstlerisch-performativen Mitteln zu erforschen.⁵ Es wurde untersucht, wie Bürger*innen auf selbstbestimmte Weise und in performativen Formaten innerhalb von Stadtentwicklungs-, Demokratisierungs- und Partizipationsprozessen den urbanen Raum sowie das Zusammenleben in der Demokratie mitgestalten können, und all das vor einem multidisziplinären Hintergrund.

Der Zugang des Graduiertenkollegs war transdisziplinär und verband Perspektiven der *Urban Studies*, der *Performance Studies*, der kulturellen Bildung, des Designs, der Ethnografie, der Philosophie und der Choreografie.⁶ In den Forschungsprojekten ging es insbesondere um die aktive Implementierung gesellschaftlicher Teilhabe sowie um Reartikulationen von Bürger*innenschaft/Citizenship, die im Kolleg nicht nur disziplinär wissenschaftlich analysiert, sondern auch künstlerisch-experimentell erprobt wurden.⁷

2 Vgl. Internetseite des Graduiertenkollegs *Performing Citizenship*, online verfügbar unter <http://performingcitizenship.de/data/> (Stand: 05.08.2024).

3 S. Internetseite des *FUNDUS-Forschungstheaters* (2024): <https://www.fundus-theater.de/> (Stand: 05.08.2024). Das Forschungstheater entstand 2003 und ist der Forschung zwischen Kindheit, Kunst und Wissenschaft gewidmet. Formate und Verfahren der Performancekunst ermöglichen den Mitforschenden hier ihren jeweils eigenen Zugang.

4 Das *K3 – Zentrum für Choreographie* ist Kompetenzzentrum für zeitgenössischen Tanz und Choreografie, künstlerische Forschung und Tanzvermittlung. Vgl. auch die Internetseite: <https://www.k3-hamburg.de/> (Stand: 05.08.2024).

5 Vgl. Ziemer et al. (2014), S. 4.

6 Vgl. Internetseite des Graduiertenkollegs *Performing Citizenship*: <http://performingcitizenship.de/> (Stand: 05.08.2024).

7 Vgl. Ziemer et al. (2014), S. 9.

Dazu wurde untersucht, wie künstlerische Aktionen und Performances zur Ausbildung und Stärkung von Bürger*innenschaft beitragen und wie sie politische Diskurse und Praktiken verändern können. Die Projekte der Kollegiat*innen behandelten so unterschiedliche Themen wie die versteckte postkoloniale Vergangenheit Hamburgs und seiner Bewohner*innen,⁸ die Handlungsspielräume von weiblichen Bürgerinnen mit Migrationshintergrund im Stadtraum,⁹ das Gängeviertel als Konfliktzone¹⁰ oder Anonymität und Überwachung von Bürger*innen im Stadtraum.¹¹

Die PhD-Kandidat*innen erforschten diese Themen insbesondere mit theatralen und performativen Mitteln. Dabei kontextualisierten sie ihre Forschungsprojekte sowohl theoretisch in Textform, präsentierten diese aber auch in Form von Theaterstücken, Choreografien oder Performances und Installationen im Rahmen der Aufführungsmöglichkeiten des *FUNDUS Forschungstheaters* oder des *K3 – Zentrum für Choreographie*. Auf diese Weise machten die Forschungsprojekte, in denen sogenannte »Alltagsakteur*innen« neben Wissenschaftler*innen und Künstler*innen als Forschende einbezogen wurden, auch Potenziale von künstlerischer Forschung auf der (Re)präsentationsebene von Forschung deutlich.¹² Nach dem Forschungsverständnis des Graduiertenkollegs sollte künstlerische Forschung nicht innerhalb des »Elfenbeinturms« Universität verharren, daher wurden Forschungsprozesse gezielt gegenüber anderen Öffentlichkeiten geöffnet. Dies verdeutlichen auch die Leiterinnen des Kollegs, Sibylle Peters, Gesa Ziemer und Kerstin Evert, die künstlerische Forschung im Dreieck zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft positionieren, indem sie sowohl eine Demokratisierung der künstlerischen Forschung als auch eine partizipative Kultur der Teilhabe förderten.¹³

In Interviews mit den beiden Postdoc-Mitarbeiterinnen Esther Pilkington (Kolleg *Versammlung und Teilhabe*) und Paula Hildebrandt (Kolleg *Performing Citizenship*) wurde deutlich, dass es in beiden Kollegs das Ziel war, neue Forschungsformate und experimentelle Settings zu finden, die künstlerische und wissenschaftliche Verfahren verschränken und sowohl performative als auch sinnlich-ästhetische Formate einbeziehen. Dabei beinhaltete die Forschungsarbeit der Kollegiat*innen jeweils einen wissenschaftlich-analytischen Anteil (bestehend aus ca. 100 Seiten Text) und einen künstlerischen Anteil in Form einer zweimaligen öffentlichen Präsentation der Ergebnisse in Form von Filmen, Vorführungen und Theater- und Tanzstücken im Rahmen von öffentlichen Präsentati-

8 Vgl. Kellermann, Katharina (2019): Silence, Motives and Echoes: Acts of Listening in Postcolonial Hamburg. In: Hildebrandt/Evert/Peters et al.: *Performing Citizenship. Bodies, Agencies, Limitations*, S. 93–110.

9 Vgl. Günsilius-Wittershagen, Maike (2019): Dramaturgien postmigrantischer Performance: Citizenship in kultureller Bildung und künstlerischer Forschung. Dissertation HCU.

10 Vgl. Ziehl, Michael (2020): Co-Produktion urbaner Resilienz: Das Gängeviertel in Hamburg als Reallabor für eine zukunftsfähige Stadtentwicklung mittels Kooperation von Zivilgesellschaft, Politik und Verwaltung. Dissertation HCU. Jovis Verlag.

11 Vgl. Velsing, Antje (2019): On Bodies and the Need to Appropriately Them. In: Hildebrandt/Evert/Peters et al.: *Performing Citizenship. Bodies, Agencies, Limitations*, S. 77–91.

12 Vgl. Peters (2011), S. 12.

13 Vgl. Internetseite des Graduiertenkollegs zu *Participatory Art Based Research*: <https://pab-research.de/what-is-pabr-and-what-is-this-online-resource-about/> (Stand: 03.11.2022).

onswochen¹⁴ Das Graduiertenkolleg *Performing Citizenship* umfasste aber auch ein Studienprogramm, welches regelmäßige Kolloquien, Vorträge und Workshops beinhaltete und somit als ein Beispiel dafür gelten kann, wie künstlerische Forschung unter einem thematischen Fokus an einer Hochschule im Bereich Stadtplanung/Urban Design etabliert werden kann. So machte beispielsweise das Projekt des Choreografen Moritz Frischkorn ein abstraktes Phänomen wie internationale logistische Prozesse am Hamburger Hafen in körperlicher und choreografischer Art und Weise erfahrbar.¹⁵

7.1.1. Forschungsbegriff und Zielsetzung: Partizipative künstlerische Forschung im Stadtraum

Wichtig waren den Leiter*innen der beiden Kollegs zwei Punkte: zum einen die Überzeugung, dass künstlerisch-wissenschaftliche Forschung durch ein gemeinsames Thema, eine gemeinsame Fragestellung projektübergreifend gerahmt werden muss und dass sie eine gemeinsame, diskursive Praxis braucht, um erfolgreich zu sein.¹⁶ Zum anderen das demokratische Verständnis von Forschung beider Kollegs, mit dem Ziel, Forschung insgesamt inklusiver, zugänglicher und demokratischer zu gestalten und ein »Forschen aller«¹⁷ zu ermöglichen, das unterschiedliche gesellschaftliche Anspruchsgruppen beteiligt. Dabei sollten sogenannte »Citizen Researchers« ihre praktische Expertise einbringen.¹⁸

Beide Graduiertenkollegs *Versammlung und Teilhabe* und *Performing Citizenship* an der HCU fragten nach der Rolle der Künste in der Wissensproduktion und sehen das Wissen der Künste als relationalen Prozess. Die Gründer*innen verstehen künstlerische Forschung weder als kunstinterne Forschung¹⁹, noch als neue Wissensdomäne zwischen Kunst und Wissenschaft. Stattdessen situieren sie diese als *Participatory Art Based Research* in der Relation zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft²⁰

»The graduate programme *Performing Citizenship* explored new articulations of citizenship, starting from the gap between traditional institutions and a self-confident

14 Bei *Performing Citizenship* fanden diese im Mai 2016 sowie 1.-12. Mai 2017 statt. Online verfügbar unter <http://performingcitizenship.de/data/category/dokumentation/> (Stand: 12.01.2024).

15 Vgl. Frischkorn, Moritz (2017): *On Logistics and Choreography- A Research Installation*. Online verfügbar unter <https://pab-research.de/moritz-frischkorn-on-logistics-and-choreography-a-research-installation-2017-hamburg/>.

16 Vgl. Video Leitungsgespräch mit Sibylle Peters, Gesa Ziemer, Kerstin Evert und Regula Valerie Burri, 00:10:16h.

17 S. Peters, Sibylle (2017): »Performing Citizenship: Beobachtungen zur Praxis performativer Forschung.« In: Klein, Gabriele; Göbel, Hanna K. (Hg.): *Performance und Praxis: Praxeologische Erkundungen in Tanz, Theater, Sport und Alltag*. Bielefeld: transcript, S. 339–359, hier: S. 342.

18 Die Forschung im Graduiertenkolleg *Performing Citizenship* steht Peters zufolge Ansätzen von »Participatory Action Research« nahe. Vgl. auch Reason, Peter/Bradbury, Hillary (Hg.) (2008): *The Sage Handbook of Action Research. Participative Inquiry and Practice*. London: Sage Publications.

19 Vgl. Borgdorff (2006), S. 18.

20 Vgl. Peters et al. (2020).

new citizenry. It combined cultural studies from various disciplinary backgrounds with art-based methodologies and hands-on experimentation in public space.«²¹

Künstlerische Praxis halte die »Tools« bereit, um das Verhältnis zwischen Forschung und Gesellschaft zu verändern und Forschungspraktiken in und für die Gesellschaft zu öffnen. Gerade in Zeiten der zunehmenden Ökonomisierung von Forschung sehen die Gründer*innen die Demokratisierung und Öffnung von Forschung als ein wichtiges Ziel an. Dabei wird von der Gleichwertigkeit aller Forschenden ausgegangen: »as if everybody had the right to research«. Dieser Begriff von *Citizen Research* kann der *Citizen Science* zugeordnet werden, ein Ansatz der die Beteiligung von Alltagsakteur*innen an wissenschaftlichen Prozessen vorsieht, die ansonsten nicht institutionell im Wissenschaftsbereich eingebunden sind.²²

Dies entspricht auch dem Verständnis der *Modus 2*-Wissensproduktion, die im Anwendungskontext generiert wird und Praxis-Akteur*innen oder »Alltagsexpert*innen«²³ gleichberechtigt in Forschungsprozesse einbezieht. Transdisziplinärität meint in diesem Sinne nicht nur die Betonung »lebensweltlicher Problemlagen«²⁴, sondern die Beteiligung von Akteur*innen aus der Praxis, die über Kenntnisse im untersuchten gesellschaftlichen Praxisfeld verfügen. Den Kern dieses Ansatzes bildet die Überzeugung, dass künstlerische Forschung insbesondere dann für die akademische Wissensproduktion relevant wird, wenn sie gleichberechtigt in ein transdisziplinäres Forschungsdesign eingebettet ist. Dabei wird künstlerische Forschung als experimentelle Anwendung wissenschaftlicher Hypothesen verstanden.²⁵ So erklären die Projektleiterinnen im Forschungsantrag:

»Aus gesellschaftlicher Perspektive entfaltet künstlerische Forschung ihr Potenzial [...] dann, wenn sie zur Entwicklung eines neuen partizipativen Forschungsverständnisses beiträgt, das die Organisation transdisziplinärer und integrativer, zwischen Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft angesiedelter Innovationsprozesse ermöglicht und voranbringt.«²⁶

Aus kultur- und sozialwissenschaftlicher Perspektive kommen die künstlerischen Experimente einer empirisch-qualitativen Forschung gleich, welche die mit wissenschaftlichen Methoden erstellten Befunde praktisch überprüft. Im Hinblick auf die performativen Artikulationen neuer Formen von Bürger*innenschaft kann auf diese Weise mit künstlerischen Set-ups experimentell erprobt werden, wie Bürger*innen einbezogen werden können, oft in Form partizipativer und zeitlich begrenzter Ver-

21 S. Hildebrandt et al. (2019), S. v.

22 Vgl. Vohland, Katrin; Land-Zandstra, Anne; Ceccaroni, Luigi; Lemmens, Rob; Perelló, Josep; Ponti, Marisa; Samson, Roeland; Wagenknecht, Katherin (Hg.) (2021). *The Science of Citizen Science*. Cham: Springer International Publishing; Springer.

23 Vgl. Ziemer et al. (2014), S. 17.

24 S. Krohn (2012), S. 13.

25 Vgl. Ziemer et al. (2014), S. 14.

26 Vgl. ebd., S. 17.

suchsanordnungen.²⁷ Die beteiligten Kulturinstitutionen dienen dabei als öffentliche Labore für diese Form der Forschung, als sogenannte »Reallabore«, in denen »Realitäten auf Probe« entwickelt und partizipativ getestet werden.

In diesem Sinne stellten die beiden Graduiertenkollegs *Performing Citizenship* und *Versammlung und Teilhabe* produktive organisationale Settings für künstlerische Forschung dar, weil sie unter einem thematischen Fokus etabliert wurden, der einen gemeinsamen Ausgangspunkt zwischen verschiedenen künstlerischen und methodischen Herangehensweisen ermöglichte. Außerdem wurde in den Graduiertenkollegs eine stabile Gruppe künstlerisch-wissenschaftlicher Forscher*innen über einen längeren Zeitraum von 3 bis 5 Jahren etabliert, die den künstlerischen Forscher*innen als Austauschgemeinschaft dient. Für die beiden Kollegs an der HCU stellte es sich zudem als zentral heraus, dass zwei außeruniversitäre Institutionen wie das *FUNDUS Theater* und das *K3 – Zentrum für Choreographie* beteiligt waren, die sowohl die Präsentationsmöglichkeiten und das Equipment als auch den Zugang zu anderen, wenn auch hauptsächlich kulturaaffinen, Öffentlichkeiten boten.

Durch den Einbezug außeruniversitärer forschungsorientierter Institutionen konnte das Graduiertenkolleg *Performing Citizenship* die Forschungs-Settings in den öffentlichen Präsentationswochen direkt und vor Publikum erproben.²⁸ Gesa Ziemer betont, dass die außeruniversitären Institutionen *FUNDUS* Forschungstheater und *K3 – Zentrum für Choreographie* wertvoll waren, weil sie im Kontext der Forschungsprojekte ihr Praxiswissen bezogen auf szenische Inszenierung, räumliche Anordnung und physische Konstellationen beispielsweise in der Choreografie beisteuern konnten. Die Doktorand*innen, welche dort über ihre Betreuer*innen eingebunden waren, verstanden sich zugleich als Designer*innen und Initiator*innen von sozialen Prozessen, als Forscher*innen, oder Choreograf*innen sowie als Moderator*innen und Kurator*innen, konnten also verschiedene Rollen an der Schnittstelle zwischen Öffentlichkeit, Bildung, Wissenschaft sowie sozialer Arbeit einnehmen.²⁹

Beispiele einzelner Forschungsprojekte beider Kollegs werden im Anschluss an die Vorstellung des Graduiertenkollegs *Ästhetiken des Virtuellen* genauer analysiert, das sich inhaltlich anders und weniger partizipativ präsentierte als die beiden Kollegs an der HCU.

7.2. Graduiertenkolleg *Ästhetiken des Virtuellen*: Hochschule für Bildende Künste Hamburg

Von 2015 bis 2017 fand das künstlerisch-wissenschaftliche Graduiertenkolleg *Ästhetiken des Virtuellen* an der HFBK in Hamburg in Kooperation mit dem *Zentrum für Performance Studies*, dem *Exzellenzcluster Integrated Climate System Analysis and Prediction (CliSAP)* und dem *Institut für Friedensforschung und Sicherheitspolitik* der Universität Hamburg

27 S. Ziemer et al. (2014), S. 17.

28 Vgl. Internetseite *Participatory Art Based Research*: <https://pab-research.de/what-is-pabr-and-what-is-this-online-resource-about/> (Stand: 05.08.2024).

29 Vgl. Ziemer et al. (2014), S. 18.

statt. Genau wie das Graduiertenkolleg *Performing Citizenship* wurde es von der *Landesforschungsförderung* Hamburg gefördert. Zehn Stipendiat*innen und zwei Assoziierte forschten künstlerisch-wissenschaftlich zu Ästhetiken des Virtuellen und setzten sich in ihren Arbeiten künstlerisch mit der Beziehung zwischen Realität und Virtualität auseinander. Die Arbeit des Kollegs wurde auch in interdisziplinären Kolloquien, Seminaren und Methodenworkshops vertieft sowie durch Ausstellungen begleitet. Ein Beispiel ist die Ausstellung *Kollektive Forschungsmasse*³⁰ der Kollegiat*innen Eva Castringius, Joke Janssen und Anna Tautfest, in der sich die drei Künstler*innen im Rahmen ihrer künstlerischen Forschung mit Materialitäten sowie deren diskursiver Normierung und Kartierung beschäftigten.

Das Kolleg wurde geleitet von Prof. Hans Joachim Lenger, Professor für Philosophie an der HFBK und Michaela Mélian, Professorin für Mixed-Media/zeitbasierte Medien, also durch eine künstlerische und eine theoretisch-philosophische Professur. Weiterhin bestand eine Kooperation mit der Uni Hamburg und Professorin Gabriele Klein aus den *Performance Studies*. Im Hamburger Kolleg überwog die Perspektive der Bildenden Kunst. Die Kollegiat*innen schlossen ihre Projekte dabei mit einer künstlerisch-wissenschaftlichen Arbeit zum *Dr. phil. in artibus* ab.

Das Graduiertenkolleg *Ästhetiken des Virtuellen* beschäftigte sich mit der künstlerischen Repräsentation und Erforschung digitaler Medien und virtueller Realitäten. Dabei untersuchten die Künstler*innen, wie diese Medien unser ästhetisches Verständnis und wie neue Formen der virtuellen Darstellung und Kommunikation unsere Wahrnehmung beeinflussen. Das Kolleg setzte einen Schwerpunkt auf die ästhetischen Aspekte des Virtuellen und die künstlerische Auseinandersetzung mit digitalen Technologien.

7.2.1. Forschungsbegriff und Zielsetzung

Das Graduiertenkolleg richtete sich gleichermaßen an Künstler*innen und Wissenschaftler*innen, die sich im Rahmen ihrer Promotion mit den unterschiedlichen Aspekten des »Virtuellen« auseinandersetzen. Die Forschungsvorhaben konnten sowohl wissenschaftlich-theoretisch als auch künstlerisch-forschend sein. Die Vielschichtigkeit methodischer Zugänge war dabei auch Gegenstand des Kollegs, das sich neben seiner inhaltlich-thematischen Auseinandersetzung als »Experiment einer forschenden Kunst«³¹ verstand.

Das Graduiertenkolleg zeigte somit künstlerische Forschung, die medial divers ist, aber eher im künstlerischen Hochschulkontext verbleibt. Dabei trat das Kolleg über Ausstellungen, Aufführungen und Publikationen an die Öffentlichkeit. Die inhaltliche Auseinandersetzung wurde in interdisziplinären Kolloquien, Symposien, Vortragsreihen, Seminaren und Methodenworkshops vertieft. Im Gegensatz zum Graduiertenkolleg an der HCU fanden die Interventionen des Graduiertenkollegs an der HFBK nicht im öffentlichen Raum statt, sondern vor allem in Kunstinstitutionen (*Kunstverein Harburger Bahnhof*

30 Die Ausstellung fand vom 21. Oktober bis 12. November 2017 im *Kunstverein Harburger Bahnhof* statt.

31 S. Internetseite des Graduiertenkollegs *Ästhetiken des Virtuellen*: <http://aesthetikendesvirtuellen.de/de/info/> (Stand: 19.10.2017).

hof, *Sammlung Falkenberg*). Innerhalb der Hochschule war das Graduiertenkolleg umstritten, weil es Auseinandersetzungen zwischen der theorie-affinen Fraktion an Kunstprofessor*innen und denjenigen gab, die ein eher theorielastiges Graduiertenkolleg nicht unterstützten.³²

Im Kolleg wurden Ästhetiken des Virtuellen sowohl wissenschaftlich als auch künstlerisch untersucht. Die Breite von Sinn und Gebrauch des Begriffs der Virtualität spiegelte sich dabei in der Bandbreite der künstlerisch-wissenschaftlichen Arbeiten wider. Fragen nach den Virtualitäten des Künstlerischen wurden sowohl aus kulturwissenschaftlicher, philosophischer und ästhetischer Perspektive als auch in künstlerischen Experimenten behandelt, die in Ausstellungsformaten präsentiert wurden. Die Forschungsvorhaben konnten wissenschaftlich-theoretisch, künstlerisch-forschend oder auch künstlerisch-wissenschaftlich sein. Dieser transdisziplinären Arbeitsweise folgend wurden die Forschungsergebnisse in heterogenen Medienformaten (Buch, Bild, Film, Ausstellung, Performance usw.) präsentiert.

Der wissenschaftlich-künstlerische Mitarbeiter und Koordinator des Kollegs Peter Müller, betont, dass es im Graduiertenkolleg vor allem darum ging, eine »sinnliche Herausforderung und Verunsicherung«³³ zu schaffen, die herkömmliche Wissensbestände infrage stellen sollte. Dabei würden Theorie und Praxis in einem stetigen Spannungsverhältnis zueinander stehen und aufeinander »reagieren«, um sich gegenseitig zu »bereichern.«³⁴ Theorie und künstlerische Praxis sollten in den Arbeiten der Kollegiat*innen stark verschränkt und in Reibung zueinander gebracht werden. Es war somit einerseits das Ziel, andere Formen des Wissens erfahrbar zu machen, diese aber andererseits auch mit der theoretischen Kontextualisierung in Spannung zu bringen.³⁵ Die Abschlussarbeit in Form einer künstlerisch-wissenschaftlichen Dissertation erfolgte somit gleichzeitig in einem wissenschaftlichen Text und einer künstlerischen Arbeit, die innerhalb einer Ausstellung oder einer Installation präsentiert wurde. Dabei überwog die Wertung des theoretischen Anteils, wie eine Kollegiatin kritisiert:

»Uns wurde gesagt, so ein bisschen hilflos den Regularien gegenüber: Wir müssen so eine 51-Prozent/49-Prozent-Arbeit abgeben, also 51 Prozent Theorie, 49 Prozent Kunst, was auch immer das dann ist. Und es ist natürlich aber eben nicht so, dass es zur Hälfte- Hälfte ist, sondern es sind einfach zwei vollwertige Arbeiten, die dann irgendwie produziert werden. Das ist tatsächlich relativ aufwendig, und es ist sehr schwierig darin auch konzentriert zu bleiben und echt anstrengend. Ich könnte mir vorstellen, dass das viele Leute dann irgendwann dazu bringt, dann auch eine Sache, also die Kunst, hinten rüber fallen zu lassen.«³⁶

Für manche Kollegiat*innen war es somit schwierig, sowohl den Anforderungen des künstlerischen Feldes als auch denen des wissenschaftlichen Feldes gleichzeitig gerecht

32 S. Interview Kunsthochschulprofessorin HFBK (2018), 00:48:12h.

33 S. Interview Peter Müller, HFBK Hamburg (2018), 00:43:55h.

34 Vgl. Interview Peter Müller, HFBK Hamburg (2018), 00:55:12h.

35 Vgl. Interview Peter Müller, HFBK Hamburg (2018), 00:20:57h.

36 S. Interview Doktorandin, Graduiertenkolleg *Ästhetiken des Virtuellen* (2018), 00:18:15h.

zu werden. Dies deutet auf die Schwierigkeit hin, Anforderungen des wissenschaftlichen und des künstlerischen Feldes zu vereinbaren.

7.3. Beispiele einzelner künstlerischer Forschungsprojekte

Im Folgenden werden einzelne künstlerische Forschungsprojekte aus den beiden dargestellten Graduiertenkollegs, aber auch Forschungsprojekte aus dem Kontext der künstlerischen PhD-Programme dargestellt, anhand derer die Besonderheiten der künstlerischen Forschungspraxis deutlich werden. Wie die Feldforschung offenbarte, ist jedes künstlerische Forschungsprojekt sehr singulär und es lassen sich nur schwer gemeinsam Charakteristika herausarbeiten. Übergreifende Analysekategorien, nach denen sowohl Forschungsprojekte an Kunsthochschulen als auch an Universitäten genauer differenziert werden können, orientieren sich deshalb an generellen Forschungsabläufen. Dazu werden zunächst die institutionellen Informationen der Orte und Modi der Wissensproduktion gesammelt, dann die Forschungs- und Distributionsformate einzelner Projekte, beispielsweise in Form von Ausstellungen oder Publikationen, analysiert sowie angesprochene Öffentlichkeiten genauer erfasst. Die unterschiedlichen Ausrichtungen von Forschungsprozess und Forschungsmethodik sowie die Formate der Forschungsergebnisse zeugen von je unterschiedlichen Forschungsverständnissen der jeweiligen Institutionen. Die Analyse konzentriert sich dabei auf die künstlerisch-wissenschaftlichen Forschungsprojekte im Rahmen der Graduiertenkollegs und PhD-Programme. Gefragt wurden teilnehmende künstlerische Forscher*innen nach:

1. dem Forschungsprozess: Wie gestaltete sich der Forschungsprozess in den einzelnen Forschungsprojekten? Welche Faktoren beeinflussen den Forschungsprozess (bspw. Materialität, Subjektivität)? Wie wurden Theorie und Praxis miteinander verknüpft?
2. der Forschungsmethodik: Welche Methoden wurden angewendet?
3. den Forschungsergebnissen: Wie wurden die Ergebnisse präsentiert? Welche Öffentlichkeiten wurden angesprochen?

Die Tabelle macht deutlich, dass sich Projekte aus dem Graduiertenkolleg *Performing Citizenship* mehr im Bereich der Choreografie, der Performance und des Theaters bewegten, als die Projekte des Graduiertenkollegs *Ästhetiken des Virtuellen*, die dem Bereich der Bildenden Kunst zugeordnet werden können. Zudem ist *Performing Citizenship* wegen des thematischen Fokus' und auch wegen des Hintergrunds der HCU mehr dem Bereich urbaner Interventionen und partizipativer Stadtforschung zuzurechnen, während *Ästhetiken des Virtuellen* sich sehr im künstlerischen und kunsttheoretischen Kontext bewegte.

Tabelle 7: Vergleich Daten und Forschungsbegriff Graduiertenkolleg Performing Citizenship und Ästhetiken des Virtuellen

Graduiertenkolleg Institution	Fachgebiet (laut Antrag)	Laufzeit und Kollegsprecher*innen	Partner*inneninstitutionen	Forschungsverständnis
Performing Citizenship Hafencity Universität Hamburg (HCU)	Kulturwissenschaften Sozialwissenschaften	01.01.2015 bis 30.12.2017 3Jahre – Dr. Kerstin Evert (Künstlerische Leitung K3 – Zentrum für Choreographie) – Dr. phil. habil. Sibylle Peters (Leitung FUNDUS Forschungstheater) – Prof. Dr. phil. Mirjam Schaub (Professorin für Ästhetik und Kulturwissenschaft am Department Design, Hochschule für Angewandte Wissenschaft Hamburg) – Prof. Dr. Gesa Ziemer (Professorin für Kulturtheorie und kulturelle Praxis, HCU) – Prof. Dr. Kathrin Wildner (Vertretungsprofessorin Stadtanthropologie, HCU Hamburg)	Hafencity Universität (HCU), (Bereich Kultur der Metropole), Hochschule für Angewandte Wissenschaft (HAW), (Department Design) Zwei außeruniversitäre kulturelle Institutionen (FUNDUS Forschungstheater/K3 – Zentrum für Choreographie Tanzplan Hamburg)	Künstlerische Forschung als performative, partizipative Stadtforschung Einbindung von unterschiedlichen Öffentlichkeiten, Akteurs*innen Künstlerische Praxis wird konkret als »experimentelle Anwendung wissenschaftlicher Hypothesen« und als »praxisbezogene Grundlagenforschung« verstanden Künstlerische Forschung entwirft performative Set-ups, in denen gesellschaftliche Innovationsprozesse erprobt werden können, bevor sie in Strukturen überführt werden (Sibylle Peters)
Ästhetiken des Virtuellen Hochschule für Bildende Künste Hamburg	Kunsttheorie und Darstellung	01.01.2015 bis 31.01.2017 3 Jahre Kollegsprecherinnen: – Prof. Dr. Hans Joachim Lenger (Prof. für Philosophie) – Prof. Michaela Melián (Prof. für Mixed Media) – PostDoc Peter Müller (künstlerisch-wissenschaftliche Koordination)	Zentrum für Performance Studies (Gabriele Klein), Exzellenzcluster Integrated Climate System Analysis and Prediction (CISAP) Institut für Friedensforschung und Sicherheitspolitik, Universität Hamburg	Künstlerische Forschung als ästhetische Forschung mit unterschiedlichen Medien

Die Graduiertenkollegs unterscheiden sich somit in den Intentionen, die sie mit künstlerischer Forschung verfolgen: Während für die künstlerisch-wissenschaftlichen Forschungsprojekte in dem Graduiertenkolleg *Performing Citizenship* sowie *Versammlung und Teilhabe* an der HCU die Öffnung des Forschungsprozesses gegenüber außerinstitutionellen Öffentlichkeiten eine zentrale Rolle spielte, ging es im Graduiertenkolleg *Ästhetiken des Virtuellen* eher um die Erkundung medialer Formate und ihrer materiellen und künstlerischen Voraussetzungen. Dies äußert sich auch in der Ausgestaltung der jeweiligen Forschungsprozesse der Kollegiat*innen, die im Folgenden anhand einiger ausgewählter Beispielprojekte beschrieben werden.

7.3.1. Forschungsprozess

Laut Sibylle Peters, einer der Leiter*innen des Graduiertenkollegs an der HCU und Leiterin des *Fundus Forschungstheaters*, nahmen an den 50 Forschungsprojekten im Rahmen der beiden Graduiertenkollegs mehr als 600 Mitforschende teil, die intensiv in die künstlerische Forschung einbezogen wurden, sowie weitere 1300 punktuell beteiligte Personen. Zudem wurden in über 100 Kooperationen innerhalb der Forschungsprojekte weitere Institutionen wie Schulen, Kirchen, Gemeinde- und Bürger*innenzentren und kleinere Firmen einbezogen.³⁷

Peters zufolge ist künstlerische Forschung eine Forschung, die »durch Gestaltungsprozesse operiert«³⁸, d. h. die Präsentation sowie das Erfahrbarmachen durch Aufführungen und Ausstellungen werden zu zentralen Bestandteilen des Forschungsprozesses. Dies wurde auch an den Forschungsprojekten des Kollegs *Performing Citizenship* deutlich, bei denen die Forschung der Kollegiat*innen gezielt zweimal im Laufe des Kollegs im Rahmen öffentlicher Präsentationswochen zugänglich gemacht wurde. Diese Öffnung beinhaltete auch partizipative Workshops Theateraufführungen, Performances, Ausstellungen oder Interventionen. Dabei griffen die künstlerisch-wissenschaftlichen Forschungsprojekte intervenierend in den Stadtraum ein und beteiligten unterschiedliche gesellschaftliche Anspruchsgruppen.

Gerade in der Fähigkeit, Präsentation als Teil der Forschung zu begreifen, sieht Peters ein großes Potenzial künstlerischer Forschung.³⁹ Sie geht davon aus, dass künstlerische Forschung die Unterteilung in Entstehung und Präsentation von Erkenntnis problematisiert. Im Zuge künstlerischer Forschungsprozesse werde der Prozess nicht hauptsächlich als Produktionsprozess verstanden, sondern die Produktion oder Präsentation zum wesentlichen Bestandteil des Forschungsprozesses.⁴⁰ Im Gegensatz zur wissenschaftlichen Praxis würden Forschung und Präsentation somit nicht als zwei voneinander getrennte Abschnitte der Forschung betrachtet. In der künstlerischen Forschung sei der

37 Vgl. Vortrag Sibylle Peters: *Szenen partizipativen Forschens. Zur Arbeit der künstlerisch-wissenschaftlichen Graduiertenkollegs »Performing Citizenship« & »Versammlung und Teilhabe«* auf der Jahrestagung des DFG- Graduiertenkollegs *Das Wissen der Künste*, How to Relate: Aneignen, Vermitteln, Figurieren, 05.-07. Juli 2018, Medienhaus, Universität der Künste Berlin.

38 S. Peters (2013), S. 10.

39 Vgl. Peters (2013), S. 10.

40 S. ebd.

Forschungsprozess mit der Präsentation einer Arbeit nicht etwa beendet, sondern gerade erst eröffnet.⁴¹ Dies wird auch daran deutlich, dass die zwischenzeitliche Öffnung des Forschungsprozesses in den öffentlichen Präsentationswochen als Teil des Forschungsprozesses und gleichzeitig als »Zwischenergebnis« aufgefasst wurde und Rückmeldungen sowie Feedback zu den Aufführungen und Präsentationen wieder in die Forschung zurückflossen. Zudem zeugt sie vom Mehrwert künstlerischer Forschung, Forschungsprozesse gegenüber heterogenen Öffentlichkeiten zu öffnen, und dadurch Forschungszusammenhänge zu schaffen, in denen verschiedene Alltagsexpert*innen neben Wissenschaftler*innen und Künstler*innen als Forschende eingebunden werden können:

»Art practices—ranging from curating exhibitions to playwriting, urban intervention and performance, video making, and dance—are understood as tools and frameworks for participatory research, within and beyond the academy, that serve to reach new audiences, but also, and more importantly, ›to reformulate these research-relations‹ toward something that could truly be called ›citizen research‹.«⁴²

7.3.1.1. Partizipation und Öffentlichkeiten

Das künstlerische Experimentieren mit Formen von Bürger*innenschaft zeigte sich bei den Graduiertenkollegs an der HCU durch sehr unterschiedliche Forschungsformate im Stadtraum, die mit unterschiedlichen Mitteln Öffentlichkeiten einbezogen. Dies wird anhand von zwei Beispielprojekten deutlich, die künstlerisch den Stadtraum beforschten: Das Projekt *Public Adress Systems* der Hamburger Künstlerin Sylvi Kretzschmar (im Rahmen des ersten Kollegs *Versammlung und Teilhabe*) und das Projekt *Welcome City* der Kulturwissenschaftlerin und Stadtforscherin Paula Hildebrandt (aus dem Graduiertenkolleg *Performing Citizenship*).

Das Projekt von Sylvi Kretzschmar basiert auf einer Intervention im Stadtraum zum Anlass des Abrisses der Esso-Häuser im Hamburger Stadtviertel St. Pauli im Jahr 2014. Zehn Frauen bildeten in der Performance einen Megafonchor und agierten als kollektives Subjekt des Protests.⁴³ Die Methode der Performance lag darin, dass die Performer*innen einen zuvor eingeübten Text, der aus Interviews mit den ehemaligen Bewohner*innen der Esso-Häuser zusammengestellt wurde, synchron durch ein Megafon sprachen und dazu als Kollektiv performten. Der *Megaphonchor* führte dabei eine Collage von Textpassagen aus den Interviews in Form eines Sprechgesangs auf, welcher durch Perkussion der Performer*innen rhythmisch begleitet wurde. Die Performer*innen sprachen somit stellvertretend für die Bewohner*innen der Esso-Häuser. Die Aufführung fand vor den Esso-Häusern statt und wurde im Rahmen der Präsentationswochen des Graduiertenkollegs von Zuschauer*innen und Passant*innen beobachtet. Dabei reproduzierten die Sprechchöre die Aussagen der ehemaligen Bewohner*innen mit all ihrem Stocken, Stottern und Pausieren.

41 Vgl. Schaerf, Eran (2009): Perspektiven der künstlerischen Forschung. Podiumsdiskussion mit Christopher Lindinger, Hannes Rickli, Eran Schaerf, Marcus Steinweg, Ute Vorkoeper, Daniel Zehnter und Christoph Schenker (Moderation) In: Bippus, Kunst des Forschens, S. 239–257, hier: S. 254.

42 S. Hildebrandt et al. (2019), S. 19.

43 S. Ankündigung Performance: Sylvi Kretzschmar: Megaphonchor. Online verfügbar unter <https://artmagazine.cc/content86471.html> (Stand: 06.08.2024).

Durch die Verstärkung der Megafone wirkten die Sprechchöre sehr artifiziell, insbesondere die als repetitive Sequenzen wortwörtlich wiederholten Passagen. Nach Aussage der Künstlerin wurden die Bewohner*innen aktiv in den Forschungsprozess einbezogen, auch wenn sie nicht ausführende Akteur*innen der Performance waren. Viele Bewohner*innen erkannten ihre eigenen Aussagen in den Sprechgesängen wieder und fühlten sich dadurch vertreten. Von der Öffentlichkeit wurde die Performance teilweise als Demonstration wahrgenommen, weshalb sie bei den öffentlichen Präsentationswochen des Kollegs sogar polizeilich begleitet werden musste. Ein Eingriff in einen öffentlichen Raum, auch bei künstlerischen Aktionen, die hier als Form des Protests wahrgenommen werden, kann somit rechtliche Restriktionen nach sich ziehen.⁴⁴

Ein anderes Forschungsprojekt, das Projekt *Welcome City* von Paula Hildebrandt aus dem Graduiertenkolleg *Performing Citizenship*, zeigte, wie nicht sichtbare Phänomene wie die Willkommenskultur einer Stadt, durch künstlerische Methoden erfahrbar gemacht werden können.

»What stories does the city tell, what is the ›sound of the city‹? And what are the artistic strategies that reveal counter representations, or enable a critical reception of hidden narratives in our urban daily life?«⁴⁵

In einem ästhetisch-forschenden Prozess setzte sich die Künstlerin damit auseinander, wie die Willkommenskultur der Stadt Hamburg nach der Migrationswelle 2015 performativ erforscht werden kann. Dabei lotete sie aus, mit welchen künstlerischen Mitteln sich alltägliche Erfahrungen des Ankommens, der Teilhabe, der Identität und Zugehörigkeit der Bürger*innen aus der Perspektive dieser sichtbar machen lässt:

»Wie sieht eine ›Welcome City‹ aus und wie fühlt sie sich an? Kann man sich unter Fremden zu Hause fühlen? Welche Möglichkeiten und Grenzen hat die Gastfreundschaft als zentrales Konzept, wenn es um das Zusammenleben in einer superdiversen Gesellschaft geht, die Migranten nach wie vor als fremd betrachtet?«⁴⁶

Hildebrandt versuchte, mit künstlerischen Mitteln die »unausgesprochenen Regeln des Ankommens«⁴⁷ in einer fremden Stadt zu untersuchen und zu kartografieren:

»The aim of my three-year research project was not to arrive at some comprehensive definition of a city that is welcoming, or to establish certain criteria, but rather investigate—through practice and process—when and how new forms of hospitality, of rights and responsibilities towards the other—a stranger, our neighbour—emerge, as embodied activity, lived experience, enactment and performance.«⁴⁸

44 Vgl. Lewitzky, Uwe (2005): Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und neuer Urbanität, Bielefeld: transcript.

45 S. Hildebrandt et al. (2019), S. 21.

46 S. ebd., S. 30.

47 Vgl. ebd., S. 31.

48 S. ebd., S. 39.

Angelehnt an Hans-Jörg Rheinbergers Verständnis von »Experimentalsystemen«⁴⁹, entwickelte Hildebrandt ein Experimentalsystem performativer Aktionen, die an unterschiedlichen Orten im Stadtraum intervenierten. Zunächst kontaktierte sie verschiedene Vereine sowie das offizielle Willkommenscenter der Stadt Hamburg. Sie gründete die *Welcome City Group* – als offene Gruppe für alle Menschen, ob Flüchtlinge mit oder ohne Aufenthaltsberechtigung. Für diese Gruppe suchte sie unterschiedliche Orte im Stadtraum für ein Zusammentreffen: Waschsalons, Cafés, Cocktail-Partys. Die Hamburger *Nacht des Wissens* wurde ebenso kollektiv besucht, wie die St. Pauli-Rotlichtmeile. Zudem gründete sie eine WhatsApp-Gruppe, die schnell auf über 40 Mitglieder heranwuchs.

»Diese Welcome City Group war von mir gedacht, ein bisschen wie ein exklusiver Service Club, also wie ein Lions Club oder ein Rotary Club. Nur, dass sich Exklusivität nicht darstellt über Einkommen und Status und Vermögen und Netzwerke, sondern über Engagement und Neugier und Leidenschaft und Mut. Nämlich die Leute, die ich da angesprochen habe oder rekrutiert habe, zu sagen: Wir sind alle neu und fremd in dieser Stadt und lasst uns doch zusammen uns gegenseitig einladen und uns was über Gastfreundschaft erzählen. Zusammen Tango tanzen zum Fitnessclub. Also zum »Trimm-dich-Pfad« zu gehen, ins Alsterhaus zu gehen, zur »langen Nacht des Wissens« zu gehen oder in ein Yogastudio zu gehen.«⁵⁰

Auf diese Weise kreierte die Gruppe ein Art Performance-Ethnografie der Stadt Hamburg. Während der Präsentationswochen von *Performing Citizenship* öffnete Hildebrandt zudem ein mobiles Bürger*innenbüro in einem gemieteten Kleinbus, das an verschiedenen Orten durch die Stadt tourte und Aktionen veranstaltete: ein Nachbarschaftsfrühstück mit Flüchtlingen aus einer Containerunterkunft in Billstedt, ein kollektives Keksbacken. Dabei gestaltete sich das Forschungsvorgehen sehr offen und experimentell und war auf die Partizipation von Alltagsakteur*innen angewiesen.

In der Konzeptionierung der beiden Kollegs wurde somit ein sehr offener Forschungsbegriff deutlich, nach dem sich theoretisch jeder forschend betätigen kann, insbesondere auch Kinder und Jugendliche.⁵¹ Die Umsetzung in partizipativen Formaten im Kolleg in den Forschungsprojekten zeigte aber auch, dass die Partizipation von Öffentlichkeiten nicht voraussetzungslos ist. Gerade wenn die Forschung andere Öffentlichkeiten einbezog, mussten Tools entwickelt werden, die es möglich machten, Alltagsexpert*innen auf Augenhöhe zu begegnen. Bei der Begleitung des Projekts wurde ersichtlich, dass der Einbezug von Akteur*innen teilweise auch soziale Kompetenzen erforderte, denen die Künstler*innen nicht immer gewachsen waren. Die Kreation von Forschungs-Settings, in denen andere als Partizipierende mitwirkten, geriet in einigen Projekten zu einer großen Herausforderung. So wurde in der teilnehmenden Beobachtung deutlich, dass Beteiligung nicht nur ermächtigend wirken kann, wenn

49 Vgl. Rheinberger, Hans-Jörg; Herrgott, Gerhard (2001): Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas. Göttingen: Wallstein-Verlag.

50 S. Interview Paula Hildebrandt (2015), 00:08:00h.

51 Vgl. Peters (2013), S. 13.

partizipierende Alltagsakteur*innen in Situationen gebracht werden, mit denen sie nicht umgehen und die bspw. einschüchternd auf sie wirken können.

Probleme mit partizipativen Settings wurden beispielsweise im Projekt *Schule der Mädchen* von Maike Günsilius aus dem Kolleg *Performing Citizenship* deutlich, in dem die Künstlerin und Performerin gezielt mit Schulen zusammenarbeitete, um Fragen von postmigrantischer Gesellschaft und Selbstermächtigung zu untersuchen. Dabei erforschten Schüler*innen in Zweier-Teams zusammen mit einer älteren Frau anhand der von Günsilius gegebenen Handlungsanweisungen ihre Beziehung zum eigenen Stadtteil und zum Bürgerin-Sein. Eine Schule im Stadtteil Veddel hatte die Teilnahme an dem künstlerischen Forschungsprojekt verpflichtend in den Unterricht aufgenommen. Doch als »weiße Künstlerin« mit privilegiertem Hintergrund hatte Günsilius es nach eigener Aussage schwer, eine Beziehung auf Augenhöhe zu den beteiligten Schülerinnen aufzubauen:

»Ich habe gemerkt, dass einige offenbar in diesem Set-up doch nicht so die Handlungsräume sehen für sich, die, wie ich es gedacht hätte bzw. andere sehen, nämlich indem sie blockieren und so. Und dann wurde das eigentlich zunehmend auch Forschungsgegenstand, also sozusagen Machtverhältnisse in unserer Konstellation, die aus dem Blickwinkel auf postmigrantische Fragen von Gesellschaft in der Schule auch total zentral sind. Dass ich dann auch so klassisch als Vertreterin einer weißen Akademiker-Künstler*innen-Schicht oder -gruppe herantrete an Mädchen aus einem sozial schwachen Stadtteil, zu 95 Prozent mit migrantischem Hintergrund.«⁵²

Dies macht deutlich, dass einbezogene Bevölkerungsgruppen mit eigenen Erfahrungshintergründen und eigenen Erwartungshaltungen in den Forschungsprozess hineinkommen und diesen beeinflussen. Dabei konnte sich der Entfaltungsspielraum der Mitforschenden in dem Projekt von Günsilius zunächst nicht in dem Maße entwickeln, dass sich die beteiligten Schüler*innen dazu berechtigt fühlten, ihre Handlungsspielräume auszuschöpfen, was teilweise zu Verweigerungsstrategien und starker Ablehnung führte.⁵³ In einem zweiten Forschungsteil an der St. Georg Schule, die schon mehr Erfahrung mit dem Einbezug künstlerisch-kultureller Formate in den Schulunterricht besitzt, gestaltete sich dies einfacher, da die Schüler*innen dort bereits gewohnt waren, an externen künstlerischen Angeboten teilzunehmen.

Der partizipative Ansatz des Kollegs und der Einbezug unterschiedlicher Alltagsakteur*innen wird bei den vorgestellten Projekten besonders deutlich. Günsilius sah ihre Aufgabe darin, Forschungs-Set-ups zu bauen, die eine Beteiligung der Akteur*innen ermöglichte:

»Wie baue ich so eine Konstellation und welche Räume oder Verfahren haben die Menschen in dieser Konstellation zur Verfügung, um das, was sie interessiert und was ihr Anliegen ist, wirklich untersuchen zu können? Das ist für mich zunehmend eine dramaturgische Frage geworden [...]. Aber das ist in dem Moment, wo ich Theater oder Kunst nutze, als Mittel, als Verfahren, aber eben nicht einfach nur irgendein Theaterprojekt

52 S. Interview Maike Günsilius (2018), 00:08:51h.

53 Vgl. Interview Maike Günsilius (2018), 00:32:04h.

make, sondern den Anspruch der Forschung habe, dann geht es ja nicht darum, etwas Bestimmtes zu erzählen. Und dann bekommt die Dramaturgie eine andere Funktion, genau das zu bauen, diese Set-ups, genau darum geht es in dieser Gemeinschaftsforschung.«⁵⁴

Partizipative künstlerische Forschungsprojekte wie dieses befinden sich häufig im urbanen öffentlichen Raum. In ihrer Dissertation erklärt Gunsilius aber, dass es weder das Ziel sei, »eine ästhetische Form von Sozialarbeit« durch künstlerische Projekte zu schaffen »noch eine leicht konsumierbare Form der Wissensvermittlung [zu] leisten.«⁵⁵ Damit distanziert sie sich von Einordnungen dieser Art von künstlerischen Interventionen als Sozialarbeit.⁵⁶ Wie bereits aufgezeigt, bringt die Nähe von künstlerischer Forschung und sozialer Intervention Herausforderungen mit sich.

»Wie geht man vor in solchen partizipativen Projekten und Zusammenarbeiten? Was funktioniert da? Was funktioniert nicht? Wie kommt man so zusammen, dass man wirklich, dass beide Seiten oder alle Seiten von Beteiligten etwas davon haben und auch das, was sie interessiert und antreibt, in so einer Zusammenarbeit verfolgen können? Und das ist ja dann auch der Ansatz des Kollegs, dieser partizipative Forschungsansatz. Zu gucken, wie können alle Beteiligten das erforschen, was ihre Fragen tatsächlich sind, wie muss man das Set-up bauen, damit das funktionieren kann?«⁵⁷

Die Problematiken der Partizipation aufgrund unterschiedlicher Machtverhältnisse war den Initiator*innen der Kollegs aber durchaus bewusst. So hätten kritische Analysen gezeigt: »art can hardly ever get participation right.« Obwohl partizipative Projekte häufig Machtverhältnisse infrage zu stellen versuchten, würden sie gerade diese auch wieder produzieren und reproduzieren. Zwar könnten Künstler*innen fehlende gesellschaftliche Teilhabestrukturen kritisieren und diesen entgegenwirken, trotzdem seien sie gleichzeitig auch in diesen Strukturen gefangen.⁵⁸

Im Rahmen der Kollegs wurde dennoch versucht, Forschungs-Set-ups so zu designen, dass Partizipation möglichst als gleichberechtigte Kollaboration wahrgenommen werden konnte und auf Augenhöhe mit Alltagsexpert*innen interagiert wurde.⁵⁹ Experimentelle Forschungs-Settings zu etablieren, in denen sich verschiedene Anspruchsgruppen oder Alltags-Expert*innen äußern können, wurde auch als eine Form der Ermächtigung aufgefasst. Die Ergebnisse des von Gunsilius initiierten künstlerischen Forschungsprojektes mit den Frauen als Stadtteilmforscher*innen wurden daraufhin im *FUNDUS*-Forschungstheater vorgestellt. Während der Präsentationswochen waren die Veranstaltungen des Kollegs zwar öffentlich und wurden über Medien des Kollegs

54 Vgl. Interview Maïke Gunsilius (2018), 00:34:31h.

55 S. Gunsilius-Wittershagen, Maïke (2019): Dramaturgien postmigrantischer Performance: Citizenship in kultureller Bildung und künstlerischer Forschung. Dissertation *Hafencity Universität Hamburg*.

56 Vgl. Schrag, A. (2018). »The artist as social worker vs. the artist as social wanker.« *Museums & Social Issues*, 13(1), 8–23.

57 S. Interview Maïke Gunsilius (2018), 00:04:48h.

58 S. Hildebrandt et al. (2019), S. 19.

59 Vgl. ebd.

kommuniziert, doch zeigte sich in einzelnen Projekten, dass sich die Einbindung von externen Akteur*innen nicht einfach gestaltete. Auf freiwilliger Basis konnte man kaum mit der Beteiligung von externen Partizipierenden jenseits des näheren Umfeldes des Graduiertenkollegs rechnen; viele Teilnehmer*innen kamen aus dem direkten Bekanntenkreis des Kollegs.

Die Konzeption partizipativer Settings stellte sich somit in mehrfacher Hinsicht als herausfordernd dar. So wurden die Künstler*innen teilweise mit persönlichen Befindlichkeiten der Partizipierenden konfrontiert, mit denen sie – als nicht-pädagogisch geschultes Personal – nur schwer umgehen konnten. In vielen Projekten wurde versucht, diese Widerstände und Konflikte gezielt zu thematisieren. Aber es wurde auch deutlich, dass beim Einbezug von Alltagsakteur*innen mit unerwarteten Begegnungen und Entwicklungen gerechnet werden musste. Hier musste der Zeitpunkt der Öffnung des Forschungsprozesses gut gewählt sein, um keine Überforderung auf beiden Seiten zu verursachen.

Vielen forschenden Künstler*innen aus dem Graduiertenkolleg war es zudem wichtig, den Forschungsprozess frühzeitig zu öffnen und auch externe Rückmeldungen auf ihre Forschungsprojekte zu bekommen. So wurden in einem Projekt beispielsweise Fragebögen erstellt, die das Publikum hinsichtlich der eigenen Erfahrungen befragte und ihre Wahrnehmung des Forschungsprozesses einbezog.⁶⁰ Diese Öffnung gegenüber einem Publikum während des Forschungsprozesses hätten auch andere Kollegiat*innen für eine aktive Änderung des weiteren Forschungsverlaufs nutzen können. Allerdings wurde nicht in allen Fällen klar, inwiefern gewonnene Erkenntnisse aus dieser Öffnung des Forschungsprozesses auch wieder in die Forschung zurückflossen. Zudem fand die Rückkopplung mit dem Publikum, insbesondere bei Formaten, die eher in Form von Repräsentationen und Theaterstücken präsentiert wurden, wo das Publikum nicht aktiv involviert wurde, nicht in jedem Projekt gleichermaßen statt.

Dies macht deutlich, dass zwar versucht wurde, Wissensbestände von Alltagsakteur*innen sowie deren Lebenserfahrung in der transdisziplinären Forschung akademischer und künstlerischer Wissensproduktion gleichberechtigt einzubeziehen, dies aber spezifische Rahmenbedingungen oder Forschungs-Set-ups erforderte. Auch wenn das Streben nach einer Demokratisierung der Forschung seitens der beiden Kollegs an der HCU für die partizipative Stadtforschung als positive Anregung angesehen werden kann, wurde auch deutlich, dass nicht jede*r partizipierende Akteur*in sich befähigt fühlte, in solchen Forschungs-Settings auf Augenhöhe aktiv zu werden und somit teilweise soziale und psychologische Arbeit nötig war, um beteiligte Gruppen einzubeziehen. Die Scheu davor, sich zu präsentieren oder selbst künstlerisch und performativ tätig zu werden, war bei Alltagsakteur*innen häufig groß und ein nicht zu unterschätzender Faktor bei der Konzipierung partizipativer Forschungs-Settings.⁶¹

60 Bspw. bei dem Projekt *Choreologistics* von Choreograf Moritz Frischkorn.

61 Vgl. zu dieser Problematik auch Bishop, Claire (2012): *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.

7.3.1.2. Materialität und Medialität

Durch die Einbindung und Erkundung von Körperlichkeit und Materialität unterliegen künstlerische Forschungsprozesse einer anderen Dynamik als wissenschaftliche Forschungsprozesse. Die sinnliche Wahrnehmung sowie die Materialität und Medialität des Forschungsgegenstandes spielen für künstlerische Forschung eine zentrale Rolle; so gibt die Materialität des Forschungsgegenstandes Rahmenbedingungen vor, in denen sich die Bedeutungsproduktion abspielen kann.⁶² Auch wenn die Materialität des Forschungsgegenstandes in anderen Forschungsvorgehen, bspw. in naturwissenschaftlichen Experimenten, ebenfalls als zentral angesehen werden kann, wurde von vielen künstlerischen Forscher*innen betont, dass Materialität und Haptik des Forschungsgegenstandes ihren Forschungsprozess maßgeblich beeinflussen. Zudem sind auch Faktoren wie Zeit oder Raum für die künstlerische Forschung relevant:

»Artistic research is fundamentally different from academic research, however because it follows its own inner logic in resonance with the wider languages and sensibilities of art, rather than the logic of any external discipline. Artists assert their freedom to engage with other subjects of interest at will and entirely in their own manner. Often touching on several fields through the associative logic of artistic thinking, and in an experimental manner that ignores disciplinary conventions, artists create areas of thinking that lie outside of formal categorization. Moreover, art's use of dematerialized knowledge and artefacts from many fields is always almost incorporated as part of artistic material enquiry.«⁶³

Künstlerische Forschung als materialbasierte Forschung zu verstehen, liegt auch einigen Forschungsprojekten des Graduiertenkollegs *Ästhetiken des Virtuellen* zugrunde: Im Projekt *Körper-Ohne-Körper* setzt der Künstler_ Joke Janssen sich beispielsweise mit genderspezifischen Themen auseinander und versucht, die amorphen Formen von Pech zu nutzen, um anhand des Materials Prozesse des Verschwimmens von Körperlichkeit und Geschlechtlichkeit darzustellen. In seriellen Experimenten mit Pech wird das Changieren des Materials zwischen Festkörper und Flüssigkeit thematisiert, was metaphorisch auch für die verschiedenen Verkörperungen von trans/gender stehen soll.⁶⁴ Dabei hinterfragt der Künstler_ kategoriale Zuschreibungen und sucht Möglichkeiten unbeständiger Darstellungsweisen von Körpern und Identitäten in einem Zustand dynamischer Fluktuation.⁶⁵ In der Beschreibung des künstlerischen Forschungsprozesses spricht der Künstler_ vom »Uneindeutig-Werden verschiedene[r] Zustände des Unkörperlich- Werdens.«⁶⁶ Weiterhin verdeutlicht er im Interview, dass er mit dem Material sehr gut über Schwellenerfahrungen und -situationen nachdenken könne.

62 Vgl. van den Berg (2012), S. 39.

63 S. Cotter (2019), S. 13.

64 trans* bezieht sich auf Personen, die sich nicht als Frauen oder Männer oder als innerhalb eines binären Zwei-Geschlechtersystems verortet definieren.

65 S. Janssen, Joke (2017): Beschreibung des Projektes auf der Internetseite des Graduiertenkollegs *Ästhetiken des Virtuellen*: <https://aesthetikendesvirtuellen.hfbk.net/de/mitglieder/joke-janssen/falsche-korper-ohne-korper> (Stand: 06.08.2024).

66 S. Interview Joke Janssen (2018).

Die Auseinandersetzung mit dem Material eröffne neue Möglichkeiten des Ausdrucks, welche über die Sprache nicht fassbar seien.⁶⁷ Die amorphe und zähe Masse weise ihre ganz eigene Widerständigkeit auf, mit der er arbeite und die er in seine künstlerisch-theoretische Reflexion einbeziehe:

»Ich arbeite sehr nah an diesem Material dran und ich finde [was schwer in Text zu übersetzen ist] ist das Gefühl, was ich habe, wenn ich dieses Material bearbeite. Und was das mit mir macht und wie ich mit dem Material agiere. Das ist etwas, was ich kaum übersetzen kann. Das finde ich spannend. Das kann ich zwar irgendwie beschreiben [...] so wie jetzt [...]irgendwie so was sagen wie: Wir gehen da so eine Einheit ein. Und ich finde, da ist auch so was von dieser Theorie der Interaktion drin, weil ich nicht mehr allein ich bin. Und das Material ist nicht mehr allein das Material, sondern wir formen uns irgendwie aneinander ab, oder das hat so einen Eigensinn und ich kann es nicht genau so biegen, wie ich das möchte.«⁶⁸

Die Materialität des Forschungsgegenstandes beeinflusst den Forschungsprozess somit stark und weist auch eine gewisse Widerständigkeit auf. Die Materialisierung von Körperwissen findet dabei im fließenden und zähen Material des Pechs einen Ausdruck, beispielsweise verkörpert das Changieren zwischen Verfestigung und Fluide-Werden des Pechs eine Uneindeutigkeit und schafft »verunklarende Situationen«, die auch Trans* Menschen immer wieder erleben würden. Zentrale Konzepte der Arbeit seien das »Fließen« (der Gedanken, Stimmen, Körper und Bewegungen), das »Abjekte« (als Materialisierung jenseits einer Subjekt- Objekt-Trennung) und trans*queere Auffassungen von Verwandtschaft. Dabei geht es dem Künstler_ um die Möglichkeitserforschung einer kollektiven trans*queeren Materialisierung im Sprechen, Zuhören, in Bewegungen und im wiederholten Umarbeiten von Wissen sowohl eines hegemonialen als auch eines subkulturellen Wissensarchivs.⁶⁹

Im Rahmen des Graduiertenkollegs *Ästhetiken des Virtuellen* bestand die Dissertation aus einem künstlerischen und einem theoretischen Anteil: Die Arbeit mit dem Material stellte sich bei diesem künstlerischen Forschungsprojekt als zentral heraus und äußerte sich auch in der Form der Dissertation. Durch die Aneignung eines performativen Textbaus wollte der Künstler_ diese Materialität des Gegenstandes auch in seiner Dissertati-on widerspiegeln:

»Das finde ich tatsächlich auch das Tolle an den künstlerischen Arbeiten, dass sie mir erlauben, in einer anderen Medialität nachzudenken über das Thema, was ich bearbeite, und da kommt auch was daraus zurück. Die Art und Weise, wie die Kunst funktioniert und wie sie vielleicht eher das Sinnliche anspricht [...] bekomme ich dann auch wieder etwas zurück, was ich wieder in den Text einfließen lassen kann. Und der Text wiederum ist ein sehr performativer Text.«⁷⁰

67 S. Interview Joke Janssen (2018).

68 S. Interview Joke Janssen (2018), 01:00:35h.

69 S. Janssen, Joke (2017): Beschreibung des Projektes auf der Internetseite des Graduiertenkollegs *Ästhetiken des Virtuellen*: <https://aesthetikendesvirtuellen.hfbk.net/de/mitglieder/joke-jansen/falsche-korper-ohne-korper> (Stand: 06.08.2024).

70 S. Interview Joke Janssen (2018), 00:13:55h.

Durch die Aneignung eines performativen Textbaus wollte der Künstler_ diese Materialität des Gegenstandes auch in seiner Dissertation widerspiegeln. Dadurch, dass die künstlerische Forschung auch sinnliche Wahrnehmung einbezieht, eröffneten sich neue Sichtweisen auf den Forschungsgegenstand. Das Formen und Behandeln des Materials beinhaltet somit auch Formen des verkörperten, praktischen und impliziten Wissens. Andreas Siekmann, ebenfalls Künstler und Forscher, verdeutlicht:

»Natürlich denke ich, dass das künstlerische Arbeiten gegenüber dem wissenschaftlichen tendenziell anders tickt. Und das Andere, das Anders-Ticken, ist Intuition, Analogie. Diese ganze Form des nicht-linearen Weges. Also es ist meistens immer so, man hat als Künstler eine tolle Idee und dann geht man ins Atelier und da merkt man, das Material will das gar nicht so und dann ist es ganz schwer, wenn man vom Kopf auf einmal anfängt, mit den Händen denken zu müssen. Und diese Hände, dies wie sich das anfühlt, da kommt es auf ganz andere Sachen an, an die ich vorher gar nicht gedacht hat. Das ist ein künstlerischer Prozess.«⁷¹

Die Darstellung in der künstlerischen Forschung ist somit nicht nur das Resultat einer Erkenntnis, sondern gleichzeitig das Medium ihrer Produktion selbst und sollte daher nicht als Endprodukt, sondern als Auslöser von Wissensbildungsprozessen angesehen werden.⁷² Dabei spielt die »Erfahrbarkeit« künstlerischen Wissens eine zentrale Rolle, weshalb die Arbeit von Joke Janssen auch in der Ausstellung *Kollektive Forschungsmasse* gezeigt wurde, welche die Materialität des Forschungsgegenstandes zum Thema machte.⁷³

7.3.2. Forschungsmethodik

Ein weiteres Merkmal, das künstlerische Forschungsprojekte von wissenschaftlicher Forschung unterscheidet, ist die methodische Vorgehensweise, die häufig von der Körperlichkeit bzw. Materialität der Forschung beeinflusst wird. So besteht Sibylle Peters zufolge ein wesentliches Moment künstlerischer Forschung im Einbezug von Körperlichkeit, Materialität, Sinnlichkeit und Performativität von Wissen, deren Darstellungsformate ein weites Spektrum von Recherche, Experiment, Exploration, Intervention, Analyse, kritischer Reflexion, Feldforschung, Action Research und andere performative Formate einbeziehen.⁷⁴ Oft werden Forschungsprozesse im Verlauf der Forschung angepasst und Forschungsformate entwickeln sich aus dem Forschungsprozess heraus.⁷⁵ Zudem kann sich die Methodik künstlerischer Forschung sowohl künstlerisch-wissenschaftlich und transdisziplinär als auch pluri-methodisch gestalten.⁷⁶

71 S. Interview Andreas Siekmann (2019), 00:42:32h.

72 Vgl. Busch (2009), S. 79.

73 Kollektive Ausstellung von Joke Janssen, AnNa Tautfest und Eva Castringius im Kunstverein *Harburger Bahnhof* vom 21. Oktober-12. November 2017.

74 Vgl. Peters (2013), S. 8.

75 Vgl. Interview Kunsthochschulprofessorin ZHdK Zürich, 00:35:24h.

76 S. Wilson (2018), S. 8.

Der methodische Pluralismus künstlerischer Forschung ist auch auf die Diversität der Forschungsansätze und Themen zurückzuführen. Zusätzlich zur Übernahme von Methoden aus anderen Disziplinen greifen Künstler*innen in ihrer Forschung auf kunstbasierte Methoden zurück. Dabei kamen in den beobachteten Forschungsprojekten insbesondere ethnografische Methoden zum Einsatz, wie Methoden der Autoethnografie⁷⁷ oder der performativen Ethnografie⁷⁸, aber auch selbst entwickelte Methoden, beispielsweise im Rahmen von »inventive methods«.⁷⁹ Kathrin Wildner, Stadtforscherin an der HCU Hamburg, veranschaulichte anhand des transdisziplinären Projektes *Global Prayers*⁸⁰ wie künstlerische Methoden dazu beitragen können, eine neue Perspektive auf Stadt zu gewinnen.⁸¹ Die Anwendung ethnografischer Methoden in einem aktivistischen Kunstprojekt sei dabei kaum von Methodiken sozial engagierter Wissenschaftler*innen zu unterscheiden, die künstlerische Methoden bspw. in einem *Citizen Science* Projekt anwenden, erläutert Alexandra Toland.⁸²

Abgesehen von der Verwendung ethnografischer und künstlerischer Methoden für die Stadtforschung, werden aber auch Methoden aus künstlerischen Forschungsprojekten heraus entwickelt. Ein Forschungsprojekt an der *Universität für angewandte Kunst* in Wien machte dies besonders deutlich: In dem von PEEK geförderten Forschungsprojekt *Choreo-graphic Figures. Deviations from the Line* (2014 bis 2017) entwickelte der Künstler Nikolaus Gansterer in Zusammenarbeit mit der Choreografin und Tänzerin Mariella Greil und der Künstlerin und Autorin Emma Cocker ein künstlerisches Methoden-Repertoire. Dazu erforschten die drei Künstler*innen in einem *Method Lab* Formen des Denkens, Fühlens und Wissens im interdisziplinären Austausch zwischen Zeichnen, Tanzen und Schreiben. Die Künstler*innen arbeiteten dabei über mehrere Stunden zusammen in einem laborartigen Raum und gingen ihrer Praxis nach, reflektierten aber gleichzeitig auch die Gefühls- und Bewusstseinszustände in ihrem kreativen Prozess. Ziel dabei

77 Vgl. Ellis, C., Adams, T.E., Bochner, A.P. (2010): Autoethnografie. In: Mey, G., Muck, K. (Hg.) Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie. VS Verlag für Sozialwissenschaften. Demnach ist Autoethnografie ein Forschungsansatz, der persönliche Erfahrungen (*auto*) einbezieht und versucht, diese systematisch zu analysieren (*grafie*), um kulturelle Erfahrung (*ethno*) zu verstehen. Dabei wird Forschung als politischer und sozialer Akt verstanden (Adams & Holman Jones 2008).

78 Vgl. Hamera, Judith (2011): Performance Ethnography. In: Denzin, Norman K. (Hg.) (2011). *The Sage handbook of qualitative research*. 4th ed. Thousand Oaks: Sage, S. 317–331.

79 Vgl. Lury, Celia; Wakeford, Nina (2012): *Inventive Methods: The Happening of the Social*. New York: Routledge.

80 Das von *metroZones* initiierte, wissenschaftliche und künstlerische Forschungsprojekt »Global Prayers – Erlösung und Befreiung in der Stadt« untersuchte von 2010 bis 2014 die Wiederkehr der Religion in den Metropolen der Welt. *Global Prayers* war ein künstlerisch-wissenschaftliches Forschungsprojekt, eine Kooperation zwischen der *Europa Universität Viadrina* und dem HKW Berlin. In dem Projekt forschten internationale Wissenschaftler*innen und Künstler*innen in Metropolen wie Istanbul, Lagos, Rio de Janeiro, Mumbai und Berlin zu den Veränderungen urbaner Räume, zu neuen Formen von *Urban Governance* und kultureller Produktion in alltagsweltlichen Situationen. Eine grundlegende Idee des Projektes war, dass die beteiligten Sozial- und Kulturwissenschaftler*innen, Künstler*innen, Musiker*innen und Aktivist*innen gemeinsam zu Fragen der Religionsausübung in den unterschiedlichen Städten arbeiten sollten. S. Internetseite *Global Prayers*: <https://www.globalprayers.info/> (Stand: 06.08.2024).

81 Vgl. Wildner (2015), S. 170.

82 S. Interview Toland, Alexandra (2021). In: Landesverband Bildende Kunst Sachsen e. V., S. 22.

war es, unterschiedliche Gedanken-, Sprach- und Bewegungsfiguren in ihrer kollaborativen Praxis herauszuarbeiten, die sich als »Figurationen« oder »Notationen« beschreiben lassen und sich wiederholt in kreativen Prozessen wiederfinden. Dadurch wollten die Künstler*innen bestimmte Formen des »Denkens in Aktion«⁸³ oder »Denkfiguren« herausarbeiten, die kreative Prozesse im Allgemeinen charakterisieren.⁸⁴ Diese künstlerische Methode entwickelte sich aus dem Umgang mit verschiedenen Materialien, zwischenmenschlichen Interaktionen von Körpern und der Atmosphäre beim Praktizieren ihrer verschiedenen Tätigkeiten durch das Einbringen von Geräuschen oder Anweisungen. Dabei dokumentierten die Künstler*innen ihre Praxis per Videoaufnahme, um diese später gemeinsam zu reflektieren. Anschließend entwickelten sie einen Katalog verschiedener »Figurationen«⁸⁵ im kreativen Prozess, die als Werkzeugkasten für performative künstlerische Forschungsansätze oder als Anleitung für zukünftige Experimente in der Erforschung des eigenen kreativen Prozesses gelesen werden sollen.

Abbildung 4: Nikolaus Gansterer, *Choreographic Figures*, Winter Lab, »Radical Scores of Attention 2«, TanzQuartier Studios, Wien, 2015



Das Projekt kann als exemplarisch dafür gesehen werden, wie die Bedeutung von verkörpertem Wissen, von Sprache, Affekten, Geräuschen und Materialitäten in künstlerischen Forschungsprozessen kollaborativ und performativ erforscht werden kann. Dabei geht es nicht um die Generierung von Ergebnissen, sondern um eine Sichtbarmachung des experimentellen künstlerischen Prozesses in seiner Relationalität, Materialität und Räumlichkeit:

83 Ursprüngliche Bezeichnung von Donald Schön ist im Englischen »reflection in action«. S. Schön(2002 [1983]).

84 Vgl. Gansterer, Nikolaus (2017): Internetseite Forschungsprojekt *Choreo-graphic Figures*: <https://www.gansterer.org/choreo-graphic-figures/> (Stand: 07.03.2024).

85 Vgl. Gansterer, Nikolaus; Cocker, Emma; Greil, Mariella (2017): *Choreo-graphic Figures. Deviations from the Line*. Wien: De Gruyter.

»The ›Method Labs‹ are conceived as ›relational environments‹ for thinking in-and-with practice, a ›making space‹ or the making of space (and time, mental and actual) dedicated to the process of exploration and experimentation. Dialogic exchange is a fundamental part of the method lab, for exploring points of connectivity (a shared lexicon and philosophy) in relation to the research project questions, and for sharing the process and technics (technologies, techniques, tactics) of enquiry rather than for the production of resolved works or definitive outcomes. A hybrid of studio and rehearsal room, research residency and retreat, the method lab plays a key part in the project ›Choreo-graphic Figures: Deviations from the Line‹ by making visible the decision-making processes, the unfolding of labour, the durational ›taking place‹ of ›thinking-making‹ within practice as it happens (live).«⁸⁶

Zum Forschungsprozess wurden zusätzlich unterschiedliche externe Beobachter*innen hinzugezogen, die ihre Sicht auf die künstlerischen Praktiken in den Arbeitsprozess sowie in die Abschlusspublikation einbrachten. Somit kann das Projekt als exemplarisch dafür gelten, wie künstlerische Forschung unter Einbezug unterschiedlicher Öffentlichkeiten und im Kollektiv erfolgen kann.

Weitere aus künstlerischen Forschungsprojekten entwickelte künstlerische Methoden wurden auch im Graduiertenkolleg *Performing Citizenship* aufgezeigt. Auf einer eigens eingerichteten Internetplattform zu Methoden von *Participatory Art Based Research* (PABR)⁸⁷ stellen die beiden Graduiertenkollegs auf Grundlage der über fünfzig verschiedenen Forschungsprojekte, die im Rahmen der Kollegs an der HCU durchgeführt wurden, unterschiedliche Forschungsformate vor, die ein mögliches Methodenrepertoire künstlerischer Forschung im öffentlichen Raum bilden.⁸⁸ Dieses reicht von der Einrichtung imaginärer Institutionen (*Try-out institutions*), wie bei dem Forschungsprojekt *Schule der Mädchen* von Maike Günsilius über ein *imaginäres Institut für Falsifizierungen* (Thari Jungen), bis hin zur aktiven Intervention in gesellschaftliche Problemlagen.

Innerhalb des von Peters vorgestellten Repertoires künstlerischer Forschungsmethoden wäre das Projekt *Choreo-graphic Figures* als *Laboratory Series* oder Laborreihe aufzufassen, in der Handlungsanweisungen zu einer übergreifenden Fragestellung in einem improvisierten Set-up erprobt werden, um dabei Empfindungen, Emotionen oder Wahrnehmungen zu kartografieren. Dabei wird in einer kontrollierten Umgebung, die durch eine klare Auswahl und Begrenzung der Elemente im Raum hergestellt wird, ein bestimmtes Phänomen untersucht. Diese »Versuchsanordnungen« werden zumeist in mehreren Sequenzen wiederholt, wobei abwechselnd Elemente hinzugefügt oder ausgetauscht werden. Begleitet werden diese experimentellen Settings durch die

86 S. Gansterer, Nikolaus (2017): Projektbeschreibung *Choreo-graphic Figures*. Online verfügbar unter <https://www.choreo-graphic-figures.net/method-lab/> (Stand: 06.08.2024).

87 S. Internetseite des Graduiertenkollegs *Participatory Art Based Research*. Online verfügbar unter <https://pab-research.de/> (Stand: 06.08.2024).

88 Vgl. Peters, Sibylle, Günsilius, Maike; Matthias, Sebastian; Evert, Kerstin; Wildner, Kathrin (2020): »What is PABR and what is this online-resource about?« Online verfügbar unter <https://pab-research.de/what-is-pabr-and-what-is-this-online-resource-about/> (Stand: 06.08.2024).

Erstellung von Interaktions- oder Feedbackprotokollen sowie durch unterschiedliche Formen der Dokumentation.⁸⁹

Auch vergleichbar mit einem Laborsetting ist die choreografische Forschung *Barricades and Dances*, die Choreograf Moritz Frischkorn im Zuge des Graduiertenkollegs *Performing Citizenship* durchführte. Dabei untersuchte er Formen der Interaktion zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen beim Bau und der Nutzung von Barrikaden in Protestmomenten. Zusammen mit anderen Tänzer*innen übte er in einem Probe-Bühnenraum mit einer begrenzten Auswahl an Requisiten, wie Europa-paletten, Reifen und Pflastersteinen, unterschiedliche Choreografien ein. Über einen Zeitraum von sechs Wochen veranstaltete er täglich eine einstündige Improvisationsserie (*A Careful Process of Composition*, 2016) und beschränkte gleichzeitig die Möglichkeiten der Mitforschenden, indem diese sich während der Choreografie still verhalten mussten. So entstanden im Anschluss an Latours Akteur-Netzwerk-Theorie choreografische Untersuchungen über Interaktionen zwischen menschlichen Akteur*innen und nicht-menschlichen Aktanten. Damit erforschte Frischkorn in seiner choreografischen Forschung vor allem die Rolle von Objekten sowie die ihnen innewohnenden Dynamiken und damit verbundenen Praktiken.⁹⁰

Abbildung 5: *Barricades and Dances*, Performance: Moritz Frischkorn / Performance, Co-Creation: Verena Brakonier, Jonas Woltemate, Premiere Kampnagel, Hamburg 2015, *Performing Citizenship*, (c) Mathias Holländer



Ähnlich ist die Methode des *Testing in Performance*, mithilfe derer die Künstlerin Liz Rech im Graduiertenkolleg *Versammlung und Teilhabe* die Auswirkungen von kollektiven Performances im öffentlichen Raum erprobte. Hierfür wurden Performances genutzt,

89 Vgl. Matthias, Sebastian; Wildner, Kathrin (2018): »Laboratory Series«. Online verfügbar unter <https://pab-research.de/laboratory-series/> (Stand: 06.08.2024).

90 Vgl. Frischkorn, Moritz (2018): »On Barricades and Dances as Laboratory Series.« Online verfügbar unter <https://pab-research.de/response-by-moritz-frischkorn/> (Stand: 07.08.2024).

um kunstbasierte Forschung für eine breitere Öffentlichkeit zu öffnen, ihre Prozesse transparent zu machen und die Öffentlichkeit einzuladen, sich aktiv an der Ausführung öffentlicher Protestmärsche zu beteiligen. In ihrem Projekt *Hello, March! Collective Walking Performance for Followers and Pacesetters* veranstaltete Rech eine kollektive *Walking Performance* (2017), in der sie den Akt des Marschierens bei politischen Demonstrationen im öffentlichen Raum untersuchte. Rech lud Teilnehmer*innen dazu ein, sich an der Ausführung verschiedener Arten des Marschierens zu beteiligen, um deren Performativität in politischen Demonstrationen zu untersuchen. Parallel behandelte sie Fragen zur Gruppendynamik, zu sozialen Prozessen, Praktiken oder Verhaltenskodizes, die in einem Fragebogen oder bei der Beobachtung des Alltags nicht zutage getreten wären.⁹¹

Eine weitere Methode, die *Performative Collection*, wurde in einigen Forschungsprojekten des Kollegs verfolgt, indem Methoden und Repräsentationsweisen des Archivs hinterfragt wurden. In den Projekten *How to Hear the Invisible* oder *Call to Listen* von Kollegiatin Katharina Kellermann (*Performing Citizenship*) aus dem Jahr 2017 wurde Sound als Medium genutzt, um die postkoloniale Erinnerungskultur in Hamburg zu thematisieren. In ihrem künstlerischen Projekt führte Kellermann ein *akustisches Mapping* durch, indem sie die Spuren kolonialer Geschichte am Hamburger Hafen akustisch hörbar machte.

Abbildung 6: Katharina Pelosi – *Call to Listen and Respond*, Installation im FUNDUS Forschungstheater Hamburg, (c) Margaux Weiß



91 Vgl. Rech, Liz (2018): *Research format Testing in Performance*, response by Liz Rech. Online verfügbar unter <https://pab-research.de/response-by-liz-rech/> (Stand: 06.08.2024).

Abbildung 7: Katharina Pelosi – Call to Listen and Respond – Soundwalk und interaktive Soundinstallation, Stadthafen Hamburg. (c) Margaux Weiß.



Innerhalb von Sound-Installationen an unterschiedlichen Orten des Hafens und an den Landungsbrücken präsentierte sie Soundcollagen, die durch verschiedene Aufnahmetechniken erzeugt wurden. Dabei handelte es sich um Erzählungen über die koloniale Vergangenheit Hamburgs sowie Audiobeiträge zu den Erfahrungen von Migrant*innen, gemischt mit Marketing-Slogans des Hamburger Stadtmarketings, in denen der Hamburger Hafen als »Tor zur Welt« präsentiert wird.⁹² Dabei wird besonders deutlich, dass die Archivierung und Präsentation von Geschichte immer auch Teil von Wissensbildungsprozessen ist. Diese Sammlung von Audiospuren wurde als Kartierung im digitalen Raum auch online ausgestellt, wo Nutzer*innen den Hamburger Stadtraum in seinen kolonialen Dimensionen erforschen konnten.⁹³

Bei dieser exemplarischen Zusammenstellung unterschiedlicher Methoden künstlerischer Forschung wurden insbesondere performative und choreografische Formate berücksichtigt, die implizites und verkörpertes Wissen einbeziehen und als elementaren Bestandteil von Forschung verankern. Weiterhin wird bei diesem methodischen Einblick deutlich, dass Medien der Wissensbildung sowie Ein- und Ausschlüsse in Wissensbildungsprozessen, beispielsweise bei der Erstellung von Archiven und Sammlungen, in künstlerischen Forschungsprojekten häufig zum Gegenstand kritischer Auseinandersetzung wurden. Die kritisch-reflexive Verwendung von Methoden korrespondiert mit dem Anspruch Renate Baldaufs, der Leiterin des PhD-in Practice-Programms an der *Akademie der Bildenden Künste* in Wien, sowie mit dem der Künstlerin-

92 Vgl. Kellermann, Katharina (2018): Forschungsprojekt »How to hear the Invisible.« Online verfügbar unter <https://www.how-to-hear-the-invisible.org> (Stand: 06.08.2024).

93 Vgl. Pelosi, Katharina (2018): Response to Performative Collection. Online verfügbar unter <https://pab-research.de/response-by-katharina-pelosi/> (Stand: 06.08.2024)

Forscherin Ana Hoffner, die künstlerische Forschung als »methodischen Störsinn«⁹⁴ verstehen. Diese beinhalte eine »Art radikale Verweigerung der Prinzipien des modernen positivistischen Forschungsethos«, welche »Forschung als eine vernunftgeleitete und systematische Suche nach Erkenntnis festzulegen versucht.«⁹⁵ Stattdessen führten künstlerische Forschungsprojekte eher zu einer methodischen Verunsicherung oder Störung von als selbstverständlich wahrgenommenen Wissensbeständen, indem sie auf diese aufmerksam machten.

Allerdings ist das präsentierte Methodenspektrum nicht repräsentativ für künstlerische Forschung, sondern ist je nach Forschungsprojekt spezifisch, weil die Methodik, wie auch in anderen Forschungsbereichen üblich, stark von der spezifischen Fragestellung sowie vom Gegenstand der Forschung, aber auch von der genrespezifischen Herangehensweise abhängt.

7.3.2.1. Subjektivität und Reflexivität/Distanz

Reflexivität in Bezug auf den Forschungsgegenstand spielt in vielen künstlerischen Forschungsprojekten eine bedeutende Rolle. Die kritische Reflexion der eigenen künstlerischen Praxis wird in der Regel als spezifisches Kriterium für den künstlerischen PhD als Anforderung in den PhD-Programmen genannt, beispielsweise an der *Akademie der Bildenden Künste in Wien*, aber auch beim PhD-Programm an der *Bauhaus Universität in Weimar*. Nicht zuletzt bildet die reflexive Dokumentation der eigenen Arbeit sowohl an der *Universität für angewandte Kunst in Wien* als auch an der *Universität für Musik und darstellende Kunst Wien* einen zentralen Bestandteil der Prüfungsleistung. So wurden im Projekt *Choreo-graphic Figures* konkrete Praktiken eingebaut, um ein Reflexiv-Werden während der künstlerisch-kreativen Praxis zu ermöglichen: Im Rahmen des *Method Labs* führten die Künstler*innen ein *Clicking* mit der Zunge ein, eine kurze Unterbrechung, die die Agierenden zur Reflexion der eigenen künstlerischen Praxis anregt, indem ihm/ihr das eigene künstlerische Tun zum Bewusstsein gebracht wird.

Reflexive Ansätze in der künstlerischen Forschung stehen dabei in der Regel im Zusammenhang mit der Subjektivität des ausführenden Künstlers/der ausführenden Künstlerin oder bestimmten methodischen Vorgehensweisen. Viele der künstlerischen PhD-Kandidatinnen arbeiten auch mit auto-ethnografischen Methoden, die ihre eigene Position sowie teilweise auch ihre eigene Biografie aktiv in den Forschungsprozess einbeziehen. Insbesondere bei der Anwendung von ethnografischen Methoden sieht Kathrin Wildner die Gemeinsamkeiten von künstlerischer und ethnografischer Forschung in der Reflexivität:

»Für mich war die Ethnologie oder die Ethnographie immer schon ein sehr spezieller Methodenapparat, der sehr viel an Selbstreflexion, vor allem auf das, was man tut, aber auch die eigene Rolle betrifft, was für mich immer ein unglaublich zentrales Element

94 S. Baldauf, Anette; Hofner, Ana (2016): Kunst-basierte Forschung und methodischer Störsinn. In: Gaugele, Elke; Kastner, Jens (Hg.): *Critical Studies. Kultur- und Sozialtheorie im Kunstfeld*, Wiesbaden, S. 325–338.

95 S. Baldauf/Hoffner (2015), S. 83.

der Ethnographie war: Das Eigene und das Fremde. Und das ist für mich [...] dann so eine Nähe zum künstlerischen Arbeiten.«⁹⁶

Bei der Anwendung stadttethnografischer Methoden gehört die Reflexion der eigenen, subjektiven Perspektive dazu. In ihrem künstlerischen Forschungsprojekt machte Paula Hildebrandt diese Subjektivität zum methodologischen Prinzip:

»Es gab keinen klaren Methodenkasten oder auch bestimmte Ideen oder experimentelle Versuchsanordnungen [...] Ich glaube, so ein Dreh und Angelpunkt über diese drei Jahre und dann auch was dass es in ein Buch dahingehend resultiert [...] war meine eigene Person, also ich und meine Neugier und die Fragen, die mich umgetrieben haben, das war eigentlich der einzige Bezugspunkt, wo immer wieder alles auch zusammengeführt werden konnte.«⁹⁷

Die eigene Biografie, eigene Gefühlslagen und -verhältnisse werden dabei in vielen künstlerischen Forschungsprojekten explizit thematisiert. Zudem wurde in Berichten über die eigene Forschungspraxis deutlich, dass sich Künstler*innen an einigen Stellen schwer damit taten, eine distanzierte Position zu ihrer eigenen künstlerischen Forschungspraxis einzunehmen:

»Im Gegensatz zu den Forschungs- und Diskursroutinen der hermeneutischen Praxis nimmt künstlerische Forschung keinen distanzierenden Abstand zu den Dingen der sie umgebenden Welt ein, sondern begibt sich mitten in die Dinge hinein, nimmt Kontakt auf und verbindet sich mit ihnen, ist selbst erprobend und ausprobierend.«⁹⁸

Auch wenn diese Subjektivität oder Reflexivität, wie schon mit Bourdieus *epistemologischer Wachsamkeit* beschrieben, ebenfalls in der wissenschaftlichen Praxis anderer Disziplinen eine Rolle spielt, wird sie dort meistens nicht so explizit ins Zentrum gestellt, beziehungsweise auch als Verfahrensweise offengelegt, wie in einigen künstlerischen Forschungsprojekten.

7.3.2.2. Kollektivität

Einige der beobachteten künstlerischen Forschungsprojekte zeigen, dass künstlerische Forschung häufig auf der Arbeit im Kollektiv basiert. So forschte die Künstlerin Magdalena Kallenberger jahrelang im Kollektiv *Maternal Fantasies*, bevor sie ihre künstlerisch-wissenschaftliche Promotion an der *Bauhaus Universität Weimar* begann. Das Kollektiv internationaler Künstler*innen und Mütter forscht gemeinsam mit ihren Kindern zu Bildern von Mutterschaft. Als interdisziplinäre Gruppe gestaltet *Maternal Fantasies* künstlerische Prozesse im Kollektiv und erhöht gleichzeitig die Sichtbarkeit zeitgenössischer fe-

96 S. Interview Prof. Kathrin Wildner (2023), 00:01:23h.

97 S. Interview Paula Hildebrandt (2015), 00:17:29h.

98 S. Birnstiel, Dr. Klaus, Universität Basel, zit. n.: Ahlert, Michael; Castringius, Eva; Franke, Ivana (2017): *yet incomputable. Indetermination in the Age of Hypervisibility and Algorithmic Control*. Ausstellungskatalog und Abschlusspublikation des Graduiertenkollegs *Ästhetiken des Virtuellen* der Hochschule für bildende Künste Hamburg. Hamburg: Materialverlag. Vorwort.

ministischer Positionen zu Mutterschaft in der Kunst.⁹⁹ In der Darstellung ihrer Doktorarbeit, beschreibt Kallenberger aber, sei die Arbeit im Kollektiv *Maternal Fantasies* schwer zu transportieren gewesen:

»Es ist natürlich ziemlich fragil, in der Gruppe zu arbeiten und es als dein Ding zu machen [...] da ist auch sehr viel Mediation dabei. Und natürlich habe ich auch Erfahrung in solchen Sachen [...] aber es ist auch riskant für mich, später nur über die Gruppe wahrgenommen zu werden.«¹⁰⁰

Kallenberger setzt sich reflexiv mit diesem Problem in ihrer künstlerisch-wissenschaftlichen Arbeit auseinander, indem sie Formen kollektiver Autorschaft in ihrer Dissertation erprobt. Mithilfe von Ansätzen der »Polyvokalität«¹⁰¹ in der feministischen Textproduktion versuchte sie, eine Vielstimmigkeit im Schreiben ihrer Dissertation abzubilden.

Der Fokus künstlerischer Forschung innerhalb von künstlerischen PhDs beruht gerade auf dem individuellen künstlerischen Beitrag, der solche kollektiven Praktiken verdrängt, was auch Cramer und Terpsma kritisieren.¹⁰² Dass die Doktorarbeit individuell identifizierbar und benotbar sei, würde kollektiven selbstorganisierten Praktiken wie beim RAQs *Media Collective* oder anonym-kollektiver künstlerischer Forschung wie der *Cyberfeminist International*, *ruangrupa* und vielen anderen Gruppierungen zuwiderlaufen, die zeigen, dass künstlerische Forschung häufig im Kollektiv stattfindet.

7.3.3 Forschungsergebnisse

Bei den Forschungsergebnissen trat der Unterschied zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung am deutlichsten zutage. Während künstlerische Forschung sich sowohl in Kunstwerken und -praktiken wie Performances, Theaterstücken, Interventionen und Installationen äußerte, sind wissenschaftliche Forschungsergebnisse in Form von Journal-Artikeln und Buchpublikationen auf eine geringere Bandbreite an Formaten beschränkt. Somit weisen künstlerisch-wissenschaftliche Forschungsprojekte eine diversere Medialität sowie vielfältigere Präsentationsformen auf, wodurch sie die Möglichkeiten bieten, den Forschungsprozess gegenüber einer weiteren oder diverseren Öffentlichkeit zu öffnen. Alexandra Toland, Professorin für künstlerische Forschung an der *Bauhaus Universität* in Weimar, sieht einen Mehrwert künstlerischer Forschung darin, »dass zusätzlich zu den Ergebnissen, die für eine Gemeinschaft von Fachkolleg*innen (in diesem Fall andere Künstlerforscher*innen, Kunsttheoretiker*innen und die Kunstwelt selbst) bestimmt sind, ein direkter ›Wissenstransfer‹ mit der Öffentlichkeit stattfindet.«¹⁰³

99 Vgl. *Maternal Fantasies*, Internetseite des Kollektivs: <https://www.maternalfantasies.net/about> (Stand: 11.07.2024).

100 S. Interview Magdalena Kallenberger, Bauhaus Universität Weimar (2018), 0:33:19h.

101 Vgl. Interview Magdalena Kallenberger, Bauhaus Universität Weimar (2018), 00:34:20h. Mehr dazu vgl. auch Fuhrbach, Clemens (2023): *Polyphone Autorschaft als Modell*. Stuttgart: J.B. Metzler.

102 Vgl. Cramer/Terpsma (2021), S. 4.

103 Vgl. Interview Toland, Alexandra (2021). In: Landesverband Bildende Kunst Sachsen e. V., S. 22.

Diese Öffnung des Forschungsprozesses wurde in den verschiedenen institutionellen Settings unterschiedlich stark wahrgenommen: Während sich die Präsentation der Forschungsprojekte im Graduiertenkolleg *Ästhetiken des Virtuellen* zumeist auf das Kunstpublikum beschränkte, und die Ausstellungen in der Regel im Kunstbereich (Kunstvereine, Museen) angesiedelt waren, wurden die Publika im Graduiertenkolleg *Performing Citizenship* über die Einbindung von Alltagsakteur*innen diversifiziert. Durch den Einbezug außeruniversitärer Forschungseinrichtungen gehörten auch Theaterstücke oder Choreografien zu den Modi der Präsentation. Dabei wurden im Graduiertenkolleg *Performing Citizenship* Installationen und Ausstellungsprojekte als Zwischenergebnisse betrachtet, die im Zuge der zweimaligen Präsentationswochen Forschungsprozesse der Kollegiat*innen einer weiteren Öffentlichkeit zugänglich machten. Die Gründer*innen des Kollegs sehen die Vorteile künstlerischer Forschung insbesondere darin, dass sie die Möglichkeit bietet, experimentelle Formate in die Geistes- und Sozialwissenschaften einzuführen, als »feedback loop of action and reflection.«¹⁰⁴ So wurde versucht, standardisierte Forschungsprozesse künstlerisch aufzubrechen, indem experimentelle Verfahrensweisen im Forschungsprozess erprobt wurden:

»Performing citizenship as artist/researcher means using these privileges to transform the rules of the game; in the case of research, the procedures and protocols of citing, conferencing, exhibiting, showing, teaching, presenting and publishing, together with those who are not officially authorized or do not feel entitled to speak these languages. And part of the privilege demands the capacity to be open, kind and confused.«¹⁰⁵

Mit den künstlerisch-wissenschaftlichen Forschungsprojekten innerhalb der Graduiertenkollegs an der HCU wurde also auch versucht, wissenschaftliche Modi der Ergebnispräsentation zu hinterfragen. Im Rahmen der Präsentationswochen können auch PhD-Projekte das Potenzial haben, einem breiteren Publikum an der Schnittstelle zwischen Kunst und Wissenschaft Inhalte näherzubringen und eine außerakademische Öffentlichkeit zu erreichen. Allerdings bestehen die Publikationen der Graduiertenkollegs an der HCU dennoch zumeist in Form von Dissertationen im wissenschaftlichen Stil. Gemeinsame Publikationen wie die Abschlusspublikation des Graduiertenkollegs *Performing Citizenship* wurden aber im Internet zur freien Verfügung gestellt, um Forschungsergebnisse gegenüber einer weiteren Öffentlichkeit zu öffnen. Dies war auch als Kritik an der »Exklusivität« wissenschaftlicher Publikationen intendiert:

»When we understand research as an open process that involves, or more precisely builds on, the contribution, the collaboration and co-production of knowledge with other citizen researchers, blurring—if not obliterating—the boundaries of the ›white cube‹ of art galleries and museums, the ›black box‹ of the theater or the ›ivory tower‹ of academic conferences, journals and publications, this relates also to the act of publishing itself. In other words, this volume will be available online and in print; it is peer-reviewed and open access with a creative commons license.«¹⁰⁶

104 S. Hildebrandt (2019), S. 40.

105 S. Hildebrandt (2019), S. 20–21.

106 S. Hildebrandt et al. (2019), S. 20–21.

Außerdem war die Entwicklung der Plattform für *arts-based research*-Methoden im Rahmen des Graduiertenkollegs der Versuch, ein Archiv aufzubauen, das die Forschungsmethoden und -abläufe künstlerischer Forschung transparenter und einer breiten Öffentlichkeit zugänglicher macht.¹⁰⁷ Neben der vorübergehenden Öffnung innerhalb von künstlerischen Formaten, die sich an eine breitere Öffentlichkeit richteten, nahmen die meisten künstlerisch-wissenschaftlichen PhD-Projekte ihren Ausgang dennoch in Form von relativ klassischen Dissertationen, die um Bildmaterial und zusätzliches audiovisuelles Material ergänzt wurden. Im Rahmen des künstlerisch-wissenschaftlichen Promotionsprogramms der HFBK wurden klassische Darstellungsweisen einer Dissertation stärker infrage gestellt. So wurde in vielen Dissertationen der Text als künstlerischer Text performativer verstanden und die Dokumentation des künstlerischen Forschungsprojektes in Form von Videoaufnahmen und Fotos wurde stärker mit dem Text verschränkt. Dabei war es auch der Anspruch künstlerischer Forscher*innen, die konventionellen Formate der wissenschaftlichen Publikation zu überschreiten oder neu zu definieren. Als Forschungsergebnis, so betonte Peter Müller, sei im Graduiertenkolleg *Ästhetiken des Virtuellen* eine Dokumentation einer künstlerischen Aktion nicht ausreichend: Theorie und Praxis sollten sich gegenseitig durchdringen und nicht nur illustrieren: »Die Ausstellung kann nicht nur die dreidimensionale Bebilderung des Textes sein.«¹⁰⁸ Umgekehrt könne der schriftliche Text nicht nur eine Kontextualisierung der Ausstellung sein.

Das Post-Doc-Projekt *Welcome City* von Paula Hildebrandt im Rahmen von *Performing Citizenship* zeigt ebenso eine künstlerischere Vorgehensweise bei der Veröffentlichung. So wählte Hildebrandt als Output gezielt keine wissenschaftliche Publikation und keinen abgeschlossenen Ergebnisbericht, sondern eine Publikation in Form einer Collage von poetischen Texten, Illustrationen, Textpassagen und Assoziationen, die sich als Teil eines Forschungsprozesses verstehen, der Rezipient*innen aktiv einbezieht. Eine Rezension der Arbeit hebt die Kontextabhängigkeit dieses Präsentationsmodus' hervor. Dabei sei gerade die Niedrigschwelligkeit der Publikation zentral:

»Diese Niedrigschwelligkeit ist mir wahnsinnig wichtig, also Anschaulichkeit [...] accessibility. Und ich glaube, dass das ist auch das Versprechen für mich von so einer Welcome City. Deswegen ist das Buch, was ich geschrieben habe, darüber auch ganz bewusst... wie ein lustiges Taschenbuch, das ist wie ein Kinderbuch, und es versucht zu verzichten auf jeden akademischen Jargon, um eine Komplexität herzustellen, irgendwie eine Metatheorie darüber zu legen. Das interessiert mich nicht.«¹⁰⁹

Allerdings berichtet sie anschließend auch von Schwierigkeiten, das Buch zu verkaufen, weil niemand wisse, »in welche Schublade es gehöre«, zur wissenschaftlichen Literatur, zur Poesie oder in den Kunstbereich. Diese Probleme der Zuordnung künstlerischer Forschungsergebnisse, die auf einem pluri-methodischen Patchwork basieren und auch in

107 S. Internetseite der Plattform *Participatory Art Based Research*. Online verfügbar unter <https://pab-research.de/pabr/> (Stand: 22.03.2024).

108 Vgl. Interview Peter Müller, Postdoc Graduiertenkolleg *Ästhetiken des Virtuellen* (2018), 00:50:57 h.

109 Vgl. Interview Paula Hildebrandt, Postdoc Graduiertenkolleg *Performing Citizenship* (2023), 00:20:59h.

den Ergebnissen mehr künstlerisch als wissenschaftlich verfahren, werden auch darin deutlich, dass es für ihre Ergebnisse noch keine eindeutigen Vertriebswege gibt. Eine Möglichkeit bietet im Bereich der künstlerischen Forschung der *Research Catalogue*, eine Online-Plattform für künstlerische Forschung, die »hybride« und multimediale Veröffentlichungsformate präsentiert, was unter anderem der Multi-Medialität künstlerischer Forschung Rechnung trägt.¹¹⁰

An einigen Kunsthochschulen, beispielsweise an der *Akademie der Bildenden Künste* in Wien, war das Aufbrechen wissenschaftlicher Schreibstandards im PhD-Programm erwünscht und wurde gefördert. So konnte der Text auch sehr künstlerisch aufgefasst werden:

»Für mich ist es eben auch das Künstlerische, das Kunst auch mit dem Vagen und nicht dem Ausformulierten arbeitet. [...] Ich versuche, diesen schriftlichen wissenschaftlichen Text gleichzeitig als künstlerischen Text zu nehmen, in dem ich das Vage, Assoziationen...auch vielleicht topografisch sichtbar zu machen und es trotzdem noch lesbar zu haben. Also das Praktische ist der schriftliche Teil der Dissertation, arbeitet mit und folgt den Regeln, soll aber gleichzeitig auch künstlerisch funktionieren, als künstlerisches, schriftliches Werk.«¹¹¹

Nicht bei jedem institutionellen Beispiel wurden die Ergebnisse ausschließlich im Praxisfeld der künstlerischen Forschung präsentiert. Beim Graduiertenkolleg *Performing Citizenship* wurden beispielsweise auch Publikationsbeiträge im disziplinären Feld der Stadtplanung und auf Konferenzen der *Urban Studies* präsentiert. Das zeigt, dass dieses Kolleg sich auch in anderen disziplinären Forschungszusammenhängen im Rahmen der Thematiken der Hochschule verortete.

Im Folgenden soll genauer darauf eingegangen werden, inwiefern diese vorgestellten Spezifika der Praxis künstlerischer Forschung in der organisationalen Praxis von Förderinstitutionen sowie von anderen Organisationen aufgenommen werden, beispielsweise in Form angepasster Evaluationskriterien und Publikationsmöglichkeiten. Zudem sollen auch mögliche Probleme oder Herausforderungen bei der Konfrontation unterschiedlicher Logiken des künstlerischen und wissenschaftlichen Feldes in der Analyse herausgearbeitet werden.

7.4. Unterschiedliche Logiken von künstlerischem und wissenschaftlichem Feld

Nachdem verschiedene Merkmale von künstlerischer Forschung anhand von Beispielprojekten exemplifiziert wurden, wird im Folgenden anhand von Beispielen aus der Empirie dargestellt, wie im Feld der künstlerischen Forschung künstlerische und wissenschaftliche Evaluationskriterien aufeinandertreffen und vor welche Herausforderungen

110 Vgl. Internetseite des *Research Catalogue*. An international database for artistic research. Online verfügbar unter <https://www.researchcatalogue.net/> (Stand: 07.08.2024).

111 Vgl. Interview Magdalena Kallenberger, Doktorandin *Bauhaus Universität Weimar* (2018), 00:41:13h.

dies sowohl Akteur*innen als auch Förderinstitutionen im Feld stellt. Dabei werden differente Anerkennungslogiken von künstlerischem und wissenschaftlichem Feld deutlich, die auf unterschiedlichen Feldlogiken und Bewertungsprozessen sowie auf einem differenten Habitus beruhen. An dieser Stelle wird analysiert, ob es künstlerischer Forschung – beispielsweise durch hybride Publikationsformate – gelingt, eine Neudefinition von Bewertungskriterien zu bewirken oder unterschiedlichen Logiken in Einklang zu bringen. Eine andere Möglichkeit wäre, dass sie keine Veränderung von künstlerischen und wissenschaftlichen Evaluationskriterien und -instanzen bewirken kann.

Wie im Vergleich von Akteur*innen und Konsekrationsinstanzen im künstlerischen und wissenschaftlichen Feld bereits beleuchtet (Kap. 4.3.4.), stellen sich Wertschöpfungsprozesse in beiden Feldern grundsätzlich unterschiedlich dar, weisen aber auch Ähnlichkeiten auf. So sind die Konsekrationsinstanzen im künstlerischen und wissenschaftlichen Feld unterschiedliche, und auch die Distribution und Veröffentlichung der Ergebnisse erfolgen über andere Distributionskanäle. Während künstlerische Forschung zum einen über Artikel und Dissertationen zum anderen auch über künstlerische Formate wie Ausstellungen, Performances und Theaterstücke öffentlich wird, geschieht dies in der wissenschaftlichen Forschung allein über genuin wissenschaftliche Distributionskanäle wie Journale, Buchpublikationen und Präsentationen auf Konferenzen. Allerdings wurden für die künstlerische Forschung hinsichtlich der Publikationsmöglichkeiten auch hybride Formate wie der *Research Catalogue* entwickelt, welche künstlerische und wissenschaftliche Inhalte verschränken. Eine Ähnlichkeit besteht darin, dass in beiden Feldern eine längere Phase des Peer Reviews (ob für wissenschaftliche Journale und Tagungen oder für Ausstellungsinstitutionen) durchlaufen werden muss, bevor künstlerische oder wissenschaftliche Arbeiten veröffentlicht werden.

Wilson und van Ruiten differenzieren dennoch unterschiedliche Intentionen: Während künstlerische Erzeugnisse eher »publicity« und »reputation-building« bezweckten, konzentrierte sich eine wissenschaftliche Publikation auf einen gezielten Beitrag zum wissenschaftlichen Feld.

»Art publishing thus often has a strong promotional dimension, centred on publicity generation and reputation-building. Academic research publishing also has a publicity function; however, in some sense, this is secondary to the over-riding imperative that is (supposed to be) a contribution to the field, making new material available to colleagues engaged in enquiry in the same area. In artistic research communications, these two different publishing imperatives overlap. Of course, this is complicated by the imperative to publish for the purposes of job applications, tenure, and so forth. However, the point remains that academic publishing is rooted in the substantive merit of the knowledge contribution being made.«¹¹²

Deshalb sehen sie eine potenzielle Reibung zwischen dem Wunsch, Kunstwerke in der Reputationsökonomie der zeitgenössischen Kunst sichtbar zu machen und dem

112 S. Wilson/van Ruiten (2013), S. 30.

Wunsch, Wissensansprüche einer kritischen Überprüfung und Anfechtung durch Kolleg*innen aus demselben Feld zu unterwerfen.¹¹³ Dem muss entgegengesetzt werden, dass auch künstlerische Forschungsprojekte häufig einen gezielten Beitrag zu einem bestimmten Thema oder disziplinären Feld anstreben. Zudem lässt sich mit Bourdieus Feldtheorie in beiden Fällen von einer »reputationalen Ökonomie«¹¹⁴ sprechen, d. h., sowohl im künstlerischen als auch im wissenschaftlichen Feld geht es um die Gewinnung symbolischen Kapitals in Form von Ruhm und Ehre im eigenen Feld. Weiterhin herrscht in beiden Feldern eine strenge Überwachung der Qualität der jeweiligen künstlerischen und wissenschaftlichen Beiträge mittels Peer Review, die auch die Mittelvergabe steuert.

Im Feld der künstlerischen Forschung kann eine zunehmende Überschneidung von künstlerischen und wissenschaftlichen Verfahren des Peer Review sowie in der Konkurrenz um Fördermittel konstatiert werden. Die Frage ist dennoch, ob künstlerische Forschung überhaupt in den direkten Vergleich mit wissenschaftlicher Forschung treten sollte, oder ob nicht vielmehr versucht werden sollte, eigene Kriterien aus der künstlerischen Praxis zu entwickeln und unabhängige Fördermodelle wie das PEEK zu entwickeln. Dabei könnte künstlerische Forschung auch dazu anregen, den Forschungsbegriff generell zu hinterfragen:

»Given that boundaries favour the holders of intellectual territory, and not those people who are dispossessed academically or otherwise, the re-definition of academic and institutional boundaries offer different groups of people access to research and indeed, a changing recognition of what research is.«¹¹⁵

7.4.1. Soziale Praxis: Veröffentlichung und Evaluation

Die wichtigsten Distributionsmedien in der künstlerischen Forschung sind das *Journal for Artistic Research* sowie der *Research Catalogue*, eine multimediale internetbasierte Online-Plattform und internationale Datenbank für künstlerische Forschung. Das *Journal of Artistic Research* (JAR) wurde als internationale Zeitschrift mit offenem Zugang und Peer Review für die Veröffentlichung, Verbreitung und Diskussion künstlerischer Forschung, ihrer Methoden und Ergebnisse in allen Kunstdisziplinen gegründet.¹¹⁶ Anders als klassische wissenschaftliche Journale stellt JAR nicht die textuelle Ebene in den Vordergrund, sondern die mediale, video- oder soundbasierte Erfahrung der künstlerischen Forschung. Der *Research Catalogue* dient als Datenbank und Präsentationsraum für künstlerische Forschung. Als nicht-kommerzielle Plattform für die Veröffentlichung künstlerischer Forschung unterstützt der *Research Catalogue* medienreiche und nicht-

113 Vgl. ebd.

114 Vgl. Pierre Bourdieu (2011): Kunst und Kultur. Zur Ökonomie symbolischer Güter. Schriften zur Kulturosoziologie. UVK Verlag.

115 S. Candlin (2000), S. 10.

116 Vgl. Borgdorff, Henk; Schwab, Michael (Hg.) (2014): The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia. Leiden, Baltimore, Md: Leiden University Press; Project MUSE.

lineare Beiträge, bei gleichzeitiger Akzeptanz konventionellerer, d. h. textlastiger und linearer akademische Formate.¹¹⁷

Prinzipien des Peer Review wurden bei den Anforderungskriterien des *Journal for Artistic Research* an künstlerische Forschung angepasst. So schreibt das Journal auf der Website:

»We believe that artistic research can be assessed, while at the same time recognise that artistic work is, by its nature, an open undertaking, resisting overly rigid regulations.«¹¹⁸

Bei den Gutachter*innen für JAR handelt es sich um Expert*innen aus den jeweiligen Fachbereichen, einschließlich aller künstlerischen Bereiche innerhalb und außerhalb der Wissenschaft. Dabei wendet JAR ein Single-Blind-Verfahren an: Die Gutachter*innen sind anonym, während die Namen der Autor*innen bekannt sind. Sie begründen dies damit, dass in der künstlerischen Forschung ein Double blind-Begutachtungsverfahren nicht praktikabel sei, da Kunstwerke die »Signatur« derjenigen tragen würden, die sie geschaffen hätten.¹¹⁹

Ansonsten verlaufen Peer Review-Prozesse in der künstlerischen Forschung aber genauso wie bei wissenschaftlichen Journalen. Die Leiterin des *Support Kunst und Forschung* an der *Akademie der Bildenden Künste* in Wien erklärt Peer Review im Feld der künstlerischen Forschung als ebenso wichtig wie im wissenschaftlichen Feld:

»Es ist klar, es gibt Zeitschriften, die peer-reviewt sind. Also das Journal of Artistic Research zum Beispiel ist DIE Anlaufstelle, wo ich allen Projektnehmerinnen und Teammitgliedern sage: Wenn ihr in dem Bereich was machen wollt und in Zukunft bleiben wollt, publiziert da. Also das heißt, die Kriterien, wie sie auch für andere Wissenschaftsdisziplinen gelten, nämlich in englischer Sprache, peer-reviewt Zeitschriftenartikel, nicht nur Bücher, die man selbst herausgibt und finanziert, gewinnen als Währung im Wissenschaftssystem, auch in diesem Feld an Wert.«¹²⁰

Die Publikation von Journal-Artikeln ist im Feld der künstlerischen Forschung also ebenfalls sehr wichtig geworden, auch wenn sich die Publika künstlerischer Forschung hier diverser gestalten. Dennoch sind für die künstlerische Reputation Anerkennungen im künstlerischen Feld wichtig, die vornehmlich über Ausstellungen etc. erfolgen. Künstlerische Forscher*innen müssen sich somit in beiden Feldern gleichzeitig etablieren, was diese teilweise vor Herausforderungen stellt. Dabei betont einer der Herausgeber*innen von JAR, Michael Schwab, die Internationalität des Feldes und die Notwendigkeit

117 Vgl. Schwab, Michael (2018): Peer Reviewing in the »Journal for Artistic Research«. *Art and Design Research: Reflection and Evaluation Practices*, S. 52–58.

118 Vgl. Website des Journals: <https://www.jar-online.net/en/peer-reviewing-and-artistic-research> (Stand: 14.07.2024).

119 Vgl. Schwab (2018), S. 52–58.

120 S. Interview, Michaela Glanz, Support Kunst & Forschung, *Akademie der Bildenden Künste* Wien (2018), 00:40:12h.

der Vernetzung sowie des konstruktiven Feedbacks über länderspezifische Grenzen hinweg, für die JAR ein wichtiges Mittel darstelle. Die Relevanz des *Research Catalogues* hat auch in der Hinsicht zugenommen, dass künstlerische Hochschulen ihn dazu nutzen können, künstlerische Forschungsprojekte zu präsentieren. So dient die Plattform inzwischen auch als Datenbank für Lehrzwecke, für die Bewertung von Studierenden und als Basis für die Selbstrepräsentation und Verwaltung von Forschungsgeldern.

Während JAR somit die Möglichkeit einer Hybridität von künstlerischen und wissenschaftlichen Inhalten fördert, kommt es bei der Evaluation im künstlerischen und wissenschaftlichen Feld dennoch häufig zu Diskrepanzen, was die Kriterien betrifft, wie die Aussage einer Universitätsprofessorin verdeutlicht:

»Ein Problem, was man sich in der künstlerischen Forschung einhandelt, an der Stelle wo es nicht mit dem künstlerischen Wissen, künstlerischer Wissensproduktion zusammenhängt, sondern sich ganz einlässt auf das System der Wissenschaft, wenn man so will...ist natürlich die Evaluationspraxis. Ich kenne das, weil ich öfter künstlerische Forschungsprojekte evaluiere, die sich bewerben, und die Problematik ist tatsächlich, dass man mit einer Semantik operiert, die oft nicht passt auf die Praxis. Ich glaube, da sind wir vor einer ganz großen Aufgabe, das neu zu denken, anders zu organisieren und zu überlegen, wie kann man auch evaluativ, ohne dass man sich gleich auf das Wissenschaftssystem einlässt, mit künstlerischer Forschung umgehen.«¹²¹

Wie die Analyse künstlerischer PhD-Programme deutlich gemacht hat, ist es hier wichtig, dass Kriterien aus dem künstlerischen Feld heraus entwickelt werden. Weiterhin ist es entscheidend, zu hinterfragen, inwiefern sich künstlerische Forschung gezielt in Konkurrenz mit wissenschaftlicher Forschung begeben muss. Durch getrennte Review-Prozesse kann das PEEK-Programm beispielsweise zusichern, dass künstlerische Forschung auch von Expert*innen aus dem eigenen Feld evaluiert wird. Das heißt, dass sich im Feld der künstlerischen Forschung vielmehr nur punktuell Gatekeeping-Prozesse aus künstlerischem und wissenschaftlichem Feld überschneiden, diese aber ansonsten in unterschiedlichen Feldern verbleiben. Auf diese Weise wird dem Umstand Rechnung getragen, dass wissenschaftliche Kriterien nicht direkt auf künstlerische Forschung angewendet werden, sondern diese eigenen Konsekrationsinstanzen und Bewertungsmechanismen unterliegt:

»One should be particularly careful of any hasty grafting of a conventional image of a »scientific« model or mode of research (whatever it may be) onto the institutional context of an art academy. This is not only a matter of epistemological concern, but of education policies and of political debate as well.«¹²²

Wie die Analyse der PhD-Programme verdeutlicht hat, finden sich in vielen Evaluationskriterien von PhD-Programmen aber noch Unklarheiten oder Auslegungsspielräume.

121 S. Vortrag Karen van den Berg, Symposium *Degrees of Freedom* Leuphana Universität Lüneburg (2011), 00:21:59.

122 S. Holert (2009), S. 3.

Dies führt dazu, dass Beurteilungen sehr vom Einzelfall und von den jeweiligen Gutachter*innen abhängig sind, wie in einem Interview mit einer Kunsthochschulprofessorin der HFBK deutlich wird:

»Ich habe gar nicht den Eindruck, dass wir zunehmend mehr auf eine stärkere Formalisierbarkeit zusteuern, sondern für mich verfestigt sich sogar eher dieser Einzelfall [...] Lösung also Entscheidung von Fall zu Fall.«¹²³

Zwar unterliegen auch wissenschaftliche Begutachtungsprozesse dieser Unschärfe, da Bewertungskriterien oft nur teilweise explizit gemacht werden, aber in der künstlerischen Forschung stellt sich die Heterogenität der Bewertungsmaßstäbe als charakteristisch für unterschiedliche Hochschulmodelle heraus.

Die Analyse der verschiedenen künstlerischen PhD-Programme hat zudem gezeigt, dass der schriftliche Bestandteil der Arbeit immer noch zentral für die Forschungsleistung ist. Die wenigsten künstlerischen PhDs lassen allein die künstlerische Performance oder das künstlerische Objekt als Forschungsbeitrag gelten, es ist immer auch eine Dokumentation des Vorgehens, der Methodik und der Ergebnisse gefordert. Die Veröffentlichung künstlerischer Forschungsergebnisse stellt an den Hochschulen häufig eine Herausforderung dar. Insbesondere bei den Forschungsergebnissen weisen künstlerisches und wissenschaftliches Feld unterschiedliche Logiken auf. So ist der Experimentierfreude künstlerischer Forscher*innen durch hochschulrechtliche Beschränkungen Grenzen gesetzt, beispielsweise die Form der Veröffentlichung der Dissertation. So berichtet eine Absolventin des PhD in Art Practice an der Akademie in Wien, dass die Dissertation meist einem DIN A4-Format entsprechen musste, weil sie sonst nicht in der Hochschulbibliothek archiviert werden konnte.

»The format has to be a vertical, A-4 bound format. So already that limits the possibilities because many of us were thinking of doing something that would be exclusively online, for instance, and would work for example with hyperlinks. And also, which really embodies all the visual material and things. And you can additionally have a DVD and you can have some links, but they're not in that sense the very material of the dissertation, it's just an additional media file that that makes it very different in that sense.«¹²⁴

Künstlerische Forschungsergebnisse entsprechen somit teilweise nicht geltenden akademischen Standards und Kriterien für die Ausgestaltung von Dissertationen. Künstlerische PhDs sind meistens doch nicht so flexibel, wie ursprünglich gedacht. Bezogen auf die Veröffentlichung kommt es somit in der Regel wieder zu einer Begrenzung der Präsentationsformate in der künstlerischen Forschung. Eine PhD-Absolventin geht davon aus, dass künstlerische PhD-Programme mit zunehmender Etablierung meistens auf formale und bürokratische, aber auch dokumentationspraktische Grenzen gestoßen seien:

123 S. Interview Kunsthochschulprofessorin HFBK (2018), 00:09:39h.

124 S. Interview Postdoc, *PhD in Practice Programm, Akademie der Bildenden Künste Wien* (2018), 00:00:33h.

»In the beginning, I think these [PhD] programmes were theorized much more openly and then when people started really graduating and coming across the specific bureaucratic procedures... then I think there was a need for a conceptualization that would still allow it to be legal and approved by the ministry and the bureaucratic. For instance, in the beginning it was also a much lower number of pages that was expected. The body of work, the body of artistic work was much more the point of gravity. [Then] we became aware that it's not possible to hand in a small, small dissertation or a very creatively made book or document that is hand sewn or even incorporates posters larger than A3 because the library cannot accommodate them or things like that. That really restricts how you think of your creative process and what the end result is.«¹²⁵

Dies zeigt, dass Kunsthochschulen als wissenschaftliche Institutionen nach wie vor an bürokratische Bestimmungen gebunden sind, auch wenn sie versuchen, Anforderungen bzgl. künstlerischer PhDs offener zu halten.

Treten Künstler*innen und Wissenschaftler*innen in direkte Konkurrenz, stellt sich die Frage der *Äquivalenz* bei der Bewertung von Leistungen. Dies spielt beispielsweise bei Bewerbungsverfahren eine Rolle, zu denen sowohl Künstler*innen als auch Wissenschaftler*innen zugelassen sind. So berichtet eine Doktorandin des PhD-Programms der *Bauhaus Universität* in Weimar von Aushandlungsprozessen in Bewerbungsverfahren um eine Professur:

»Ist eine Ausstellung so viel wie zwei Artikel oder ist nur diese Ausstellung so viel wie drei Artikel? Es geht halt um die Evaluation deines Track Record. Und was heißt es dann? Eine Ausstellung mit zehn anderen Künstlern. Ist das dann aber nur 1/10 von meinem? Ist es wie ein Beitrag zu einer großen Publikation oder wie kann das sein? Es gibt viele Fragen, wie man das so aufrechnen kann [...]. Die, die als Künstler firmieren, haben immer trotzdem schlecht abgeschnitten. Weil die haben immer gesagt: Das zählt nicht, das zählt nicht, das zählt nicht [...]. Ich weiß nicht, wie es in Deutschland ist, aber ich denke, dass es weiterhin ein Problem ist, es geht um Wahrheit und es geht um Macht. [...] Es geht einfach immer nur um dieses Wie, wie Dinge evaluiert werden können.«¹²⁶

Dabei werden Leistungen aus dem künstlerischen Bereich im wissenschaftlichen Feld meistens nicht anerkannt, sei es für Bewerbungsprozesse oder für Förderentscheidungen. Die Herstellung von *Äquivalenz* im Feld der künstlerischen Forschung wird aber auch deshalb kritisch gesehen, weil die Befürchtung besteht, dass Forschungsleistungen der Universitäten und Kunsthochschulen ähnlich beurteilt werden könnten und also mit gleichen Maßstäben der Quantifizierbarkeit und Messbarkeit gearbeitet werden könnte:

»Academies, then, could be asked not only to count their artistic publications, but also to dress up a categorization of different types of artistic publications, categories which should be attributed different weights, according to their importance for the artistic research community, analogous to the way in which scientific publications are valued according to whether they are published in A, B or C journals. Such a development

125 S. Doktorandin *PhD in Practice* Programm, *Akademie der Bildenden Künste* Wien (2018), 00:01:12h.

126 S. Interview Magdalena Kallenberger, Doktorandin *Bauhaus Universität* Weimar (2018), 00:57:33h.

would be as problematic for artistic research, as it is already for quite some time for the humanities in general and the cultural studies in particular.«¹²⁷

Die Anforderung der zunehmenden Messbarkeit von Forschungsoutputs stellt also insbesondere in Bezug auf künstlerische Forschung einen kritischen Schritt dar, deren Wesen auf Offenheit und Mehrdeutigkeit beruht. Doch diese Form der Quantifizierbarkeit von Forschungsleistungen stellt auch für die Geistes- und Sozialwissenschaften zunehmend ein Problem dar.

Ein weiterer Widerspruch zwischen künstlerischer Praxis und akademischer Anerkennungslogik ist das Problem der kollektiven Autor*innenschaft. Auch wenn Autor*innenschaft in beiden Feldern, dem künstlerischen sowie dem wissenschaftlichen, eine zentrale Rolle für die Wertschöpfung von künstlerischen Arbeiten und wissenschaftlichen Publikationen spielt, geht das künstlerische Feld doch anders mit kollektiver Autor*innenschaft um. Florian Dombois betont, dass die meisten künstlerischen PhD-Projekte individuell erstellt werden müssten und deshalb nicht einer kollektiven künstlerischen Praxis entsprächen.¹²⁸ Künstlerische Forschung wirft das Problem der Autor*innenschaft auf, weil die individuelle Beteiligung an der Erkenntnis mit der Einführung von künstlerischen PhDs messbar oder zumindest abgrenzbar gemacht werden muss. So befürchten Cramer und Terpsma:

»Abgesehen davon, dass die künstlerische Forschung mit einem »unproduktiven Formalismus« belastet wird, könnte der Dokortitel als neuer Schwerpunkt oder neues Zentrum der künstlerischen Forschung im schlimmsten Fall einen Rückschritt bedeuten, da akademische Standards und Akkreditierungskriterien verlangen. [...] Die akademische Standardanforderung an die Doktorarbeit – unabhängige individuelle Entwicklung originärer Forschung und originärer Beiträge zum Wissen – könnte sogar zu einem reaktionären Role-back innerhalb der Künste führen, zurück zum Modell des hyper-individualistischen, heroischen Künstler-Genies. Auch ohne dieses Extrem kennen wir bereits Beispiele von Künstler-Forschungskollektiven, die sich auflösten, nachdem ihre Mitglieder individuelle Dokortitel anstrebten.«¹²⁹

Auch wenn künstlerische Forschung somit teilweise nach anderen Logiken funktioniert und die Spezifika des wissenschaftlichen Feldes hinterfragt, lässt sie sich mit dem Eintritt ins wissenschaftliche Feld auch auf die Spielregeln dieses Feldes ein. So stellt Tom Holert fest:

»The problem is, once you enter the academic power-knowledge system of accountability checks and evaluative supervision, you have either explicitly or implicitly accepted the parameters of this system. Though acceptance does not necessarily imply submission or surrender to these parameters, a fundamental acknowledgment of the ideological principles inscribed in them remains a prerequisite for any form of access,

127 S. Lesage (2009), S. 88.

128 Vgl. Dombois (2006).

129 S. Cramer/Terpsma (2021), S. 3.

even if one copes with them, contests them, negotiates them, and revises them. Admittedly, it is somewhat contradictory to claim a critical stance with regard to the transformation of art education through an artistic research paradigm while simultaneously operating at the heart of that same system.«¹³⁰

Dies kann auch als Grund dafür gesehen werden, dass der Forschungsbegriff im Feld der künstlerischen Forschung immer wieder revidiert wurde und »Wissensproduktion« an dessen Stelle gesetzt wurde, um diese vermeintliche Gleichsetzung oder Konkurrenzposition zur wissenschaftlichen Forschung zu vermeiden. Dabei betonen die Mitglieder der Graduiertenschule an der UdK, dass bei künstlerischer Forschung die Einzelfälle stärker berücksichtigt werden müssten:

»When it comes to questioning and debating the relationship and tensions between artistic practices and academic writing, or between the free art market and the academic institution, or between individual and subjective positions and objective research results – it seems crucial to always focus on situational specificities and individual cases.«¹³¹

Dennoch ist deutlich geworden, dass es nicht bei der Behandlung von Einzelfällen bleiben kann. Die Entwicklung gemeinsamer Evaluationskriterien für PhD-Programme wird mit zunehmender Institutionalisierung notwendig, um künstlerischer Forschung auch über einzelne Fallbeispiele hinweg Bedeutung zu verleihen. Es ist also nicht damit getan, künstlerische Forschung als das komplett »Andere« zu mystifizieren, welches sich wissenschaftlichen Bewertungsstandards komplett entzieht. Die Problematik, dass nicht über gemeinsame Qualitätskriterien gesprochen wird und jede*r im Einzelfall anders beurteilt, wird von einer Professorin an der ZHdK deutlich gemacht, die generell einen Anti-Akademismus und eine Wissenschaftsfeindlichkeit in der künstlerischen Forschung an der ZHdK problematisiert:

»Ich sage nicht, dass sie [künstlerischeForscher*innen an Kunsthochschulen] forschen sollen wie an der Uni. Ich sage nur, dass sie sich ins Verhältnis setzen sollen... einfach politisch gesehen muss man sich zur wissenschaftlichen Forschung positionieren. Und das Credo ist nur: »Wir sind anders.« Das reicht meiner Meinung nach nicht. Sie haben bis heute keine allgemeinen Kriterien für die künstlerische Forschung entwickelt. Deswegen macht jeder das, was er denkt, das ist wie eine Privatveranstaltung, sag ich mal.«¹³²

Dieser Fall zeigt, dass es auf der anderen Seite nötig ist, sich nicht komplett von den Ansprüchen des Wissenschaftssystems zu distanzieren, weil die Befürwortung einer Unbeurteilbarkeit oder eines komplett »anderen Wissens« einhergeht mit der Reduktion

130 S. Holert (2009), S. 4.

131 Universität der Künste Berlin (2015): Graduiertenschule. Arbeitspapier Konferenz »Artistic Needs and Institutional Desires.« Online verfügbar unter https://www.udk-berlin.de/fileadmin/2_dezentral/Forschung/FR_Postgraduales_Forum/16_09_02_arbeitspapier.pdf (Stand: 27.03.2024).

132 S. Interview Professorin ZHdK (2019), 00:06:47h.

künstlerischer Praxis auf reine Formen der »sinnlichen« Erfahrung oder aber die Verklärung einer Sonderstellung der Kunst, die nicht mit anderen Wissensformen vergleichbar erscheint. Vielmehr muss sich ein künstlerischer Forschungsbegriff zu wissenschaftlicher Forschung ins Verhältnis setzen, ohne sich dieser unterzuordnen, indem auf die Notwendigkeit eigener Bewertungs- und Evaluationskriterien bestanden wird. Dies erfordert einen Diskurs über bereits bestehende Evaluationskriterien und deren mögliche Verbesserung, fordert Florian Dombois:

»Eine Kunst als Forschung muss von einem zusätzlichen Diskurs zu den eigenen Qualitätskriterien begleitet werden. Es braucht eine Verständigung darüber, nach welchen Maßstäben man beurteilt, bevor die Evaluation beginnt. Ist es die Klarheit, Genauigkeit, Leichtigkeit oder Angemessenheit einer Darstellung? Die Prägnanz, der Assoziationsreichtum oder die Eindeutigkeit, die man als Ideal verfolgt? Durch die Offenlegung der Beurteilungskriterien und den Einigungsprozess über deren Anwendung erreicht man trotz fehlender Objektivität zumindest mehr als subjektive Beliebigkeit, nämlich Intersubjektivität.«¹³³

Ohne Bezugnahme auf gemeinsame Kriterien kann künstlerische Forschung nicht den Stellenwert als gleichberechtigter Forschungsansatz erlangen, nicht im Hinblick auf institutionelle Strukturen und nicht im Hinblick auf Fördergelder.

7.4.2. Unterschiedliche Finanzierungs- und Fördermodelle

Die Logiken der Forschungsförderung im wissenschaftlichen und künstlerischen Feld unterscheiden sich von Grund auf. Dennoch tritt künstlerische Forschung, zumindest was die Einwerbung von Fördergeldern betrifft, zuweilen in direkte Konkurrenz zu wissenschaftlicher Forschung, wie das Fördermodell des SNF zeigt. Die Diskussion über Kriterien für künstlerische Forschung gibt aber auch Anlass dazu, Kategorien der Wissenschaftsförderung grundsätzlich zu überdenken, und bspw. für die Wissenschaftskommunikation andere Formate der Veröffentlichung zu finden:

»The orthodox insistence on ›research questions‹ and ›research results‹ also leads to schematic applications which conceive of theory not as reflexive work of thought which is to be modelled but rather as an activation prosthesis. Through this, the potential of artistic research to question the sphere of validity of conceptual labor is wasted -as is the possibility of dynamic dialogue between conceptual reflection and the practices of aesthetic reflexivity.«¹³⁴

Die Geschlossenheit und Zielgerichtetheit von Antragsformularen, die Konzentration auf Forschungsfragen und Forschungsergebnisse, widerspricht dem offenen Forschungsprozess in der künstlerischen Forschung grundlegend. Dennoch haben sich Förderinstitutionen wie das PEEK durch ihr sehr weites Forschungsverständnis von

133 Vgl. Dombois (2006).

134 S. Henke, Silvia, Dieter Mersch, Nicolaj von der Meulen, und Strässle, Thomas, Wiesel, Jörg (2020). *Manifesto of Artistic Research: A Defense against Its Advocates*. Zürich: Diaphanes, 2020, S. 12.

künstlerischer Forschung als ästhetischer Grundlagenforschung als offen herausgestellt, was die Umsetzung und Ergebnisse sowie Formen der Präsentation von künstlerischer Forschung angeht. Die Besonderheiten von künstlerischen Forschungsprojekten in Bezug auf ihre Materialität, ihre Methodik und die Bedeutung von Partizipation und den Einbezug von Öffentlichkeiten, die in der Analyse von künstlerischen Forschungsprojekten herausgearbeitet wurden, müssen auch in den Kriterien von Förderprogrammen berücksichtigt werden. Zudem war die methodische Vorgehensweise bei der Auswahl förderfähiger künstlerischer Forschungsprojekte oft ein entscheidender Punkt und laut der Leiterin des PEEK der häufigste Grund dafür, dass Projekte nicht bewilligt wurden. Die Leiterin des Forschungsservices der *Akademie der Bildenden Künste* in Wien gibt an, dass die methodische Vorgehensweise in den Forschungsanträgen oft ein Problem für Künstler*innen darstelle.

»Im Vergleich zu den klassischen Wissenschaften, wie wir es kennen, aus den Geistes-, Sozial- und Kulturwissenschaften oder auch aus den Naturwissenschaften [...] da ist man als Antragsteller oder Antragstellerin schon anders gewohnt, damit umzugehen. Da bezieht man sich auf XY, macht ein Experiment nach AB, verwendet Diskursanalyse nach [...]. Und das ist im Bereich der künstlerischen Forschung, weil sie sehr nah an diese künstlerische Praxis gekoppelt ist, hier etwas zum Teil sehr Persönliches, [...] **[Also für mich ist der Methodenteil immer auch der Knackpunkt in der Beratung** [...] [Herv. d. Verf.]. Es geht nicht darum, dass die Leute nicht wissen würden, was sie machen, aber sie sind es nicht gewohnt, dass auf diese Art und Weise, die ja sehr klassisch ist [...] also der FWF mit seinem PEEK-Projekt und Programm orientiert sich ja an seinen allgemeinen Richtlinien für die Antragstellung. Die gelten quer über alle Wissenschaftsdisziplinen und ich glaube, da musste sich das künstlerische Forschungsfeld erst daran gewöhnen, so zu arbeiten, so zu denken und Anträge auch so zu formulieren.«¹³⁵

Gerade Künstler*innen würden vermehrt Unterstützung bei der Antragstellung brauchen. Eine weitere Schwierigkeit bei der Förderung von Künstler*innen liege vor allem darin, so betonte auch die Leiterin des Programms für künstlerische Forschung der *VW-Stiftung*, dass es schwierig sei, künstlerische Mitarbeiter*innen für die Forschungsprojekte an Universitäten anzustellen:

»Das ist eigentlich unser Credo, dass alle, die wir fördern, die [...] einen Arbeitsvertrag an einer Institution haben. Wir hatten aber [...] schon gehört, dass es für die Künstler gar nicht immer so erstrebenswert ist aufgrund der sozialen Absicherungen. [Sie] haben ja diese Künstlersozialkasse, wo die Sozialversicherung drüber laufen. Und wenn die jetzt für so ein kurzes Projekt von ein oder zwei Jahren an eine Institution gehen, dann werden sie da abgemeldet und müssen sich danach wieder da anmelden, verlieren aber ziemlich an Möglichkeiten der Absicherung für die Rentenversicherung. Das heißt, da kam vonseiten der Künstler an vielen Stellen der Wunsch, eher so ein Stipen-

135 S. Interview Michaela Glanz, Support Kunst & Forschung, *Akademie der Bildenden Künste* Wien (2018), 00:05:17.

dium zu bekommen für die Mitarbeit und nicht einen Arbeitsvertrag an der Institution. So dass sie dann über ihre Künstlersozialkasse weiterhin abgesichert sein können.«¹³⁶

Finanzierungsmodelle im künstlerischen und wissenschaftlichen Feld sind aufgrund unterschiedlicher Förderstrukturen somit nicht immer kompatibel. Auf der einen Seite gibt es im künstlerischen Feld die zeitlich kürzer befristeten Stipendien und Honorarverträge für Künstler*innen, auf der anderen Seite die zwar befristeten, aber längeren Anstellungsverhältnisse an einer Universität. D. h., die Einstellungsverhältnisse von Künstler*innen an Universitäten mussten meist erst einmal geklärt werden und es kam zu Unvereinbarkeiten zwischen Universitätssystem und künstlerischem Anstellungsverhältnis:

»Natürlich gab es immer Wissenschaftler in den Projekten, aber die wissenschaftlichen Institutionen, die tun sich halt zum Teil sehr schwer, so künstlerische Mitarbeiter irgendwie in die Institution aufzunehmen. Also wo sollen wir die einstufen, auf welcher Gehaltsstufe? Oder wenn sie eben ein Stipendium bekommen, als was laufen die in einer Universität dann? Das hat uns überrascht, wie wenig die Universitäten darauf eingerichtet sind, so künstlerische Mitarbeiter einfach durch die Verwaltung laufen zu lassen.«¹³⁷

Somit sind bei künstlerischen Mitarbeiter*innen die Einstellungsverhältnisse an Universitäten teilweise noch unklar und bedürfen einer Klärung, um deren Unvereinbarkeit mit dem Universitätssystem zu überwinden. In Österreich betrifft dieses Problem meistens lediglich die bildenden Künstler*innen, im Musikbereich werden viele Komponist*innen, Musiker*innen und Schauspieler*innen regelmäßig mit Anstellungsverträgen beschäftigt.

Diese Inkongruenz zwischen künstlerischen und wissenschaftlichen Finanzierungsmodellen zeigte sich auch in einem Gespräch mit der Leitung eines transdisziplinären künstlerisch-wissenschaftlichen Forschungsprojektes, in dem es zu einer ungewollten Ungleichstellung zwischen wissenschaftlichem und künstlerischem Personal kam. Die leitende Professorin hebt hervor, dass unterschiedliche Finanzierungsmodelle von Künstler*innen und Wissenschaftler*innen in Deutschland gerade in transdisziplinären Projekten ein Problem darstellten. Während die wissenschaftlichen Doktorand*innen ein monatliches Stipendium erhielten, konnte die Anstellung der Künstler*innen nur über Honorarverträge erfolgen:

»Wer fördert eigentlich was und wie? Das war nämlich genau der Punkt, weil es waren Wissenschaftsgelder...und dann war immer die Sache: »Künstler? Nee, können wir nicht fördern.« Und es gab neun Stipendien für Doktoranden und Postdocs. Also richtig, das war richtig gut ausgestattet, aber es konnte kein Stipendium für Künstlerinnen vergeben werden und die bekamen dann so Honoraraufträge. Und das war ein ganz

136 S. Interview AW, VW-Stiftung (2019), 00:15:03h.

137 S. Interview AW, VW-Stiftung (2019), 00:13:32h.

wahnsinniger Kampf darum: Also wer wird eigentlich von wem wie gefördert und was kommt dann dabei raus?»¹³⁸

Die richtigen formalen Voraussetzungen für transdisziplinäre Projekte sind nicht an jeder Universität einfach vorzusetzen. Dies ist auch eine Erfahrung von Künstlerin Grit Ruhland, die einen PhD in künstlerischer Forschung in Weimar absolviert hat. Sie berichtet, dass in der künstlerischen Forschung zwei Finanzierungsmodelle kollidieren: So sei künstlerische Praxis meist in Einzelunternehmen organisiert und Künstler*innen würden für die Herstellung ihrer Werke bzw. deren Nutzung über Honorarverträge vergütet, während wissenschaftliche Forschung überwiegend an Institutionen stattfindet, welche die Forschenden anstellen und zudem die Kosten für Publikationen, Konferenzteilnahmen etc. übernehmen.¹³⁹ Um diese finanzielle Diskrepanz zu schließen, müsse, so Ruhland, ein Förderprogramm für künstlerische Forschung eingerichtet werden, das eine Finanzierung auch jenseits institutioneller Anbindung ermögliche. Für ein solches Bestreben spräche, dass künstlerische Forschung als Erweiterung bzw. Spezialisierung künstlerischer Tätigkeit verstanden werden könne, die ihre Beweglichkeit und Eigenständigkeit gerade dadurch erhalte, dass Einzelakteur*innen in wechselnden Kooperationen, Allianzen und gesellschaftlichen Dialogen tätig seien.¹⁴⁰ Dieser Vorschlag würde eine generelle Flexibilisierung von Fördermodellen erfordern, die sich auch unsten Arbeitsverhältnisse anpasse oder diese gerade verstetige.

Zu ähnlichen Schlüssen kommt auch der Evaluationsbericht des PEEK: PEEK-Projekte würden eine andere Kostenstruktur aufweisen, weil sie durchschnittlich eine fünfmal höhere Anzahl an Werk-/Dienstleistungsverträgen pro Projekt benötigten als Forschungsprojekte aus anderen Disziplinen. Dies seien Aufwendungen für weitere Disseminationsaktivitäten wie Installationsaufbau, Erstellung von Konzerten und Videoclips etc.¹⁴¹ Es gäbe zudem mehr Kurzzeitverträge im Rahmen von PEEK-Projekten, was auch an den technischen Produktionsbedingungen künstlerischer Projekte liege. Zudem setzt PEEK die Anbindung an eine Forschungsinstitution voraus und umgeht damit zusätzliche Kosten für die Förderung der Infrastruktur, die bereits durch die Institutionen gestellt wird.

Öffentliche Kunst- und Kulturförderung funktioniert nach anderen Prinzipien als die Wissenschaftsförderung. Die Vergabe von Preisen und Stipendien durch öffentliche Institutionen spielt dabei eine größere Rolle im künstlerischen als im wissenschaftlichen Feld, das über befristete Anstellungen in Forschung und Lehre reguliert wird. Wie die Leiterin des Förderprogramms der VW-Stiftung berichtet, mussten Künstler*innen demnach auch anders betreut werden als Wissenschaftler*innen, weil sie nicht so viel Erfahrung mit der Förderung durch Wissenschaftsinstitutionen hatten:

»Administrativ war das schon eine große Herausforderung, weil wir haben gemerkt, dass die Community der Künstler sehr viel weniger Zugang zu Fördermitteln hat. Wis-

138 S. Interview Kathrin Wildner (2023), 00:06:32h.

139 S. Ruhland, Grit. (2021), in: Landesverband Bildende Kunst Sachsen e. V, S. 47.

140 Vgl. ebd.

141 Vgl. Glinsner/Stalder/Schuch (2021), S. 34.

senschaftler sind sehr viel mehr gewohnt, mit Förderern umzugehen und auch selbstbewusster mit denen umzugehen, Dinge zu fordern. Die Künstler waren oft sehr vorsichtig, konnten uns auch nicht so richtig einschätzen, weil sie einfach mit dem Wissenschaftsförderer noch nicht viel zu tun hatten.«¹⁴²

Bei formalen Angelegenheiten mussten Künstler*innen somit mehr betreut werden, da diese mit den gängigen Praktiken im Wissenschaftsfeld noch nicht vertraut waren, was auch durch einen differenten Habitus im künstlerischen Feld bedingt ist.

7.4.3. Feldspezifischer Habitus

In der Beobachtung der künstlerischen PhD-Programme wurde häufig eine Diskrepanz zwischen dem jeweils feldspezifischen Habitus im künstlerischen und wissenschaftlichen Feld deutlich. Dies wird auch an einer Aussage einer PhD-Absolventin der *Bauhaus Universität* in Weimar ersichtlich, die von den Erfahrungen mit dem eigenen künstlerisch-wissenschaftlichen PhD-Studium berichtet:

»Das Gefühl, zwischen den Fronten zu irren, stellte sich ein und begleitete mich, wie auch viele andere, die von anderen Kunsthochschulen kamen und mit denen ich mich austauschte. Meiner Beobachtung nach unterschieden sich die impliziten Lernerfahrungen eines Kunststudiums wesentlich von denen eines Universitätsstudiums. In meinem Fall waren dies vor allem kollektive, dialogorientierte Lernprozesse mit Betonung auf Praxis und Selbstorganisation gewesen.«¹⁴³

Auch wenn Theorie zunehmend zum Bestandteil künstlerischer Ausbildung wird, unterscheidet sich die Ausbildung an Kunsthochschulen nach wie vor grundlegend von der an Universitäten. Oft sind Künstler*innen mit den Konventionen wissenschaftlichen Schreibens nach ihrem Kunsthochschulstudium nicht vertraut und das Erlernen wissenschaftlicher Schreibtechniken stellt sich als zeitaufwendig heraus. Es wurden zwar unterschiedliche Strategien in den künstlerischen PhD-Programmen gewählt, um Künstler*innen mit wissenschaftlichem Schreiben oder Schlüsselkompetenzen vertraut zu machen. So wurde bspw. im PhD-Programm an der *Bauhaus Universität* in Weimar die Vermittlung von »wissenschaftlichen Schlüsselkompetenzen« durch die *Bauhaus Research School* angeleitet, wo Seminare zur »guten wissenschaftlichen Praxis« bzw. zum »wissenschaftlichen Veröffentlichen und Schreiben« verpflichtend belegt werden mussten. Dennoch setzten sich PhD-Studierenden nach eigener Aussage unter Druck, wissenschaftlichen Standards entsprechen zu müssen. Die Leiterin des Programms, Prof. Alexandra Toland, kommentiert: »Die Leute denken, sie müssen sich an einen bestimmten Habitus, an ein bestimmtes Wissenschaftsverständnis anpassen.«¹⁴⁴

In der ersten Phase des PhD-Programms sei es beispielsweise bei Disputationen häufiger zu Situationen gekommen, in denen krampfhaft versucht wurde, ein bestimmtes Theorieverständnis zu vermitteln:

142 S. Interview AW, VW-Stiftung (2019), 00:18:50h.

143 S. Ruhland, Grit (2021), in: Landesverband Bildende Kunst Sachsen e. V, S. 47.

144 Vgl. Interview Alexandra Toland, *Bauhaus Universität* Weimar (2019), 00:18:00h.

»Das war eine Examenssituation und alle hatten sehr hohe Erwartungen, nach dem Motto: ›Ich muss Ihnen mein Verständnis von Diskursanalyse weitergeben.« Das war so eine künstliche Durcheinandermischung von verschiedenen Ideen und Namedropping. Ja klar, sobald man diese Texte gelesen hat, konnte man vielleicht dann auch auf Tagungen mitreden und mitdiskutieren. Aber es war eine gezwungene Verbindung zu der eigenen Arbeit.«¹⁴⁵

Dies versuchte Toland zu ändern, indem sie verstärkt Theorie zum Feld der künstlerischen Forschung behandelte und versuchte, die Positionierung der PhD-Studierenden im eigenen Feld der künstlerischen Forschung zu fördern.

Während das Schreiben für einige Künstler*innen schnell zu einer alltäglichen Praxis wurde, hatten andere Künstler*innen Probleme, weil sie die eigene Erwartungshaltung an die Standards wissenschaftlichen Schreibens nicht einhalten konnten. Oft wurden in Kolloquien Befürchtungen von Promovend*innen thematisiert, wissenschaftlichen Standards nicht gerecht zu werden. Dies wurde von Künstler*innen damit begründet, dass sich die eigene Arbeit schwer in Worte fassen lasse, dass man Probleme mit der Verschriftlichung habe, oder dass das wissenschaftliche Schreiben sie sogar am künstlerischen Arbeiten hindere. Teilweise gaben Künstler*innen ihre Praxis während des Schreibens auf, oder versuchten, ihre künstlerische Praxis in ein »Korsett« wissenschaftlichen Schreibens zu pressen. Konventionen wissenschaftlichen Schreibens widersprachen der eigenen praxisorientierten Ausbildung, die sich eher an der Umsetzung in Material und Form orientierte:

»Künstlerisches Arbeiten ist frei und richtet sich meist auf die Aufmerksamkeit einer breiten, nicht vorherbestimmten Öffentlichkeit. Eine Dissertationsschrift folgt hingegen vielen formalen Vorgaben, die sich nicht unbedingt positiv auf die Lesbarkeit auswirken.«¹⁴⁶

So berichtet eine PhD-Absolventin, dass Abweichungen von den formalen Vorgaben wissenschaftlichen Schreibens oftmals Vermittlungsarbeit erforderlich machten.¹⁴⁷ Sie kommt zu dem Schluss, dass die Vereinbarkeit von Wissenschaft und Kunst nicht wirklich gegeben sei, sie widersprächen sich vielmehr in wichtigen Punkten, etwa in der Frage nach Eindeutigkeit, Analyse vs. Synthese und vor allem im Umgang mit formalen Vorgaben bzw. der Abwesenheit derselben.¹⁴⁸ Diese widersprüchlichen Anforderungen im künstlerischen und wissenschaftlichen Feld hätten zu einer Verunsicherung der Studierenden geführt:

»Both the separation of theory and practice within art schools and the institutional division of art and academia across institutions is also a contributing factor in the PhD

145 Vgl. Interview Alexandra Toland, *Bauhaus Universität Weimar* (2019), 00:23:00h.

146 S. Ruhland, Grit (2021), in: Landesverband Bildende Kunst Sachsen e. V., S. 47.

147 S. ebd.

148 S. ebd., S. 46.

candidate's anxiety about losing their identity as artists, not least because expertise and competence are both at stake in these separations.«¹⁴⁹

Hier äußert sich die Notwendigkeit, Schreibprozesse in der künstlerischen Forschung offener zu gestalten und auch die Formen der Ergebnispräsentation möglichst offen zu halten. Schreibprozesse wurden sowohl im practice-based PhD-Programm an der *Akademie der Bildenden Künste* in Wien als auch an der *Bauhaus Universität Weimar* thematisiert, um eine individuelle kreative Schreibpraxis zu entwickeln. So wurde versucht, den Schreibprozess als performativen und kreativen Schreibakt zu rahmen, der frei gestaltbar ist.

Somit werden Künstler*innen durch ihre Ausbildung und Sozialisierung an Kunsthochschulen teilweise nur unzureichend auf die Anforderungen eines künstlerisch-wissenschaftlichen PhDs vorbereitet. Hier besteht in einigen Programmen noch Nachholbedarf. Deswegen kommen künstlerische Forschungsprogramme oder Artistic PhDs hauptsächlich für erfahrenere Künstler*innen infrage, die bereits über eine mehrjährige künstlerische Praxis verfügen und vor allem die theoretische Kontextualisierung ihrer Arbeit verstärken wollen, oder aber für Grenzgänger*innen, die sich über einen längeren Zeitraum zwischen Wissenschaft und Kunst bewegen. Zusätzlich bleibt es weiterhin eine Herausforderung für künstlerische PhD-Absolvent*innen, dass Karrierewege sowie Nutzen des künstlerischen PhDs für das künstlerische Feld weiterhin unklar sind:

»Precisely because practice-based PhDs are institutionally uneasy, candidates are neither recognized as academics nor are their careers necessarily furthered as artists and it is as yet unclear how the acquisition of a practice-based PhD can benefit the candidate beyond a solely personal pleasure in working (which will not help your chances of making a living, much less of paying back your student fees).«¹⁵⁰

Wie Fiona Candlin, selbst Absolventin eines practice-based PhDs in Großbritannien, deutlich macht, wird das Spannungsfeld unterschiedlicher Logiken im akademischen und künstlerischen Bereich sich nicht so einfach auflösen lassen. Anforderungen der Akademie und des Kunstmarktes sieht sie als grundsätzlich eher unvereinbar:

»Pragmatically, this means that the practice-based PhD potentially demands at least two sets of incompatible competencies, one that satisfies the demands of the university, and one that looks to the non-academic structures of art production. [...] While institutions do vary in the criteria they establish for the newly inaugurated PhDs, candidates, supervisors and examiners are still expected to proceed without a clear map of what is expected and without established criteria of competence. [...] The practice-based PhDs, however minimally, have had an effect on these constructions of academic space, opening it up to a different constituency, to different forms of knowledge and of practice.«¹⁵¹

149 S. Candlin (2000), S. 11.

150 S. Candlin (2000), S. 11.

151 S. ebd., S. 10.

Künstlerisch Forschende sehen sich somit häufig mit den Anforderungen des künstlerischen und des wissenschaftlichen Feldes gleichzeitig konfrontiert und müssen lernen, diese zu vereinbaren. Die häufige Doppelbelastung von künstlerisch-wissenschaftlichen PhD-Studierenden in Bezug auf Anforderungen aus dem künstlerischen und aus dem wissenschaftlichen Feld wurde in mehreren Interviews angesprochen und muss demnach auch in der Konzipierung von PhD-Programmen berücksichtigt werden. Nicht selten ist es zumindest in der Abschlussphase des PhDs der Fall, dass die künstlerische Praxis auf der Strecke bleibt, weil die schriftliche Komponente des PhDs vorrangig berücksichtigt wird. Zudem erfordern die Karrierewege von künstlerisch-wissenschaftlichen PhD-Absolvent*innen weitere empirische Forschung, um einschätzen zu können, inwiefern diese im künstlerischen oder wissenschaftlichen Feld von Vorteil sind.¹⁵² Nach der Beurteilung einer Kunsthochschulprofessorin der HFBK sind künstlerisch-wissenschaftliche PhDs eher von Vorteil, wenn man im akademischen Bereich bleiben oder in die Lehre und Forschung gehen möchte;¹⁵³ vor allem weil die zeitlichen Ressourcen begrenzt sind und es schwierig ist nebenbei eine künstlerische Karriere zu verfolgen. Sie geht davon aus, dass ein PhD im künstlerischen Feld also nicht unbedingt förderlich ist, außer für Positionen in der Kunstvermittlung oder als Kurator*in.

7.5. Zwischenfazit Analyse: Vergleich Institutionalisierung und Praxis. Künstlerische Forschung als drittes Feld?

Im Zuge des Vergleichs zwischen institutionellen Förderstrukturen und der Praxis künstlerischer Forschung ist deutlich geworden, dass die Eigenheiten künstlerischer Forschung in den meisten Förderprogrammen nur begrenzt berücksichtigt werden. Allein bei PEEK wurden die Förderkriterien an künstlerische Forschungsprojekte angepasst, indem ein erweitertes Forschungsverständnis angenommen wurde, das künstlerische Forschung als ästhetische Grundlagenforschung auffasst und die Form der Forschungsergebnisse gezielt offenhält. Zudem ermöglicht das PEEK-Board die Bewertung künstlerischer Forschung durch eine eigene Peergroup.

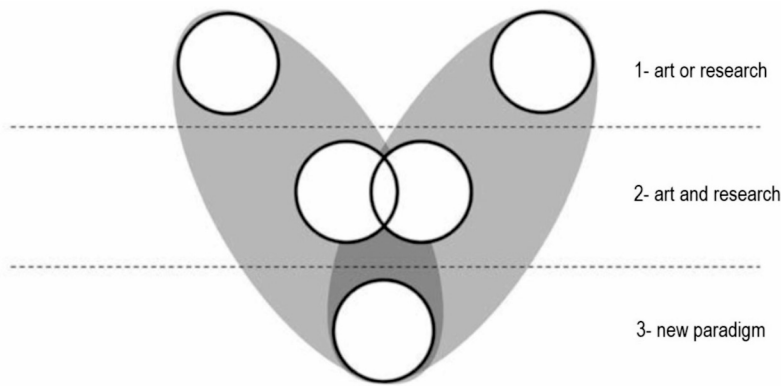
Kriterien anderer Förderinstitutionen orientieren sich aber weiterhin stark an einem engeren Forschungsbegriff, der künstlerische Formate zumeist nur auf der Ebene der Repräsentation oder im Hinblick auf einen erhöhten Anwendungsbezug berücksichtigt. Vor allem werden künstlerische Forschungsprojekte bspw. beim SNF in direkter Konkurrenz zu wissenschaftlichen Forschungsprojekten beurteilt. Wie bereits in der vorausgegangenen Untersuchung der Förderkriterien deutlich gemacht wurde, wirft dies oft die Frage auf, ob eine Gleichbehandlung von künstlerischen und wissenschaftlichen Forschungsprojekten im Sinne einer Äquivalenz von Förderkriterien erstrebenswert ist.

152 Für weitere Informationen siehe: United Kingdom Council for Graduate Education: Practice-based Doctorates in the Creative and Performing Arts and Design (1997). Siehe auch Candlin, F. (2000): Practice-based Doctorates and Questions of Academic Legitimacy, *International Journal of Art and Design Education*, Vol. 19, No. 1, S. 97–101.

153 Vgl. Interview Kunsthochschulprofessorin HFBK (2018), 00:30:04h.

Bezogen auf Evaluationskriterien für künstlerische Forschung bei künstlerischen PhDs haben Biggs und Karlsson ein Modell entwickelt, das verschiedene Varianten aufzeigt, wie Evaluationskriterien aus dem künstlerischen und dem wissenschaftlichen Feld ins Verhältnis gesetzt werden könnten.¹⁵⁴ Das Modell reicht von der kompletten Trennung von Evaluationskriterien beider Felder bis zu einer vollständigen Überlappung und Bildung eines neuen Feldes im Zuge eines neuen Paradigmas. Ausgehend von der Definition künstlerischer Forschung von Henk Borgdorff (s. Kapitel 1.4) gehen sie davon aus, dass im Feld der künstlerischen Forschung eine Verschmelzung von Anforderungen an die professionelle Kunstpraxis mit wissenschaftlichen Anforderungen von Hochschulen erfolgt.

Abbildung 8: »The Arts Research Paradigm« – Model of the process of hybridization. Quelle: »Evaluating Quality in Artistic Research« – Modell von verschiedenen Varianten der Überlappung zwischen akademischem Feld und professionellem Kunstfeld (Biggs und Karlsson (2011), S. 406)



Im obersten Fall (nach Biggs und Karlsson: *art or research*) würden künstlerische und wissenschaftliche Forschung sowohl in ihren Zielen als auch in ihren Bewertungsstandards keine Gemeinsamkeiten aufweisen. In diesem Sinne hätte beispielsweise das künstlerische Doktorat nichts mit den Anforderungen eines wissenschaftlichen Doktorsats gemein und müsste nach komplett unterschiedlichen Kriterien bewertet werden. Auch in Bezug auf Förderkriterien wäre künstlerische Forschung nicht mit wissenschaftlicher Forschung vergleichbar. Der Nachteil wäre, dass künstlerische Forschung insbesondere bei disziplinenübergreifenden Qualitätskriterien (entwickelt beispielsweise durch das RAE in Großbritannien) durch die Förderraster fallen würde, weil keine Vergleichbarkeit bestünde und damit auch die Fördervoraussetzungen nicht gegeben wären. Stattdessen müssten unabhängige Modelle hinsichtlich künstlerischer PhDs und der Förderung künstlerischer Forschung geschaffen werden, die sich ausschließlich im Kunstfeld bewegen.

Im mittleren Fall (*art and research*) besteht eine Hybridisierung beider Felder, bei welcher der Grad der Überlappung nicht genau bestimmt ist. Der Ausgangspunkt besteht

¹⁵⁴ Vgl. Biggs/Karlsson (2012), S. 406.

darin, dass es Übereinstimmungen zwischen den Zielsetzungen von wissenschaftlicher und künstlerischer Forschung gibt und sich Evaluationskriterien hybrid zusammensetzen. Dementsprechend müssen nicht alle Kriterien des künstlerischen PhDs mit denen des wissenschaftlichen PhDs übereinstimmen, sondern einige Kriterien auf beiden Seiten abgewandelt werden. Beispielsweise könnte die Teilnahme an wichtigen Ausstellungen im professionellen Kunstfeld als relevantes Kriterium für die Aufnahme in PhD-Programme oder Förderprogramme integriert werden (wie es bei PEEK auch schon der Fall ist).

Dieses Modell ist Biggs und Karlsson zufolge dasjenige, welches von den meisten Institutionen europaweit übernommen wurde, indem bspw. Anforderungen an die künstlerisch-wissenschaftliche Doktorarbeit »liberaler« gestaltet wurden, also eine Ausweitung bisher bestehender wissenschaftlicher Kriterien erfolgte.¹⁵⁵ Übertragen auf Förderinstitutionen bedeutet dies, dass sich Förderkriterien hybrid zusammensetzen und sowohl Leistungen im künstlerischen Feld, wie Ausstellungen in wichtigen Institutionen, als auch Publikationen in wissenschaftlichen Journalen gleichberechtigt berücksichtigen. Allerdings besteht in diesem Modell bezogen auf PhD-Programme die Gefahr eines »Doppeldoktorates«, d. h., dass Künstler*innen-Forscher*innen den Ansprüchen beider Felder gleichzeitig gerecht werden müssen, eine Befürchtung, die sich in einigen Programmen bereits bestätigt hat.

Die unterste Variante wäre die eines komplett neuen Paradigmas: Dadurch, dass sich ein neues Feld der künstlerischen Forschung bildet, müssten Kriterien für künstlerische Forschung komplett neu definiert und erprobt werden. Biggs und Karlsson vergleichen dies mit dem Aufkommen des qualitativen Paradigmas in den 1990er-Jahren in den Vereinigten Staaten. Wie dieses neue Paradigma aussehen würde, lässt sich laut den Autoren nur schwer vorhersagen und müsse vom Einzelfall sowie von den je spezifischen Themen, Kontexten und Öffentlichkeiten künstlerischer Forschung abhängig gemacht werden.¹⁵⁶ Außer einer Erweiterung der Förderkriterien des PEEK lässt sich aber bisher nicht erkennen, dass eigene Kriterien für künstlerische Forschung entwickelt werden, stattdessen werden – in Anlehnung an bereits bestehende Kriterien aus der wissenschaftlichen Forschung – Förderkriterien lediglich ergänzt oder abgewandelt.

Biggs und Karlsson konstatieren außerdem, dass niemandem damit geholfen sei, wenn künstlerische Forschung als nicht vergleichbar mit der wissenschaftlichen Forschung positioniert werde. Auch wenn sich die Interessen von künstlerischem und akademischem Feld nur teilweise überschneiden, gäbe es gemeinsame Standards. Als Gegenteil zu dieser Sichtweise kann die Position von Künstler*innen gesehen werden, die künstlerische Forschung gerade im Gegensatz zu wissenschaftlichen Standards einordnen. So beschreibt der Künstler Florian Dombois künstlerische Forschung als *proto-* oder *para-disziplinär* und versucht, sie damit von außerkünstlerischen disziplinären Zuordnungen zu entfernen. Deshalb kämpft eine Fraktion theorienaher Wissenschaftler*innen an Kunsthochschulen in der Regel gegen eine anti-akademische Tradition und versucht durch die Etablierung künstlerischer Forschung als gleichberechtigtem Erkennt-

155 Vgl. Biggs/Karlsson (2012), S. 410.

156 Vgl. Biggs/Karlsson (2012), S. 422.

niszugang auch Zugang zu wissenschaftlichen Communities und Fördermöglichkeiten zu erhalten.

Eine andere Strategie, die zuweilen auch von Akteur*innen im Feld der künstlerischen Forschung gewählt wird, ist das subversive Unterlaufen bestehender Förderstrukturen, um auf diese Weise die Institutionalisierung des eigenen Feldes voranzutreiben, wie im folgenden Kapitel beleuchtet wird. Aus der Analyse wird ersichtlich, dass die Etablierung künstlerischer Forschung als Grundlagenforschung unter einem weiten Forschungsbegriff die größten Freiräume in der Institutionalisierung gibt. Zudem geht die Grundlagenforschung über eine reine Identifikation von künstlerischer Forschung mit anwendungsorientierter Forschung hinaus, welche diese eher auf die wissensvermittelnde Funktion sowie eine gesellschaftsbezogene Anwendung beschränkt.

7.6. Strategien der Subversion: Institutionalisierung von unten

Die Transformation der Strukturen von Organisationen, insbesondere von Förderinstitutionen, vollzieht sich nur langsam, insbesondere weil diese auf verfestigte und institutionalisierte Glaubenssätze und Handlungsmuster rekurren. Deswegen wenden Akteur*innen aus dem Feld der künstlerischen Forschung häufig kreative und subversive Strategien an, um Institutionalisierungsprozesse voranzutreiben oder zu unterlaufen. Dies äußert sich beispielsweise in Versuchen, die Kriterien Bottom-up mitzubestimmen und dort Gestaltungsspielräume zu schaffen, wo Organisationen keine eindeutigen Festschreibungen vornehmen. Als »Häretiker*innen« im künstlerischen und wissenschaftlichen Feld bedienen sich künstlerische Forscher*innen dabei subversiver Strategien, um ihre Position im Feld zu verbessern. Diese Strategien sind meistens mit einem erhöhten Einsatz an Kapital verbunden, wie schon Bourdieu feststellte:

»Newcomers who refuse the beaten tracks cannot ›beat the dominant at their own game‹ unless they make additional strictly scientific investments from which they cannot expect high profits, at least in the short run, since the whole logic of the system is against them [...]. Infinitely more costly and hazardous investments which will not bring them profits accruing to the holders of monopoly of scientific legitimacy unless they can achieve a complete redefinition of the principles legitimating domination.«¹⁵⁷

Förderkriterien von Institutionen wie dem *SNF* lassen beispielsweise Spielräume zu, welche Projekte als förderfähig eingestuft werden und inwiefern künstlerische Erzeugnisse als gleichwertig zu wissenschaftlichen Publikationen angerechnet werden können. Dies macht ein Beispiel deutlich, bei dem der Künstler-Forscher Florian Dombois in einem Förderantrag an den *Schweizerischen Nationalfonds* zunächst selbst versuchte, die wissenschaftlichen Förderkategorien in das künstlerische Äquivalent zu übersetzen. Beispielsweise entwarf Dombois als Äquivalent für peer-reviewte Journale im wissenschaftlichen Bereich ein Ranking für künstlerische Ausstellungen, das sich an dem symbolischen Kapital bzw. der Reputation der Ausstellungsorganisationen orientierte:

157 S. Bourdieu (1975), S. 38.

»[Der SNF] ist sehr aufgeschlossen in der Hinsicht, z.B. bei dem Antrag für dieses Projekt muss [man] immer diese Biografien abgeben und da gibt es so ein Raster: peer-reviewed paper, books [...], das ist alles sehr schön und ganz sauberlich kategorisiert [...] und davor bei so einem Antrag hatten sie gesagt: »Ja ist ja alles nur grey paper usw., also ist ja nichts richtig wert.« [...] Ich war so sauer[...] und dann habe ich gedacht: »Ok, dann mach ich mir jetzt die Arbeit.« Und hab diese Biografie von mir mit den Publikationslisten einfach gut kommentiert. Also habe ich gesagt: »Ich habe neun Kategorien, ich unterscheide die in A und B jede Kategorie... und zwar B ist immer die künstlerische und A ist die wissenschaftliche und da ich ja auch ab und zu in der Wissenschaft publiziere, war auch manchmal in der A-Kategorie mal was drin'[...] aber hab gesagt: »So, das hier ist jetzt eine Einzelausstellung im [Name der Institution], das ist ein Museum, das ist eigentlich so eine Art A Paper-Monografie, also ist peer-reviewed.«¹⁵⁸

Dieses selbst kreierte Ranking wurde vom SNF akzeptiert; dieser zeigte sich sogar positiv überrascht von der Initiative des Künstlers. Beim SNF musste somit zunächst ein Bewusstsein dafür geschaffen werden, dass das Wissen der künstlerischen Forschung bspw. in Form von künstlerischen Ausstellungen bei der Einordnung der beteiligten Forscher*innen gleichberechtigt berücksichtigt werden muss, d. h. Leistungen abgesehen von wissenschaftlichen Artikeln, in Form von Aufführungen, Ausstellungen, Theaterstücken oder Filmen ebenfalls in die Beurteilung von Forschungsanträgen einbezogen werden müssen.¹⁵⁹ Für die Beurteilung der Äquivalenz der künstlerischen und wissenschaftlichen Leistungen muss allerdings eine Kenntnis der Reputationsökonomien beider Felder gegeben sein.

Dombois deckt durch seine Umdeutung der Förderkriterien auf, dass die Mechanismen der Konsekration im künstlerischen und wissenschaftlichen Feld nicht so unterschiedlich sind, wie zunächst angenommen. In beiden Fällen wird die Konsekration von symbolischem Kapital durch eine Institution, im wissenschaftlichen Feld durch *Journale*, im künstlerischen Feld durch Ausstellungsinstitutionen, vorgenommen. Während in der Wissenschaft Publikationen für die Reputation entscheidend sind, die möglichst in herausragenden Journalen platziert werden müssen, geht es im künstlerischen Feld um Ausstellungen, die optimalerweise an einer Institution mit hoher Reputation stattfinden müssen. So zeigt die Strategie von Dombois, dass die unterschiedlichen Anerkennungslogiken des künstlerischen und des wissenschaftlichen Feldes aneinander angepasst und die Errungenschaften von Künstler*innen in wissenschaftlichen Förderstrukturen anerkannt werden können. In Schnittbereichen wie der künstlerischen Forschung sollten deshalb sowohl Ausstellungen als auch Publikationen für ein bestimmtes Forschungsfeld berücksichtigt werden.

Einige Fallbeispiele zeigen, dass künstlerische Forscher*innen zunächst einige Arbeit leisten mussten, um Förderinstitutionen vom Wert ihrer Arbeit zu überzeugen, wie

158 S. Interview Florian Dombois (2019), 00:38:06 h.

159 Diese Hierarchisierung wurde auch im Windtunnel- Bulletin abgedruckt. Berücksichtigt werden muss hier, dass Dombois sich selbst zu dem Zeitpunkt als Professor an der ZHdK, d. h. in einer relativ etablierten Position befand, und daher den Versuch unternehmen konnte, die Regeln des Feldes neu zu definieren.

im Falle des transdisziplinären *Windtunnel*-Forschungsprojektes¹⁶⁰ von Florian Dombois an der ZHdK. Dieser konnte die Weiterförderung seines Projektes nur erreichen, indem er die Weiterführung des Projekts über dessen Beitrag zu naturwissenschaftlichen Fragestellungen legitimierte:

»Wir sind immer noch so, dass wir die künstlerische Arbeit validieren müssen in einer anderen Disziplin. Also wir müssen eigentlich zeigen, dass die Forschung, die in den Projekten passiert, alles was [wir][...] da machen [...] wird abgerechnet über das PhD von [Person aus dem Projekt] im Sinne von »wir haben wieder einen Doktoranden gefördert«, da guckt man nicht so genau hin, aber es wird eben validiert darüber, dass es einen geistes- oder sogar noch einen naturwissenschaftlichen Output in dem Projekt gibt, wenn ich den nicht hätte, würde ich das Projekt nicht durchkriegen.«¹⁶¹

Insbesondere im Falle von transdisziplinären Projekten wird, zumindest in der Schweiz, weiterhin gefordert, dass die Ergebnisse von künstlerischen Forschungsprojekten auch eine messbare Wirkung in anderen Disziplinen zeigen bzw. einen Anwendungsbezug in der Gesellschaft vorweisen. Dabei muss die Bedeutung künstlerischer Forschung über das engere künstlerische Forschungsfeld hinaus deutlich gemacht werden. Auch in anderen Befragungen mit künstlerischen Forscher*innen wurde deutlich, dass diese sich weiterhin sehr häufig gegenüber Wissenschaftsorganisationen rechtfertigen mussten:

»Man muss sich immer rechtfertigen, dass das [künstlerische Forschung] was kann und erst mal kann es nichts. Also wird es nicht als solches wahrgenommen, es ist nicht wissenschaftlich, ist nicht [...], ist nicht [...], ist nicht [...]. Du musst immer irgendwie rechtfertigen, dass du irgendwie den wissenschaftlichen Standards genügst.«¹⁶²

Dies macht deutlich, dass künstlerische Forschung im deutschsprachigen Raum weiterhin unter Rechtfertigungsdruck steht, der meistens in Richtung einer Anpassung an bestehende (wissenschaftliche) Standards geht. Es wird an der Empirie aber auch ersichtlich, dass Institutionalisierungsprozesse aus strategisch wichtigen Positionen heraus schneller vorangetrieben werden konnten.¹⁶³

160 Dafür baute der künstlerische Forscher und Geophysiker Dombois zusammen mit dem Klangkünstler und Instrumentenbauer Kaspar König einen Windtunnel, der seit 2014 auf dem Dach des Toni-Areals der ZHdK, zu sehen ist. Dieser ist Ausgangspunkt zahlreicher transdisziplinärer Projekte, Veranstaltungen und Festivals und besitzt mit dem Windtunnel-Bulletin sogar ein eigenes Magazin. S. <https://www.zhdk.ch/forschung/fspt/windtunnel-2013> (Stand: 22.08.2025).

161 S. Interview Florian Dombois (2019), 00:35:54h-00:37:28h.

162 Vgl. Interview Kathrin Wildner (2023), 00:13:28h.

163 Dies macht beispielsweise die Position des ehemaligen Direktors der *Universität für Angewandte Kunst* in Wien, Gerald Bast, deutlich, der zuvor im Rektorat im österreichischen Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung arbeitete und dort Leiter der *Abteilung für Organisationsrecht, Grundsatzfragen der Reform der Universitäten und Kunsthochschulen und rechtliche Angelegenheiten der universitären Teilrechtsfähigkeit* war. Als stellvertretender Vorsitzender des Dachverbandes der österreichischen Universitäten, Sprecher der Rektoren der österreichischen Kunstuniversitäten und Mitglied des *Representative Boards* der *European League of Institutes of the Arts* (ELIA) konnte er durch sein hohes politisches und symbolisches Kapital dazu beitragen, dass künstlerische Forschung sich in Österreich schneller institutionalisieren konnte.

So berichtet der ehemalige Rektor der *Universität für angewandte Kunst* in Wien, Gerald Bast, dass die Institutionalisierung des PEEK nicht ohne Hindernisse vonstattengegangen sei. Aus der formalen Gleichstellung von Kunsthochschulen und Universitäten in Österreich im Jahr 2002 habe sich für das Ministerium zunächst keine Notwendigkeit ergeben, auch Fördermittel für die Forschung an Kunsthochschulen zur Verfügung zu stellen. Zwar werde es oft so dargestellt, dass die Einrichtung von PEEK direkt im Anschluss an die Umwandlung der Kunsthochschulen in Universitäten erfolgt sei, doch das Ministerium und die Politik hätten von der Notwendigkeit dieses Programms erst überzeugt werden müssen:

»Die Etablierung dieses PEEK-Programms war ein mühsamer Prozess zwischen dem Forschungsförderungsfonds und den Politikern und dem Ministerium, weil man viel Überzeugungsarbeit brauchte, um den Leuten zu erklären, was eigentlich künstlerische Forschung ist, dass es so etwas gibt. Das war eine ziemliche Aufgabe. Dazu kam, dass natürlich Verlustängste mitspielten... wenn der [Förder-]Topf, das war die Befürchtung, auch für Künstler zugänglich ist, dann verlieren die Wissenschaftlerinnen. Das heißt, die Leute von den wissenschaftlichen Universitäten waren nicht begeistert von der Idee... aus eigenen ökonomischen Gründen. Und dann wurde gesagt, »es besteht kein Bedarf an so einem Fördertopf« [...] ich glaub, das war im Jahr 2004. Da ist mir dann der Geduldsfaden gerissen.«¹⁶⁴

Um Akzeptanz für die Förderwürdigkeit künstlerischer Forschung zu schaffen, bedienten sich Mitglieder der *Universität für angewandte Kunst* Wien daraufhin eines ungewöhnlichen Mittels: Sie erstellten »gefakte« Förderanträge, die auf der *Vienna Art Fair* verteilt wurden und an den *Österreichischen Nationalfonds zur Förderung der künstlerischen Forschung* adressiert waren. Diese Anträge wurden hundertfach ausgefüllt und an das Bundeskanzleramt in Österreich geschickt, welches damit nichts anzufangen wusste, da es bis dahin kein entsprechendes Programm gab. Auf diese Weise machten die Akteur*innen deutlich, dass sehr wohl Bedarf nach einem Förderprogramm für künstlerische Forschung bestand. Letztendlich reagierte die Bundesregierung auf die Forderung der Kunsthochschulen, indem sie mit PEEK ein entsprechendes Programm einrichtete und zunächst mit einer Million Euro dotierte.¹⁶⁵

Nach Einschätzung von Gerald Bast mussten die Kunstuniversitäten künstlerische Forschung erst gezielt bewerben und als strategische Säule an der Universität etablieren, damit die öffentliche Anerkennung für künstlerische Forschung zunahm:

»Die Leute sehen, dass das von der Universitätsleitung wertgeschätzt wird. Und daher gehen immer mehr Leute nicht nur in dieses Programm mit Anträgen, sondern sagen: Ja, ich mache auch künstlerische Forschung [...] stellen das bei verschiedenen Anlässen auch in ihre Portfolios hinein. Das ist ganz wichtig, weil Anerkennung, institutionelle und auch öffentliche Anerkennung, etwas ist, was so einen Mechanismus ins Laufen

164 S. Interview ehemaliger Universitätsdirektor Gerald Bast (2018), *Universität für angewandte Kunst* Wien, 00:02:38h.

165 Vgl. Interview ehemaliger Universitätsdirektor Gerald Bast (2018), *Universität für angewandte Kunst* Wien, 00:03:20h.

bringt, dass etwas passiert. Also das war die Strategie, diese Universität, das als strategisches Ziel auszuweisen und die Leute zu motivieren, in diesem Sektor zu arbeiten.«¹⁶⁶

Die *Universität für angewandte Kunst* stellt in dieser Hinsicht eine wichtige Konsekrationsinstanz dar, vor allem, weil sich künstlerische Forschungsprojekte in Österreich an den Kunstuniversitäten konzentrieren. Dieses Beispiel macht eine Institutionalisierung »von unten« deutlich, die schließlich zu einer Institutionalisierung »von oben« führt. Das heißt, dass Anerkennungsprozesse sich gegenseitig verstärken und ein bestimmter Institutionalisierungsgrad bei Erfolg zu einer weiteren Institutionalisierung führt. Gleiches wird durch den *Matthäus-Effekt* von Robert K. Merton beschrieben und auch von Bourdieu wieder aufgegriffen: Diejenigen Akteur*innen, die bereits über ein hohes symbolisches Kapital verfügen, erhalten in der Folge noch mehr Anerkennung.¹⁶⁷

Die Zweifel an der Legitimität praxisbezogener Forschungsabschlüsse in den kreativen und darstellenden Künsten rührt laut Borgdorff vor allem daher, dass es eine Forschung, die sowohl diskursive als auch künstlerische Mittel verbinde, schwer habe. Seiner Meinung nach wiederholt sich hier eine Diskussion, die bereits im Zusammenhang mit der Emanzipation der Sozialwissenschaften geführt wurde: Das Vorrecht der alten Garde (in Bourdieus Sinne die Orthodoxen), die den Qualitätsstandard halten wollen und ihr bisher legitimes Wissen verteidigen, wird den Ansprüchen der Neulinge (oder Häretiker*innen) gegenübergestellt, welche durch die Einführung ihres eigenen Forschungsgebiets das derzeitige wissenschaftliche Verständnis verändern wollen.

Insgesamt findet die Veränderung institutioneller Prozesse somit langsamer statt als es in der Praxis erforderlich wäre. Veränderungen institutioneller Strukturen müssen daher auch von Akteur*innen mit bereits hohem symbolischem Kapital forciert werden oder über Zusammenschlüsse kollektiver Akteur*innen wie Kunsthochschulen gefördert werden. Im Folgenden werden die institutionellen Herausforderungen der Institutionalisierung künstlerischer Forschung an Universitäten genauer in den Blick genommen.

166 Vgl. Interview Gerald Bast (2018), 00:08:32h.

167 Vgl. Robert K. Merton (1985): Der Matthäus-Effekt in der Wissenschaft. In: Merton, R.K. (Hg.): *Entwicklung und Wandel von Forschungsinteressen*. Suhrkamp, Frankfurt.

8. Künstlerische Forschung an Universitäten

Die bisherigen Fallbeispiele an Kunsthochschulen haben gezeigt, dass sich künstlerische Forschung größtenteils im disziplinären Feld der Kunst bewegt, insbesondere was die Produktion, die Rezeption und die Bewertung der Forschungsergebnisse betrifft. Davon unterschieden wurden transdisziplinär ausgerichtete Forschungsprojekte wie sie in den Graduiertenkollegs *Performing Citizenship* oder *Versammlung und Teilhabe* an der HCU stattfanden.¹ Die im Anschluss vorgestellten Beispiele an Universitäten müssen ebenfalls im Kontext der transdisziplinären Forschung betrachtet werden, weil künstlerische Forschung hier Grenzen des künstlerischen Feldes überschreitet und intervenierend in andere gesellschaftliche Bereiche wie den akademischen Kontext eingreift. Dabei zielen die folgenden Fallbeispiele an Universitäten nicht auf eine künstlerisch-wissenschaftliche Promotion ab, sondern institutionalisieren künstlerische Forschung im akademischen Raum über trans- und interdisziplinäre Kollaborationen zwischen Wissenschaftler*innen und Künstler*innen in Form von Laboren, Lehr- und Workshop-Formaten oder Residenzprogrammen und Kunsträumen. Die organisationale Struktur des Formats hängt dabei von dessen inhaltlicher Ausrichtung ab: In Kunsträumen oder Kunstprogrammen greift künstlerische Forschung intervenierend in den universitären Raum ein, im Kontext von fächer-/disziplinübergreifenden Seminaren und Workshops wird sie eher methodisch erprobt und in praxisorientierten Seminaren wie beispielsweise im Komplementärstudium der *Leuphana Universität* als künstlerisch-forschende Perspektive in der Lehre zur Anwendung gebracht.

Die Auswahl der Fallbeispiele an der *Leuphana Universität* in Lüneburg und an der *Zepelin Universität* (ZU) in Friedrichshafen basiert darauf, dass beide organisationale Formate etabliert haben, in denen künstlerische und wissenschaftliche Praktiken kombiniert werden, wobei dies nicht explizit unter dem Titel der künstlerischen Forschung erfolgen muss. Bei allen institutionellen Beispielen, dem *Kunstraum*, dem *Leuphana Arts-program* (LAP) an der *Leuphana*, sowie dem *Labor für implizites und künstlerisches Wissen* und

1 Der Ansatz der HCU wurde aufgrund des institutionellen Status als Graduiertenkolleg und dem Fokus auf die künstlerisch-wissenschaftlichen Promotion sowie der Finanzierung über die Landesforschungsförderung als zweiter Typus von Fallbeispielen eingeordnet, und nicht als universitäres Beispiel für Lehrformate, obwohl die HCU eine Universität ist.

dem *artsprogram* an der ZU, geht es um die Interaktion von Künstler*innen und Wissenschaftler*innen und künstlerische Projekte werden aktiv in Lehre und Forschung eingebunden. Dabei ähneln sich die *Leuphana* und die ZU in ihrem Profil, da sie jeweils keine explizit künstlerische Ausbildung anbieten, sondern künstlerische Forschung in Form von inter- und transdisziplinären Forschungsformaten in Curricula einbinden. Sowohl die *Leuphana* als auch die ZU sind durch ein vornehmlich wirtschafts- und kulturwissenschaftlich orientiertes Forschungsprofil geprägt und besitzen ergänzend ein universitätseigenes Kunstprogramm.

An der *Leuphana Universität* mit ca. 10.000 Studierenden gibt es vier Fakultäten (Wirtschaft, Nachhaltigkeit, Kultur und Bildung). Während das *LAP* erst 2011 etabliert wurde, verfügt der *Kunstraum* als an die Universität angebundener Projektraum über eine 30-jährige Tradition künstlerisch-wissenschaftlicher Forschungsprojekte. Dabei werden *Kunstraum*-Projekte über praktisch orientierte Seminare in das Curriculum der Fakultät Kulturwissenschaften eingebunden, in dem auch künstlerische Arbeitsformen vermittelt werden. Sowohl Forschung als auch Lehre sind an der *Leuphana Universität* strukturell interdisziplinär angelegt, vor allem im einführenden, fakultätsübergreifenden *Leuphana-Semester* des Bachelor-Studiums sowie in dem das Fachstudium begleitenden Komplementärstudium. Zudem gibt es transdisziplinäre Forschungsplattformen wie das Methodenzentrum und das *Centre for Digital Cultures*,² die sich auch mit künstlerischen Forschungsansätzen beschäftigen.

Als relativ junge und kleine private Stiftungsuniversität mit ca. 800 Studierenden bietet die ZU BA- und MA-Studiengänge in den drei Fachbereichen Wirtschaftswissenschaften, Staats- und Gesellschaftswissenschaften sowie Kulturwissenschaften an, hat also von der inhaltlichen Ausrichtung ein ähnliches Profil wie die *Leuphana Universität*. Zudem besitzt auch die ZU ein eigenes *artsprogram*, das durch Prof. Karen van den Berg geleitet wird, seit 2004 regelmäßig Künstler*innen und Wissenschaftler*innen einlädt und Ausstellungen, Performances, Workshops und Konzerte veranstaltet. Dabei präsentieren Künstler*innen nicht nur ihre eigene Praxis, sondern intervenieren auch in den universitären Raum und kooperieren mit Wissenschaftler*innen und Studierenden. Die Studierenden initiieren wiederum selbst Projekte, bei denen sie durch das kuratorische Team begleitet werden, und sammeln auf diese Weise erste kuratorische und künstlerische Erfahrungen.

Bei der Analyse der Fallbeispiele wird zunächst die institutionelle Einbettung und die Zielsetzung des künstlerisch-wissenschaftlichen Formats thematisiert. Daraufhin werden die organisationalen Herausforderungen bei der Etablierung und Schwierigkeiten bei der Vereinbarkeit von wissenschaftlicher und künstlerischer Forschung herausgearbeitet. Ähnlich wie im Falle der künstlerischen PhDs, machen diese Herausforderungen bei der Etablierung deutlich, an welchen Stellen sich die Zusammenarbeit zwischen Künstler*innen und Wissenschaftler*innen aufgrund unterschiedlicher Feldlogiken zuweilen kompliziert gestaltete. Auch hier ist die Vorgehensweise exemplarisch und es werden jeweils Einzelprojekte herausgegriffen, die als charakteristisch für die Zusammenarbeit von Künstler*innen und Wissenschaftler*innen gelten können.

2 Vgl. Broeckmann/Waligorski (2017), S. 4.

8.1. Der *Kunstraum* der Leuphana Universität Lüneburg

Die *Leuphana Universität* ist eine der wenigen Universitäten im deutschsprachigen Raum, die über einen eigenen *Kunstraum* verfügt, in dem wissenschaftliche und künstlerische Praxis miteinander verschränkt werden.³ Als fakultätsübergreifende Einrichtung präsentiert der *Kunstraum* schon seit über 30 Jahren Projekte im Bereich der zeitgenössischen Kunst. Er widmet sich vornehmlich einer institutionskritisch geprägten künstlerischen Praxis und konzentriert sich auch unter der derzeitigen Leitung von Professorin Dr. Susanne Leeb und dem künstlerisch-kuratorischen Mitarbeiter Christopher Weickenmeier auf die »Rekonfiguration von Institutionskritik.«⁴ Dabei hinterfragen zeitgenössische Künstler*innen die materiellen und institutionellen Bedingungen von Kunstinstitutionen und künstlerischer Praxis.

8.1.1. Forschungsansatz und Zielsetzung: Künstlerische Forschung als Institutionskritik

Der *Kunstraum* wurde 1993 als interdisziplinäres *Labor Kunst & Wissenschaft* von drei Lehrenden aus dem damals jungen Studiengang der Angewandten Kulturwissenschaften gegründet: von dem Mathematiker und Kunstpädagogen Diethelm Stoller, dem Kunst- und Kultursoziologen Ulf Wuggenig und der Kunsthistorikerin Beatrice von Bismarck. Eine Impulsförderung erfolgte seitens der Stiftung Niedersachsen auf Drittmittelbasis.⁵ Als fachübergreifende Einrichtung war es erklärtes Ziel des *Kunstraums*, die »historisch überkommenen disziplinären Beschränkungen in der Beschäftigung mit Kunst«⁶ und damit insbesondere den Austausch zwischen den drei Feldern der zeitgenössischen Kunst, der Kunstgeschichte und der Soziologie zu fördern. Außerdem sollte ein Forum »für den Dialog und die Begegnung zwischen den heute stark segregierten künstlerischen und wissenschaftlichen Gemeinschaften«⁷ geschaffen werden. Der *Kunstraum* sollte somit als Plattform dienen, um eine Auseinandersetzung zwischen künstlerischem und wissenschaftlichem Feld bzw. Künstler*innen, Kunstfeldintellektuellen und Wissenschaftler*innen zu ermöglichen, indem professionelle Künstler*innen, aber auch Kurator*innen und Kritiker*innen als Gäste in die universitäre Lehre und Forschung integriert werden.⁸

Diese Ideen waren von Vorschlägen des *Collège de France* zur Bildungsreform inspiriert sowie von Pierre Bourdieus Vorschlägen, die erkennbaren Heteronomisierungstendenzen in künstlerischen und wissenschaftlichen Feldern über Zusammenschlüsse abzuwehren, ebenso wie von der Vorstellung einer Kontinuität von Wissenschaft und

3 S. Weickenmeier, Christoph (2023): Über den *Kunstraum*. Online verfügbar unter <https://kunstraum.leuphana.de/de/about> (Stand: 17.01.2024).

4 S. ebd.

5 Vgl. Bismarck, Beatrice von; Stoller, Diethelm; Wuggenig, Ulf (2000): Kunst, Ökologie und nachhaltige Entwicklung. In: Michelsen, Gerd (Hg.): *Sustainable University*. Auf dem Weg zu einem universitären Agendaprozess. Frankfurt a. M.: VAS, 117–52. Hier: S. 122.

6 S. ebd.

7 S. Presseinformation *Kunstraum* (1994).

8 Vgl. ebd., S. 120.

Kunst, wie sie sich bei pragmatistischen Denker*innen in Philosophie und Soziologie wie etwa John Dewey, Nelson Goodman oder Howard S. Becker finden. Wichtig bei der Auswahl der Kunstprojekte war den Initiator*innen des *Kunstraums* vor allem die Anschlussfähigkeit an universitäre bzw. intellektuelle Diskurse und ein Interesse am interdisziplinären Austausch mit Wissenschaftler*innen, Lehrenden und Studierenden aus verschiedenen Fächern und Disziplinen, aber auch das Potenzial, neue Denkanstöße für die Forschung zu geben. Die künstlerische Arbeit wurde dabei als impulsgebender und zugleich integraler Bestandteil eines umfassenderen wissenschaftlichen Diskurses gesehen, der Begleitveranstaltungen, Forschungsprojekte, Publikationsreihen sowie empirische Forschungen oder Erhebungen einschließt.⁹ Somit versteht sich der *Kunstraum* im Unterschied zu anderen Institutionen wie Kunstvereinen oder Kunsthallen nicht vorrangig als Ausstellungsraum, sondern vielmehr als »Ort eines Diskurses.«¹⁰

Die Mitbegründerin und ehemalige Professorin für Kunstgeschichte und Bildwissenschaft an der *Hochschule für Grafik und Buchkunst* in Leipzig, Beatrice von Bismarck, beschreibt den Entstehungsmoment des *Kunstraums* folgendermaßen:

»Als wir anfangen, zu dritt darüber [über die Gründung des Kunstraums, Anmerk. d. Verf.] nachzudenken, da hatten wir keine Vorbilder, sondern wir hatten eher so eine Art Idee, was uns fehlt. Was uns allen dreien auf unterschiedliche Weise fehlte, [...] waren Fragestellungen wie: »Wie können Kunst und Wissenschaft in einen interessanteren Austausch miteinander treten und Synergien erzeugen?« [...] Damals war das wirklich diese Überwindung der Theorie-und-Praxis-Schwelle.«¹¹

Die Studierenden der Angewandten Kulturwissenschaften wurden und werden an den Projekten des *Kunstraums* an der Vorbereitung und der Organisation von Ausstellungen beteiligt, wodurch sie im Laufe ihrer Ausbildung auch praktische Erfahrungen mit künstlerischer Produktion sowie mit dem Habitus von Künstler*innen sammeln und erste Kontakte mit der professionellen Kunstwelt knüpfen können. Zentrales Ziel des *Kunstraums* ist es somit, den Praxisbezug in einem kulturwissenschaftlichen Programm durch die Intensivierung des Austausches und die Vernetzung zwischen Universität und Kunstfeld zu erhöhen. Durch die Einbindung zentraler zeitgenössischer Positionen des Kunstfeldes in den universitären Kontext werden Theorie, Forschung und Praxis des künstlerischen Feldes von Anfang an verbunden. Den Leiter*innen war es somit wichtig, dass Studierende Erfahrungen in der künstlerischen und kuratorischen Praxis sammeln können:

»Wir hatten das Gefühl, dass das eine Möglichkeit ist, heute würden wir sagen: Wissen zu generieren – und damals haben wir gesagt: es in den Ausbildungskontext einzubinden – als ein anderes Format des Austausches, und zwar wirklich ein Austausch, der alle Mitwirkenden gleichermaßen mit ihren Kompetenzen einbeziehen sollte. Und das

9 Vgl. Antragstext *Kunstraum*, (1993).

10 S. Bismarck, Beatrice von; Stoller, Diethelm; Wuggenig, Ulf (2000): Kunst, Ökologie und nachhaltige Entwicklung. In: Michelsen, Gerd (Hg.): *Sustainable University: Auf dem Weg zu einem universitären Agendaprozess*. Frankfurt a. M.: VAS, 117–52.

11 S. Interview Beatrice von Bismarck (2011), 00:02:99h.

hieß eben nicht so ein Top-down-Modell: ›Wir erzählen den Studierenden mal, was wir zu diesem Thema zu wissen glauben‹, sondern es fing mit Fragen an, und die generierten sich sowohl aus der Ausbildung wie aus der Kunst wie aus der Wissenschaft, und in diese Fragenkomplexe waren wir alle gleichermaßen eingebunden. Das bedeutete für den Unterricht, dass wir natürlich dann diese Fragen in etwas eingebettet haben, was schon da ist an Literatur, aber es war völlig offener Ausgang, wohin das führen würde.«¹²

Die künstlerisch-wissenschaftliche Zusammenarbeit im *Kunstraum* wurde somit als offener Prozess verstanden, der Fragen eher generiert, anstatt den Verlauf des Forschungsprozesses von vornherein vorzugeben. Dabei wurde das Ergebnis des Ausstellungsformats weitgehend offen gelassen.¹³

Partiellen Modellcharakter für das Projekt *Kunstraum* hatten die Ausstellungsinstitutionen amerikanischer Universitäten. Diese Institutionen beschränken sich jedoch im Allgemeinen auf die Organisation von Ausstellungen bzw. auf das Anlegen von Sammlungen, ohne eine Integration in den universitären Forschungs- und Lehrbetrieb zu leisten. Das Modell der *Universität Lüneburg*, die im Jahre 2007 in *Leuphana Universität* umbenannt wurde, hingegen zielte auf eine in die wissenschaftliche Tätigkeit eingebundene Ausstellungstätigkeit, die zugleich auch eine berufsfeldbezogene Qualifizierung der Studierenden beinhaltet. Es handelt sich somit damals wie heute um ein innovatives Modell in der internationalen Universitätslandschaft.¹⁴

1994 wurde der *Kunstraum* der Universität Lüneburg eröffnet. Das erste Projekt war *Services*, mit der amerikanischen Künstlerin Andrea Fraser und dem österreichischen Kurator Helmut Draxler. Das Projekt verstand sich als ein Diskussionsforum für Künstler*innen und Kurator*innen, in dem künstlerische Arbeitsbedingungen und Voraussetzungen des künstlerischen Feldes verhandelt und verschiedene institutionenkritische Projekte zur Diskussion gestellt wurden. Mit seiner institutionenkritischen und diskursiven Ausrichtung prägte *Services* das Selbstverständnis des *Kunstraums*. Unter anderem wurde thematisiert, welche Art von »Dienstleistung« Künstler*innen für Institutionen des künstlerischen Feldes oder für die Gesellschaft erbringen und wie sich ihre künstlerische Arbeit zwischen autonomen und heteronomen Anforderungen von Kunstinstitutionen bewegt.¹⁵ Mit der reflexiven und diskursorientierten Thematisierung der Bedingungen künstlerischer und kuratorischer Praxis kann diese Ausstellung auch als künstlerisches Forschungsprojekt verstanden werden. Die Videos der Arbeitsgruppengespräche sowie das Material zu den vorgestellten Projekten und historischen Materialien wurden in einer Wanderausstellung präsentiert. Der *Kunstraum* schließt somit an einen Diskurs institutionenkritischer und konzeptueller Praktiken aus den 1990er-Jahren an. In diese

12 S. ebd.

13 S. ebd.

14 S. Presseinformation Universität Lüneburg, Januar 1994.

15 Für eine genauere Untersuchung des Projektes *Services* vgl. Hoop, Marie (2013): *Autonome Kunst als Dienstleistung? Bedingungen und Verhältnisse künstlerischer Praktiken am Beispiel des Projektes Services* von Andrea Fraser und Helmut Draxler. Magisterarbeit. *Leuphana Universität Lüneburg*.

Tradition künstlerischer Forschung reihen sich auch Projekte der Künstlergruppen *urban subjects* oder *knowbotiq* ein, die der *Kunstraum* zusammen mit dem LAP durchführte. In anderen Veranstaltungen des LAP hingegen wurde künstlerische Forschung eher als transdisziplinäre Forschung angelegt, die auch fakultätsübergreifend künstlerische und wissenschaftliche Methoden verbindet und auf diese Weise neue transdisziplinäre Forschungsformate an der Universität erprobte.

Die Projekte des *Kunstraums* erstreckten sich meistens über mehrere Semester und erforderten eine kontinuierliche Mitarbeit der Studierenden. Dabei wurden und werden die Studierenden auch in die Recherche und Erarbeitung der Ausstellungsinhalte sowie in die Öffentlichkeitsarbeit für die Ausstellungen eingebunden. Die Einbindung in die Lehre erfolgt über das *Projektmodul Kunstraum* für praxisorientierte Projekte im *Kunstraum*. Allerdings können sich die Projekte nach der Umstellung auf das Bachelor-Master-System über maximal zwei Semester hinziehen, was eine grundsätzliche Begrenzung des Entwicklungsspielraums darstellt, insbesondere deswegen, weil künstlerisch-wissenschaftliche Forschungsprozesse häufig mehr Zeit in Anspruch nehmen. Der *Kunstraum* finanziert sich hauptsächlich über Drittmittel, bei vergangenen Projekten zum Teil auch über universitäre Mittel oder über europäische Gelder. Am Beispiel des *Kunstraums* wird deutlich, dass künstlerische Forschung als prozesshafte Forschung an mehreren Stellen die Möglichkeit der Öffnung des Forschungsprozesses gegenüber den Studierenden bietet.

8.1.2. Herausforderungen der inter- und transdisziplinären Zusammenarbeit

Am vorgestellten Projekt werden beispielhaft die Herausforderungen in der Zusammenarbeit von Künstler*innen und Wissenschaftler*innen deutlich. So weist Beatrice von Bismarck darauf hin, dass insbesondere bei künstlerischen Forschungsprojekten häufig das Problem der Rollenverteilung bestehe oder generell ausgehandelt werden müsse, wie die Arbeitsteilung von Künstler*innen und Wissenschaftler*innen aussähe:

»Das hört sich natürlich auch viel schöner an, dieses kollektive Arbeiten und dieses Gemeinsame und Projektorientierte, weil es außer Acht lässt, dass tatsächlich Künstlerinnen und Künstler, die man einlädt, auch erst einmal gar nicht so genau wissen, in welcher Rolle sie eingeladen sind, auch wenn man ganz klar gemacht hat, es geht hier um eine sehr offene Fragestellung, es geht auch um einen sehr offenen Arbeitsprozess.«¹⁶

Zudem hätten die unterschiedlichen Parteien, Künstler*innen, Wissenschaftler*innen und Studierende, teilweise unterschiedliche Erwartungen an das Projekt gehabt. Dies kann auf die Unterschiedlichkeit der Akteur*innen zurückgeführt werden, und darauf, dass das multiple Rollenbild des Künstlers/der Künstlerin zuweilen auch zu Kompetenzüberschneidungen geführt habe:

»Wir hatten eigentlich in jedem Projekt mindestens eine, aber meistens mehrere Situationen, in denen diese kollektive Struktur eben auch extrem spannungsgeladen

16 S. Interview Beatrice von Bismarck (2011), 00:20:45h.

war, weil entweder eine Art von Vakuum entstand, in das keiner handlungsmäßig reingegangen ist, oder weil einer oder eine der Beteiligten das Gefühl hatte, da werden Arbeitsbereiche übernommen oder Grenzen überschritten, die eigentlich als zugehörig angenommen wurden.«¹⁷

Herausforderungen hängen dabei meistens mit unterschiedlichen Vorstellungen oder Ansprüchen zusammen; so waren in einem Forschungsprojekt die Künstler*innen dafür, den Prozess eines Arbeitsgruppengesprächs eher als geschlossene Diskussion zwischen Akteur*innen des Kunstfeldes zu konzipieren und den Zugang der Studierenden zu limitieren. Gleichzeitig sollte vonseiten der Lehrenden aber gewährleistet sein, dass die Studierenden zu möglichst vielen Zeitpunkten am Prozess beteiligt wurden, was letztendlich nur sehr begrenzt möglich war.¹⁸

Diese Momente der Friktion lassen sich in inter- und transdisziplinären Forschungsprojekten häufiger finden, weil es sich als schwierig herausstellen kann, unterschiedliche Erwartungsansprüche zu vereinen. In diesem Zusammenhang sind besonders Diskussionspunkte zu nennen, die auf der unterschiedlichen Habitualisierung im künstlerischen und wissenschaftlichen Feld basieren. So erklärt von Bismarck, wie sich dies bei einem Projekt in der unterschiedlichen Zielorientierung äußerte. Während Wissenschaftler*innen die Ergebnisorientierung wichtig war, ging es Künstler*innen um die Prozessorientierung:

»M (Wissenschaftler) wollte Lösungen und R (Künstlerin) wollte Prozesse. Das war einfach disziplinär bedingt, d. h. es ging für M darum, wie machen wir das jetzt und wie sieht es dann aus? Und R sagte: Hm, ja mal sehen, also jetzt gehen wir mal den Schritt und mal den und ich weiß noch nicht, lass doch mal sehen, ob und wie das geht.«¹⁹

Damit wird ein Punkt deutlich, der auch mit dem Vorwurf der zunehmenden Ergebnisorientierung künstlerischer Forschungsprojekte im Zuge der Institutionalisierung kritisiert wird: Fragestellungen entwickelten sich für die Künstler*innen meistens aus der künstlerischen Praxis heraus, während für die Wissenschaftler*innen Fragestellungen der Ergebnispräsentation meistens schon früher relevant wurden, wie beispielsweise eine angemessene Präsentation der Ergebnisse in einer hochrangigen Publikation.

Auch waren die Auffassungen, was Formen der Präsentation und Veröffentlichung betrifft, in künstlerisch-wissenschaftlichen Projekten oft Gegenstand von Aushandlungen. Dies war bspw. in einem Projekt des Kunstraums der Fall, dem Projekt *Atlas – Spaces in Subjunctive*, in dessen Rahmen Sozialwissenschaftler*innen mit den Künstler*innen Alice Creischer und Andreas Siekmann einen historischen gesellschaftspolitischen Atlas aktualisieren wollten.²⁰ Die Künstler*innen, die das Projekt als Teil ihrer künstlerischen

17 S. ebd., 00:40:18h.

18 Dies war der Fall bei dem Forschungsprojekt *Services* (1993) mit Andrea Fraser und Helmut Draxler.

19 S. Interview Beatrice von Bismarck (2011), 00:39:02h–00:40:20h.

20 Auf Einladung des *Kunstraums* schlugen die Künstler*innen Alice Creischer und Andreas Siekmann vor, den 1930 in Leipzig publizierten Atlas »*Gesellschaft und Wirtschaft*« des Künstlers Gerd Arntz, der aus dem Kreis der Kölner Progressiven stammte, und des Philosophen und Soziologen Otto Neurath, der dem Wiener Kreis des logischen Positivismus angehörte, zum Ausgangspunkt ei-

Arbeit verstanden, vertraten andere Ansichten zu den Darstellungsmethoden als die beteiligten Wissenschaftler*innen. Sie strebten vor allem an, ihre politische Methode der »militanten Untersuchung«²¹ in den erarbeiteten Grafiken umzusetzen. In etwa hundert symbolgrafischen Siebdrucken behandelte der Atlas gesellschaftspolitische Themen wie Waffenpolitik und globale Ressourcenknappheit. Den Künstler*innen ging es mit der Aktualisierung des Atlas' nicht nur um die bildliche Darstellung komplexer gesellschaftlicher Problemlagen, sondern auch um eine Kritik an globalen Machtstrukturen, historischer Ausbeutung und der Kontinuität dieser Strukturen. In einigen Punkten widersprachen sie damit aber wissenschaftlichen Vorstellungen von der nötigen Objektivität der Darstellungen, weil sie vor allem auf politische Aussagen abzielten:

»Das war ein Konflikt [...] weil er [einer der beteiligten Wissenschaftler] natürlich an die Objektivität der Wissenschaft glaubte. Und das ist natürlich mit einer militanten Untersuchung nicht zu machen, weil wir natürlich glauben, dass die Objektivität der Wissenschaft gar nicht existiert. Sondern sie hat immer Interessen und sie hat immer Fragestellungen. Und deswegen hat ja auch die Objektivität der Darstellungsmethode [...] also, er hatte große Zweifel.«²²

Somit kam in der Darstellung des Projektes gerade die Spaltung zwischen Objektivität der Wissenschaft sowie Subjektivität des künstlerischen Standpunktes zum Tragen.²³ Die Repräsentation durch die Symbolik der Tafeln stellte eine Herausforderung dar, weil Künstler*innen und Wissenschaftler*innen hier unterschiedlicher Meinung waren. Dies weist auch auf die unterschiedlichen Reputationsökonomien hin: Während die Künstler*innen versuchten, die Arbeit nach ihren Vorstellungen fortzuführen, waren sie gleichzeitig mit wissenschaftlichen Ansprüchen an ihre Arbeit konfrontiert. Zudem gab es Skepsis aus den Reihen der Studierenden, die auf Vorbehalten gegenüber der positivistischen Logik der Darstellung im Atlas basierte, sowie auf der Kritik an einer stereotypen Darstellung mancher Tafeln.²⁴ Die Künstler*innen hingegen sahen im Atlas nicht das Ergebnis einer positivistischen Epistemologie, sondern ein Beispiel für

nes künstlerischen Aktualisierungsversuches zu machen. In den 1920er-Jahren hatten Arntz und Neurath gemeinsam den Atlas *Gesellschaft und Wirtschaft* entwickelt, in dem sie versuchen, eine universelle Formensprache zu entwickeln. Ziel der in das EU-Projekt *republicart* eingebundenen Kooperation mit den Künstler*innen war die partielle Neuentwicklung dieses Atlas in einer Zeit der Skepsis gegenüber »großen Erzählungen« und »universalistischen Ansprüchen.« Das Projekt mündete in Ausstellungen im *Kunstraum der Universität Lüneburg* sowie im Rahmen des Projekts *ExArgentina* im Museum Ludwig in Köln. Vgl. Behnke et al. (2004), S. 14.

21 Es wurden Themen für eine Aktualisierung der Tafeln gesucht, die sich um unterschiedliche politische Themen wie Bevölkerungsstrukturen und globale machtpolitische Verhältnisse drehten, aber auch um Rüstungspolitik und länderspezifischen Rohstoffabbau. So erstellten die Künstler*innen und Studierenden eine Tafel zum Coltanabbau (für die Handyindustrie) sowie zur deutschen Rüstungspolitik.

22 S. Interview Andreas Siekmann (2019), 00:17:23h.

23 Vgl. Behnke et al. (2004), S. 13.

24 Dies mag auch daran liegen, dass Künstler*innen und Wissenschaftler*innen in dem Atlas die Wiener Methode der Bildstatistik anwendeten, die Otto Neurath und Gerd Arntz entwickelt hatten, und welche als »Einheitssprache« fungieren sollte. Dabei sollten die Symbolgrafiken möglichst einfach komplexe Tatbestände aufzeigen, die mit drei Blicken erfassbar sein sollten. Dazu

eine radikale politische Agitation, die ihrer »militanten Untersuchung«²⁵ diene. Der Kunstraum der *Leuphana Universität* in Lüneburg zeigt somit beispielhaft auf, wie »Orte des Diskurses«²⁶ zwischen wissenschaftlichen und künstlerischen Gemeinschaften an Universitäten geschaffen werden können.

8.1.3. Residenzprogramm und Methodenformat: Das Leuphana Arts Program (LAP)

Die Arbeit des *Kunstraums* an der Leuphana Universität wird seit 2011 durch das Residenzprogramm des LAP ergänzt, das als fakultätsübergreifende *Einheit für Forschung, Wissens- und Technologietransfer*²⁷ gegründet wurde. Das Residenzprogramm wird durch das niedersächsische Ministerium für Wissenschaft und Kultur gefördert und vergibt laufend Residenzen an zeitgenössische Künstler*innen, die künstlerische Praktiken in die universitäre Arbeit integrierten. Es wird von Prof. Susanne Leeb geleitet und durch Dr. Eva Kuhn kuratiert und verhandelt ausdrücklich auch Positionen der künstlerischen Forschung. So wurden in den Jahren 2014 bis 2015 in Kooperation mit dem Schwerpunktbereich *Künstlerische Forschung* des Forschungsprojekts *Art and Civic Media* (ACM) des *Centre for Digital Cultures* (CDC) vier performativ experimentelle Forschungsprojekte zu innovativen Medienpraktiken und ihrer gesellschaftlichen Relevanz durchgeführt.²⁸

Zusätzlich zur Vergabe von Residenzplätzen wurden Künstler*innen in Zusammenarbeit mit dem *Leuphana College* für Workshops und Vorträge eingeladen. Zudem konnten LAP-Künstler*innen eigenständig Seminare konzipieren und im Praxisfeld Kunst anbieten, in denen sie auch Studierende in Rechercheprozesse einbinden konnten. Laut Programmbeschreibung verfolgte das LAP drei Kernziele: »Die Förderung von Künstler*innen, den Dialog zwischen Kunst und Wissenschaft sowie Innovation in der Lehre.«²⁹ Dabei richteten sich die Projekte des LAP gleichermaßen an Studierende und Wissenschaftler*innen unterschiedlicher Fakultäten. Das Residenzprogramm unterstützte Künstler*innen bei der Entwicklung neuer Projekte und stellte ihnen den wissenschaftlichen Kontext der Universität als Ressource für künstlerische Praxis zur Verfügung. In Vorlesungsreihen und Werkstattgesprächen, welche u.a. in Kooperation mit dem *Methodenzentrum* der Leuphana Universität organisiert wurden, standen die transdisziplinäre Begegnung zwischen Künstler*innen und Wissenschaftler*innen und die damit verbundenen praktischen und epistemologischen Fragestellungen im Mittelpunkt.³⁰

war eine gewisse Vereinfachung komplexer gesellschaftspolitischer Themen bei der Darstellung erforderlich.

25 Vgl. Behnke et al. (2004), S. 13.

26 Vgl. Bismarck/Stoller/Wuggenig (2000), S. 118.

27 <https://www.leuphana.de/institute/ipk/ehemalige-projekte/leuphana-arts-program.html> (Stand: 01.11.2022).

28 Vgl. Internetseite des *Leuphana Arts Program*. Künstlerische Forschung. Online verfügbar unter <https://www.leuphana.de/institute/ipk/ehemalige-projekte/leuphana-arts-program/kuenstlerische-forschung.html> (Stand: 07.08.2024).

29 S. Internetseite des *Leuphana Arts Program*. Online verfügbar unter <https://www.leuphana.de/institute/ipk/ehemalige-projekte/leuphana-arts-program.html> (Stand: 07.08.2024).

30 S. Internetseite des *Leuphana Arts Program*. Online verfügbar unter <https://www.leuphana.de/institute/ipk/ehemalige-projekte/leuphana-arts-program.html> (Stand: 07.08.2024).

Das LAP arbeitet mit einer Vielzahl unterschiedlicher künstlerischer Ansätze, die die transdisziplinäre Kooperation bspw. mit Wissenschaftler*innen und Studierenden aus der Fakultät für Nachhaltigkeit oder dem *Centre for Digital Cultures* in den Vordergrund stellen. Dabei ging es insbesondere um die Einbindung künstlerischer Denkmodelle und methodischer Herangehensweisen sowie um die Verbindung wissenschaftlicher und künstlerischer Formen der Wissensproduktion. Gestaltet wurde das Programm vornehmlich durch Künstler*innenresidenzen, Vortragsveranstaltungen, Ausstellungen, Workshops und Seminare. Die erste kuratorische Leitung unter Dr. Andreas Broeckmann und Alexandra Waligorski strebte die offene Begegnung künstlerischer und wissenschaftlicher Ansätze in Gesprächen, Ausstellungen sowie in Vortrags- und Seminarveranstaltungen mit möglichst unterschiedlichen Gesprächspartner*innen an der Universität an. Dabei basierte das Konzept des LAPs auf der Annahme, dass sich künstlerische und wissenschaftliche Arbeit mit ihren eigenen theoretischen, pragmatischen und epistemologischen Voraussetzungen kategorisch unterscheiden, sich aber über transdisziplinäre Lehrformate produktiv verbinden lassen.³¹

Schon die erste Leitung des Programms wies darauf hin, dass eine verstärkte Zusammenarbeit von Wissenschaftler*innen und Künstler*innen unterstützt werden müsse, indem die Auseinandersetzung mit künstlerischen Methoden und Inhalten in den Leitlinien der Universität ausdrücklich benannt und in den fakultätsübergreifenden Einrichtungen explizit gefördert werden müsse. Dazu müsse die kontinuierliche Entwicklung und Betreuung dieser Projekte aktiv von der Universität unterstützt werden, durch die Bereitstellung von Räumlichkeiten und finanziellen Mitteln. Um eine langfristige Realisierung künstlerischer Projekte an der Universität zu ermöglichen, brauche es zudem auch eine langfristige Finanzierung dieser Projekte.³²

In den fakultätsübergreifenden Workshops zusammen mit dem Methodenzentrum stellte sich heraus, dass künstlerische Forschungsansätze insbesondere in methodischer Hinsicht Impulse beispielsweise für umwelt- und kulturwissenschaftliche Fragestellungen geben konnten. Beispielsweise untersuchte die Künstlerin Lara Almarcegui in ihrem *Mineral Rights Project* die Lizenz- und Vergabesysteme von natürlichen Ressourcen. In einem Workshop wurden Fragestellungen zum städtischen Raum sowie zu Nutzungsrechten von Brachflächen sowohl mit Umweltwissenschaftler*innen als auch mit Kulturwissenschaftler*innen diskutiert und mögliche Nutzungsweisen ungenutzter Flächen im Stadtraum imaginiert. Das Anknüpfen an kulturwissenschaftliche und umweltwissenschaftliche Fragestellungen und die Übersetzung in ein künstlerisches Projekt stellte sich dabei für alle Seiten als produktiv heraus und erweiterte das methodische Spektrum an Forschungszugängen. Das LAP führte bis 2020 Residenzen durch und wurde bei der Auswahl der Künstler*innen durch einen Beirat unterstützt, der mit hochschulinternen und externen Expert*innen sowie Vertreter*innen von Partner*inneninstitutionen besetzt war, welche die Leitung des LAP berieten und die Residenzkünstler*innen auswählten.³³

31 Vgl. Broeckmann/Waligorski (2017), S. 4.

32 Vgl. ebd., S. 5.

33 Vgl. Internetseite des *Leuphana Arts Program* (2024): <https://www.leuphana.de/institute/ipk/ehemalige-projekte/leuphana-arts-program/residenzen.html> (Stand: 07.08.2024).

8.2. Das Labor für implizites und künstlerisches Wissen (LIKWI) der Zeppelin Universität Friedrichshafen (ZU)

Das *Labor für implizites und künstlerisches Wissen (LIKWI)* an der ZU in Friedrichshafen versteht sich als »experimentelle Lern- und Forschungsplattform«³⁴, die künstlerische Praxis in Form von experimentellen Lehrformaten in die universitäre Lehre einbezieht.³⁵ Ziel des LIKWI ist es, andere Wissens-, Erkenntnis- und Reflexionszugänge sowie sinnliches und körperliches Wissen in der Lehre zu vermitteln. Dies ist auch im Kontext der künstlerischen Ausrichtung der ZU zu sehen, die künstlerische Praxis in ihrem *Mission Statement* als Teil der gesellschaftlichen Erkenntnisproduktion verortet, welche ihren Platz auch an Universitäten haben sollte. Die Leiterin Prof. Karen van den Berg beschreibt diesen Ansatz: »Wir wollen mehr auch aus dem gewöhnlichen Universitäts-Alltag raustreten können, wir brauchen andere Interaktionsmuster an dieser Universität.«³⁶ Mit der Einrichtung des LIKWI hat sich die ZU zum Ziel gesetzt, neue Formen der Wissens- und Erkenntnisvermittlung zu vermitteln, die über die Vermittlung rein propositionalen Wissens hinausgehen. Gleichzeitig wird künstlerische Praxis aber auch in ihrer Besonderheit als eigenständiger und »sinnlich-ästhetischer«³⁷ Modus des Forschens hervorgehoben. Künstlerische und implizite Wissensformen würden nicht nur für die Wissenschaften eine zentrale Rolle spielen, sondern auch für die Arbeitswelt in Wirtschaft und Kultur immer entscheidender werden.

Ziel des LIKWI ist es, vor dem Hintergrund der Affekt- und Emotionsforschung körperliches, ästhetisches und emotionales Erfahrungswissen in die universitäre Lehre und Forschung einzubeziehen und experimentell auszutesten.³⁸ Die dazugehörige Lehrveranstaltung *Kreative Performanz* (2018 in *Kreativität & Performanz* umbenannt) besteht aus einer Seminarreihe, die verschiedene künstlerische Disziplinen wie Experimentelles Zeichnen, Sound/Installation, Fotografie oder Performance integriert. In der Lehrveranstaltung wird die Auseinandersetzung mit verkörpertem und implizitem Wissen fokussiert, welche durch herkömmliche Formen universitärer Lehre nicht erschlossen werden können.³⁹ In dem zunächst auf vier, später auf zwei Tage angelegten Lehrformat wählten Studierende zwei unterschiedliche künstlerische Workshops, in denen sie gemeinsam mit gastierenden Künstler*innen bspw. beim experimentellen Zeichnen und im Bereich Sound/Installation, Fotografie, Performance, Literatur oder Yoga aktiv wurden. Dabei wurde insbesondere die körperliche, emotionale und erfahrungsbasierte

34 S. Internetseite LIKWI (2024). Online verfügbar unter <https://www.zu.de/lehrtstuehle/kunsttheorie/labor-fuer-implizites-und-kuenstlerisches-wissen.php> (Stand: 07.08.2024).

35 Strukturell ist das LIKWI an das *Zentrum für Kulturproduktion* angeschlossen und stellt eine eigene Forschungseinheit dar, auch wenn einzelne Veranstaltungen mit dem *artsprogram* der Universität zusammen durchgeführt werden. S. <https://www.zu.de/lehrtstuehle/kunsttheorie/labor-fuer-implizites-und-kuenstlerisches-wissen.php>.

36 S. Interview Karen van den Berg (2015), 00:01:40h.

37 S. *Mission Statement des Arts Program*: <https://www.zu.de/universitaet/artsprogram/> (Stand: 07.08.2024).

38 S. ebd.

39 S. Internetseite *Kreativität & Performanz*. Online verfügbar unter <https://www.zu.de/lehrtstuehle/kunsttheorie/kreative-performanz.php> (Stand: 03.01.2023).

Aneignung von Wissen betont, die über Konzepte der propositionalen Wissensvermittlung hinausgeht und künstlerisches Handeln als »reflexive Praxis«⁴⁰ in ihrer Methodik und Herangehensweise für Studierende zugänglich machen sollte.

8.2.1. Forschungsansatz und Zielsetzung: Künstlerische Forschung als andere Form der Wissensproduktion

Mit der Einrichtung des *LIKWI* im Jahre 2012 betonen die Leiter*innen Prof. Dr. Stephan Schmidt-Wulffen und Prof. Karen van den Berg die intuitive und handlungsorientierte Ebene der Kunst und das »Experimentieren«, »Forschen« und »Erfahren« in experimentellen künstlerischen Lehrformaten.⁴¹ So umfasst die Lehrveranstaltung *Kreativität & Performanz* »Improvisationstechniken, die [die] Arbeit mit dem Körper, den experimentellen Umgang mit Materialien, das Arbeiten mit bildgebenden Verfahren und Video und das performative Darstellen als Methode der Erkenntnisgewinnung bewusst [machen].«⁴² Das Ziel dieses Lehrforschungsformats liegt vor allem darin, die Studierenden durch forschendes Lernen zu eigeninitiativem Handeln zu emanzipieren, und bezieht verschiedene künstlerische Erfahrungsformate ein, um die Selbst- und Körperwahrnehmung zu schulen.⁴³ Die Initiator*innen betonen, dass dabei nicht ein künstlerisches Endprodukt im Vordergrund stehe, sondern ein Erfahrungsprozess, der auch die anderen Mitwirkenden einbeziehe. Der Miturheber des *LIKWI*, Stephan Schmidt-Wulffen, begründet das Programm damit, dass Situationen geschaffen werden sollen, die Studierenden eine ganz bestimmte körperliche, emotionale oder sinnliche Erfahrung ermöglichen sollen:

»Implizites Wissen muss situativ erfahren und erspürt werden. Es muss selbst körperlich vollzogen und praktiziert werden. Erkenntnisse durch das Beobachten, Gestalten, Handeln und Empfinden von Situationen.«⁴⁴

Die ZU hat mit dem Format *Kreativität & Performanz* ein in Deutschland bisher einzigartiges Modell geschaffen, »körperliches, ästhetisches und emotionales Erfahrungswissen«⁴⁵ in die universitäre Lehre und Forschung einzubeziehen. Im Kontext des forschenden Lernens geschah dies mit der Intention, Studierende durch eigeninitiiertes, projektbasiertes forschendes und ästhetisch inspiriertes Lernen auf den gegenwärtigen Wan-

40 Vgl. Dokument *Die Künste im Selbstverständnis der ZU*. Online verfügbar unter <https://www.zu.de/info-wAssets/universitaet/dokumente/artsprogram/Die-Kuenste-im-Selbstverstaendnis-der-ZU.pdf> (Stand: 07.08.2024).

41 Vgl. van den Berg, Karen; Schmidt-Wulffen, Stephan (2015): The Politics of Artistic Knowledge at Universities, in: Gruber, Harald; Schmid, Gabriele; Sinapius, Peter; Tüpkert, Rosemarie (Hg.): *Artistic Research in Applied Arts*, Berlin, HPB University Press, S. 59–176.

42 S. Dokument *Die Künste im Selbstverständnis der ZU* (2015). Online verfügbar unter <https://www.zu.de/info-wAssets/universitaet/dokumente/artsprogram/Die-Kuenste-im-Selbstverstaendnis-der-ZU.pdf> (Stand: 07.08.2024).

43 S. ebd.

44 S. Vortrag Schmidt-Wulffen auf dem Symposium *Degrees of Freedom* (2011), 16.–18. November 2011, Leuphana Universität Lüneburg.

45 S. Internetseite *Kreativität & Performanz* (2024) Online verfügbar unter <https://www.zu.de/lehre/stu-ehle/kunsttheorie/kreative-performanz.php> (Stand: 07.08.2024).

del von Arbeits- und Produktionsverhältnissen vorzubereiten.⁴⁶ Ziel des Formats ist es, die Studierenden explizit auf die Anforderungen der Arbeitswelt vorzubereiten, die zunehmend Kreativität im Umgang mit neuen Situationen erfordert. So stellen die Gründer*innen fest, dass sowohl in kulturellen Arbeitsbereichen als auch im unternehmerischen Kontext zunehmend künstlerisch-experimentelle Methoden sowie emotionale Intelligenz gefragt seien, weshalb die Studierenden mit ungewohnten Sichtweisen oder Irritationen konfrontiert werden sollen.⁴⁷ Im Vordergrund stünden dabei nicht künstlerische Endprodukte, sondern relationale Erfahrungsprozesse, die andere Mitwirkenden sowie die vorhandene Umgebung einbezögen. Eine gemeinsame Abschlusspräsentation für das Format *Kreativität & Performanz* gibt Studierenden die Möglichkeit, die Ergebnisse dieses Erfahrungsprozesses vorzustellen und zu diskutieren.

8.2.2. Forschungsformate und Beispielprojekte

Bei einem Forschungsaufenthalt an der ZU in Friedrichshafen wurde das Studienformat *Kreative Performanz* (heute: *Kreativität & Performanz*) über zwei Tage durch teilnehmende Beobachtung begleitet. Im Workshop *Musik* setzte die Klangkünstlerin Sylvi Kretzschmar aus Hamburg (auch ehemalige Stipendiatin am Graduiertenkolleg *Versammlung und Teilhabe* der HCU mit Studierenden verschiedene Klanginstallationen um. In einem Yoga-Workshop mit dem Hamburger Künstler Immanuel Grosser praktizierten die Studierenden Yoga-Übungen im universitären Raum und im Workshop *Experimentelles Zeichnen* bei der Künstlerin Barbara Eichhorn erprobten Studierende sowohl das Zeichnen als auch räumliche Interventionen durch das Abkleben von Orten im universitären Raum. Zum Zeitpunkt der teilnehmenden Beobachtung war das Modul *Kreative Performanz* für alle Studierenden, auch in den Wirtschaftsstudiengängen als Pflichtmodul verankert und somit fester Bestandteil des Curriculums.

Anders als in herkömmlichen wissenschaftlichen Seminaren oder Lehrveranstaltungen wurde in *Kreativität und Performanz* versucht, durch künstlerische Methoden und alternative Erfahrungshorizonte neue Erkenntnisprozesse in Gang zu setzen. Beispielsweise führte die Künstlerin Sylvi Kretzschmar Studierende bei einem Soundwalk mit geschlossenen Augen durch das Universitätsgelände. Diese sollten beim Gang durch verschiedene Räumlichkeiten der Universität die Geräuschkulisse um sich herum aktiv wahrnehmen. Dabei erzeugte die gemeinsame Führung durch das Treppenhaus, die Bibliothek oder das Außengelände eine sensibilisierte Wahrnehmung der Umwelt. »Das Wasser an der Küste vom Bodensee plätschern, Rasenmähen, Lüftungsreparatur, über Holzbalken steigen, über Kiesel gehen, Fahrstuhl, Professorengang, Arbeitsräume für Studierende«⁴⁸, jede Räumlichkeit hatte ihre eigene Geräuschkulisse, deren individuelle Wahrnehmung in einem anschließenden Erfahrungsaustausch besprochen wurde.

46 Vgl. *Die Künste im Selbstverständnis der ZU* (2015) Online verfügbar unter <https://www.zu.de/info-wAssets/universitaet/dokumente/artsprogram/Die-Kuenste-im-Selbstverstaendnis-der-ZU.pdf> (Stand: 07.08.2024).

47 Vgl. ebd.

48 Vgl. Beobachtungsprotokoll, Soundworkshop *Kreative Performanz* mit Sylvi Kretzschmar, 21.04.2015.

Dabei ging die Klangkünstlerin darauf ein, dass es unterschiedliche Grundakustiken in verschiedenen Räumen gibt und schlug vor, diese Raumatmosphären medientechnisch zusammenzuschneiden. Die sinnliche Wahrnehmung wurde durch dieses Projekt geschärft und die kollektive Erfahrung in der Gruppe durch gemeinsame interaktive Rhythmusübungen sowie Soundinstallationen gestärkt.

Abbildung 9: Yoga-Workshop mit Benita Immanuel Grosser; LIKWI Zeppelin Universität Friedrichshafen



Abbildung 10: Workshop »Experimentelles Zeichnen« mit Barbara Eichhorn; LIKWI Zeppelin Universität Friedrichshafen



Im Yoga-Workshop von Immanuel Grosser wurden verschiedene Yoga-Übungen, die ein hohes Maß an Konzentration und körperlicher Beherrschung erforderten, direkt im universitären Raum durchgeführt. Dabei stellte es für viele Studierende eine neue Erfahrung dar, gewohnte Interaktionsmuster in universitären Räumlichkeiten zu durchbrechen, indem sie in der Mensa oder in der Bibliothek Yoga-Übungen durchführten. Der Workshop vermittelte sowohl eine veränderte Raumwahrnehmung als auch ein Bewusstsein dafür, dass eine bestimmte Selbstpositionierung im Raum sowie die eigene Körpersprache und -haltung mit einer veränderten Raum- und Selbstwahrnehmung einhergehen.

Der Einbezug künstlerischer Praxis in die Lehre als eine Art der »Differenzerfahrung« zum gewöhnlichen Universitätsalltag stellte in der Hinsicht einen innovativen Ansatz dar. Deutlich wurde aber auch, dass künstlerische Formate in der Lehre an der ZU insbesondere das Ziel verfolgen, die berufliche Qualifikation von Studierenden als kreative Denker*innen in einer Arbeitswelt zu fördern, in der Kreativität und Innovation zu allgegenwärtigen Anforderungen geworden sind. Dennoch gab es auch viele Probleme bei der Etablierung des *LIKWI* als Lehrformat, auf die im Folgenden näher eingegangen wird.

8.2.3. Probleme/Schwierigkeiten bei der Etablierung

In einem Vortrag zum *LIKWI* problematisiert Prof. Dr. Stephan Schmidt-Wulffen, dass es bisher nur wenige Ansätze an Hochschulen gäbe, die implizites Wissen in die universitäre Lehre einbezögen.⁴⁹ Hingegen finde das Vermitteln und Lehren impliziten Wissens insbesondere außerhalb von Hochschulen in sogenannten *communities of practice* statt. Das Dilemma der Universitäten, die implizites Wissen auch in der Lehre und Forschung zur Anwendung bringen wollten, sei oft, dass ihnen die spezifische *community of practice* fehle, weil sich ihre Rolle zumeist auf die Vermittlung von Wissensbeständen beschränke. Die Schwierigkeit bei der Etablierung solcher Formate wie dem *LIKWI* sieht Schmidt-Wulffen insbesondere darin, dass die spezielle Zeitlichkeit und Sozialisation, die ein implizites Lernen und Lehren erfordere, im universitären Kontext häufig nicht gegeben seien. Beispielsweise erfordere die Ausbildung von Künstler*innen an Akademien üblicherweise mehrere Jahre. So müsse die Sozialisation in eine bestimmte *community of practice* schon bei der Etablierung von implizitem Wissen in der Lehre an der Universität mehr Beachtung finden.

Problematisch bei der Einrichtung des *LIKWI* seien weiterhin sowohl der begrenzte Zeitrahmen als auch die Ausrichtung als Pflichtveranstaltung. Dabei seien vier Tage eine sehr kurze Zeit, um einen längerfristig bedeutsamen künstlerischen Erfahrungsprozess einzuleiten:

»Es ist ein Pflichtprogramm für alle Bachelorstudierenden, die zwei Semesterwochenstunden investieren müssen. Wir bieten da zwei mal zwei Tage an, die Zeit ist sehr kurz,

49 Vortrag Schmidt-Wulffen auf dem Symposium *Degrees of Freedom* (2011), Leuphana Universität Lüneburg, 00:16:28h.

zwei mal zwei Tage und die gehen in Arbeitsgruppen, die jeweils von einer Künstlerin oder einem Künstler geleitet wird.«⁵⁰

Zudem wurde während der Feldforschung deutlich, dass Studierende, obwohl es in dem Format nicht darum ging, selbst Kunstwerke zu produzieren, teilweise den Ehrgeiz entwickelten, eine künstlerische Technik zu erlernen, was viel Zeit erforderte. Weil das Format jeweils mit einer öffentlichen Präsentation in der Hochschule beendet wurde, war es zusätzlich wichtig, in kurzer Zeit präsentable Ergebnisse abzuliefern. Da die Studierenden an der ZU aber nicht über eine künstlerische Ausbildung verfügten, waren die Ergebnisse teilweise enttäuschend für sie selbst, teilweise stellten sie jedoch auch anspruchsvolle Installationen oder Kunstobjekte her.

Bei begleitenden Befragungen der Studierenden für diese Arbeit wurde deutlich, dass viele gewisse Zweifel an Sinn und Nutzen der Veranstaltung *Kreative Performanz* hatten. Gerade bei den Wirtschaftsstudierenden herrschte ein gewisses Effizienzdenken vor, das schnell die Frage aufkommen ließ, was Yoga und Zeichnen für die eigene Ausbildung »bringen« sollten.⁵¹ Trotzdem wurde die Veranstaltung von den Studierenden tendenziell als Bereicherung empfunden, da ein neuer Blickwinkel oder auch die Offenheit der Studierenden im Umgang mit kreativen Ansätzen geschult wurde.

Die Marginalisierung von Studieninhalten, die nicht direkt für die disziplinäre Ausbildung notwendig sind und sich zudem kosten- und zeitintensiv gestalteten, führte auch laut Interview mit Karen van den Berg dazu, dass das Studienformat immer wieder verteidigt werden musste:

»Wir haben immer noch das Problem, dass wir einfach dadurch, dass es 100 % Präsenz-Unterricht ist und nicht wie in dem üblichen Bologna-System, dass man eben die Präsenz-Veranstaltungen auf der einen Seite und die Eigenarbeit auf der anderen Seite zusammen zu Credits zusammenrechnet. Da verhält es sich natürlich vollkommen anders als eine gewöhnliche Lehrveranstaltung und gilt deswegen eben auch als viel teurer, viel aufwendiger. Und die ganze Entwicklung, die dahintersteht, die in der Finanzierung mit drin war, [führte] auch zu Spannungen, die in so einer Organisation dann entstehen und die eben auch eine gewisse Auseinandersetzung mit dieser Frage immer wieder nahelegen: Brauchen wir das?«⁵²

Gerade die Rhythmen und zeitlichen Begrenzungen des Semesterbetriebs und die Regulierungen zur Vergabe von *ECTS*-Punkten für Veranstaltungen behinderten somit eine Einführung künstlerischer Formate in den universitären Betrieb. Universitäre Zwänge der Anwesenheitspflicht und Punktvergabe mussten ebenso berücksichtigt werden:

»Ich finde die Zeit des Formats wirklich sehr kurz [...] und das liegt daran, dass natürlich jetzt sagen wir mal die anderen Fakultäten, die anderen Bereich nur unwillig Zeitvolumen von ihren 30 ECTS abgeben [...] wir wären sicherlich mit größerer Zuversicht an der

50 Vortrag Stephan Schmidt-Wulffen, *Degrees of Freedom* (2011), Leuphana Universität Lüneburg, 00:14:02h.

51 S. Interview Karen van den Berg, 00:06:15h.

52 S. Interview Karen van den Berg, 00:06:21h.

Arbeit, wenn wir drei oder vier ECTS-Punkte hätten [...] und unter Umständen weniger Studierende [...] also die Wirkung ist schwer zu sagen.«⁵³

Zudem würde ein Format, das auf körperbasierte Erfahrungen abzielte, mehr Zeit benötigen:

»Dieses so kleine Format, da gelingt es einfach nicht so ohne Weiteres in diesen vier Tagen wirklich das deutlich zu machen, welche transformative Kraft vielleicht auch dahintersteckt. Und ich setzt das nicht bei jedem frei. Sondern da bleibt einfach bei vielen ein ganz, ganz starker Widerstand, der nicht produktiv ist.«⁵⁴

Gerade aufgrund der Anwesenheitspflicht entstand unter den Studierenden Widerstand, weshalb das Format später in ein freiwilliges Wahlmodul umgewandelt wurde. Auch die durchführenden Künstler*innen mussten das Konzept in den Seminaren immer wieder vor Einwänden der Studierenden in Schutz nehmen. So verteidigte die Klangkünstlerin das Format mit der Begründung, dass es in *Kreative Performanz* darum gehe, etwas von anderen universitären Pflichten Unabhängiges auszuprobieren, das nicht zuallererst zielgerichtet sein solle, sondern Methoden aufzeige, »aus dieser Zielgerichtetheit herauszukommen.«⁵⁵ So wurde auch von der Leitung deutlich gemacht, dass es nicht immer einen direkten Zusammenhang zu Studieninhalten geben müsse, sondern dass stattdessen neue Blickwinkel und Wahrnehmungsweisen aufgezeigt werden sollten, die Studierende für bestimmte Dinge sensibilisieren sollten, bspw. für die räumliche Wahrnehmung.

Im Interview zeigte die Leiterin des Programms, Prof. Karen van den Berg, die Kämpfe auf, die mit der Etablierung eines solchen künstlerischen Formats an einer Universität einhergingen:

»Wir [mussten] dafür kämpfen, dass uns irgendwie auch ein gewisser Platz dafür eingeräumt wird, dass wir das Programm auch entwickeln können, weil dafür gibt es keine Blaupause...also wie macht man sowas, wie macht man das auch in den Räumen, die wir zur Verfügung haben, mit dem Semester-Rhythmus und der ganzen Zeitlichkeit, den ganzen Strukturen, die so eine Universität nun mal mit sich bringt. Wie kriegt man das da rein? Und da haben wir mehrere Semester gebraucht, bis wir so ein Format gefunden haben, das jetzt ganz gut funktioniert.«⁵⁶

Auch die begrenzten Möglichkeiten einer künstlerischen Auseinandersetzung in den an den Seminarkontext angepassten Räumlichkeiten schränkten die Handlungsspielräume während der Workshops ein. So musste beispielsweise ein relativ lärmintensiver künstlerischer Sound-Workshop unterbrochen werden, weil nebenan eine Berufungskommission tagte. Das Verständnis dafür, dass der Raum für das *LIKWI* gebucht war,

53 S. Vortrag Schmidt-Wulffen, Symposium *Degrees of Freedom* (2011), Leuphana Universität Lüneburg.

54 S. Interview Karen van den Berg (2015), 00:09:28h.

55 Vgl. Beobachtungsprotokoll, Soundworkshop *Kreative Performanz*, ZU Friedrichshafen, 21.04.2015.

56 S. Interview Karen van den Berg (2015), 00:06:21h.

hielt sich dabei in Grenzen, und die künstlerische Veranstaltung musste in einen anderen Raum verlegt werden. An Universitäten lassen sich künstlerische Projekte somit nur mit begrenzten Möglichkeiten und Materialien umsetzen oder benötigte Ressourcen müssen vorab zur Verfügung gestellt werden. Mit dem Umzug der ZU in neue Räumlichkeiten wurden dafür allerdings spezifische Räumlichkeiten für die künstlerische Produktion geschaffen, die künstlerischen Werkstätten gleichkommen.⁵⁷

Ein weiteres Problem, das insbesondere bei der Konzeptionierung des Programms eine Rolle spielte, war die Auswahl der Künstler*innen. Programmleiter Schmidt-Wulffen geht davon aus, dass sich viele künstlerische Ansätze nicht für eine Auseinandersetzung an der Universität eignen würden. Zudem sei es schwierig gewesen, das Verhältnis zwischen einer Aufgabenstellung/Anleitung durch die Künstler*innen und einer intendierten Erfahrung ästhetischer Praxis im Voraus zu steuern. So ergab sich auch die Notwendigkeit, Künstler*innen, die beim *LIKWI* solche Vermittlungsprozesse anleiten sollten, zuvor spezifisch zu schulen. Für eine solche Tätigkeit seien nicht alle Künstler*innen geeignet:

»Wir merken, dass wir unterschiedliche künstlerische Temperamente treffen. Künstler, die ihre Autorität relativ unhinterfragt voraussetzen und ein sehr ganzheitliches Methodenverständnis haben [...] dann haben wir Künstler, die selbst ihrer Praxis analytisch und kritisch gegenüber stehen [...] und bereit sind, in einen solchen Dialog einzutreten und ihre eigene Praxis in diesen Workshops auch zur Diskussion zu stellen [...] Also für uns ist die Besetzungsfrage dieser Workshops extrem wichtig, wie in einem guten Theaterstück.«⁵⁸

Künstler*innen müssten demzufolge dazu bereit sein, ihre Praxis selbstkritisch zu reflektieren und zu hinterfragen und ihre Künstler*innenpersönlichkeit in den Hintergrund zu stellen. Der Einbezug von Praktiker*innen in den universitären Kontext gestalte sich auch deshalb nicht einfach, weil diese mit je eigenen Erwartungshaltungen und Ansprüchen in den universitären Betrieb hineinkämen und teilweise noch keine Erfahrung mit der Lehrpraxis oder der Anleitung von Studierenden hätten. Deshalb müssten mit Künstler*innen intensive Vorgespräche über das Format und das Konzept geführt werden, um den Prozess des forschenden Lernens anzuleiten. Ohne diese theoretische Kontextualisierung und das Anleiten von gemeinsamen Erfahrungssituationen wäre das Format der Leiterin Prof. Karen van den Berg zufolge nicht möglich gewesen:

»Es gibt kein kanonisiertes Künstlerwissen, was man jetzt nehmen könnte und sagen, das integrieren wir jetzt in die Lehre [...] aber ich glaube, dass man in einen Prozess des forschenden Lernens hineinversetzen muss, Situationen kreieren muss, in denen letzten Endes Studierende mit Künstlern gemeinsam etwas erarbeiten und man das parallel auch entwickeln muss [...] das ist so am Anfang [...] wie man das machen kann,

57 Vgl. Internetseite des *Labors für implizites und künstlerisches Wissen*. Online verfügbar unter <https://www.zu.de/lehrstuehle/kunsttheorie/labor-fuer-implizites-und-kuenstlerisches-wissen.php> (Stand: 23.07.2024).

58 S. Vortrag Schmidt-Wulffen, Symposium *Degrees of Freedom* (2011), Leuphana Universität Lüneburg, 00:05:77h.

dass man, glaub ich, zunächst einmal ohne eine wirkliche Forschung dazu, zu diesem Thema: Was passiert da eigentlich? Was ist das eigentlich, künstlerisches Wissen?»⁵⁹

Deshalb mussten im Voraus viele Entscheidungen getroffen werden, wie bestimmte Situationen angeleitet werden konnten.⁶⁰

Es wird somit offenbar, dass die Strukturen und Curricula an der Universität auch Beschränkungen für die Umsetzung künstlerischer Projekte darstellen, und dass spezielle Räumlichkeiten, Materialien etc. notwendig sind, um künstlerische Forschung an Universitäten durchführen zu können.⁶¹ Zudem muss auch kuratorische Vorarbeit geleistet werden, um das Aufeinandertreffen von Künstler*innen und Student*innen im Voraus zu organisieren, insbesondere dann, wenn es um ein so intensives viertägiges Format geht, wie es *Kreative Performanz* vor der Umstrukturierung noch war. Dabei müssen die unterschiedlichen zeitlichen Rhythmen ebenso berücksichtigt werden wie der Materialaufwand und finanzielle und räumliche Spielräume. So kann die Andersartigkeit künstlerischer Forschung dazu führen, neue Blickwinkel einzunehmen, und die Wahrnehmungsweisen der Studierenden beispielsweise für räumliche Wahrnehmung zu sensibilisieren. Ein weiterer Kritikpunkt am LIKWI wurde von Wissenschaftler*innen auf dem Symposium *Degrees of Freedom* deutlich gemacht, welche die Ausrichtung des LIKWI in Richtung von Selbsterfahrungstechniken kritisierten.

8.3. Vergleich LIKWI und Kunstraum

Grundsätzlich zeigen die *Leuphana Universität Lüneburg* und die *ZU Friedrichshafen* zwei sehr unterschiedliche Ansätze, wie künstlerische Praxis und Forschung in die Lehre an Universitäten vor einem kulturwissenschaftlichen und interdisziplinären Hintergrund verankert werden kann. Während das LIKWI an der ZU die intuitive und handlungsorientierte Ebene der Kunst und das Experimentieren, Forschen und Erfahren in experimentellen Lehrformaten betont – und die künstlerische Praxis somit als eine andere Form der Praxis im Rahmen von Konzepten des »forschenden Lernens«⁶² verständlich macht, kann der *Kunstraum* als ein institutionelles Beispiel gelten, das die künstlerische Praxis in ihrer besonderen Logik bestehen lässt, sie aber zum Anlass nimmt, mit den Wissenschaftler*innen über politische und gesellschaftstheoretische Probleme ins Gespräch zu kommen. Dabei werden künstlerische Projekte zwar oft wissenschaftlich be-

59 S. Vortrag Karen van den Berg, Symposium *Degrees of Freedom* (2011), *Leuphana Universität Lüneburg*, 00:17:11.

60 S. Vortrag Schmidt-Wulffen, Symposium *Degrees of Freedom* (2011), *Leuphana Universität Lüneburg*, 00:11:03 h.

61 Darauf weisen die Leiter*innen des Programms auch selbst hin; s. van den Berg, Karen, Schmidt-Wulffen, Stephan (2023): »Performative Knowledge.« In: Philipp, Thorsten; Schmohl, Tobias (Hg.): *Handbook Transdisciplinary Learning*. Bd. 6. Bielefeld: transcript, 267–77, Hier: S. 273.

62 Vgl. van den Berg, Karen; Schmidt-Wulffen, Stephan (2015): *The Politics of Artistic Knowledge at Universities*. In: Gruber, Harald; Schmid, Gabriele; Sinapius, Peter; Tüpker, Rosemarie (Hg.): *Artistic Research in Applied Arts*, Berlin: HPB University Press, S. 159–176.

gleitet oder unterfüttert, es geht aber nicht um die methodische oder erfahrungsbezogene Öffnung der künstlerischen Praxis gegenüber den Studierenden. Diese nehmen an den Praxismodulen der Kunstraumprojekte teil und lernen die künstlerische Praxis als spezifische Herangehensweise an bestimmte Problemstellungen kennen, die insbesondere der kunstfeldinternen Logik entspricht.

Im LIKWI wird Kunst hingegen nicht allein als Praxis verstanden, die im Kunstfeld mit ihren entsprechenden Institutionen und Publika beheimatet ist, sondern künstlerisches Handeln wird als eine Form der Praxis geöffnet, die in ihrer Methodik für jeden zugänglich gemacht werden soll. Methoden und Techniken aus der ästhetischen Praxis werden in die Wissenschaften übernommen, um eine andere Form der Erfahrung zu ermöglichen. In diesem Zusammenhang spielen insbesondere die Materialität und Performativität künstlerischer Praxis eine Rolle, um als ergänzende Erfahrung zur vorwiegend textuell strukturierten Vermittlung im Studium zu dienen. Da sich dieses Format fächerübergreifend an alle Studierenden richtet und durch forschendes Lernen zu eigeninitiativem Handeln emanzipieren soll, kann es auch als Kompetenztraining verstanden werden, um sich auf die Anforderungen neuer Arbeitsweisen vorzubereiten, indem Studierende gezielt mit ungewohnten Sichtweisen oder Irritationen konfrontiert werden.⁶³ Hierbei geht es allerdings um die Schulung insbesondere sozialer Kompetenzen und nicht vorrangig um eine fachspezifische Wissensvermittlung, die Kulturwissenschaftler*innen die Schnittstellenarbeit zwischen künstlerischen und wissenschaftlichen Gemeinschaften nahebringt, wie es beim Kunstraum der Fall ist.

Unterschieden werden müssen hier somit grundsätzlich verschiedene Verständnisse künstlerischer Forschung, die sich insbesondere in der Praxis der verschiedenen Programme ausformulieren. So setzt der *Kunstraum* der *Leuphana Universität* in Lüneburg eher auf die Diskursivität künstlerischer Forschungspraktiken, die sich nicht vorrangig in sinnlich-ästhetischer Weise manifestieren, sondern in diskursiven, teils archivarischo-dokumentarischen Techniken. Dabei arbeiten Künstler*innen kontextuell und rechnerorientiert und intervenieren häufig ortsspezifisch. An dieser Stelle konnte man von der Geschichte der künstlerischen Forschung in den 1990er-Jahren viel lernen, deren Künstler*innengeneration eine Skepsis gegenüber Praktiken der Institutionalisierung zeigten und die auch den Kunstraum prägte:

»Wir haben angefangen mit dieser Art und Weise der Arbeit, bevor der Begriff künstlerische Forschung geprägt wurde. Und wir haben sicherlich sehr viel recherchiert, aber wir haben auf gar keinen Fall gedacht, dass das ein Genre wird. Wir empfanden die »Forschung« in Anführungszeichen als sehr wichtig. Als Information. Wir hätten sie aber nie [...] wir hätten es aber auch abgelehnt, dass es in den akademischen Bereich hineingeht [...] sobald das akademisiert wird, wird es kanonisiert. Das ist immer nicht gut [...] dann wird es bewertet, kann es evaluiert werden. Also, es hängt sehr viel von Personen ab, die das machen und von deren Interessen und von ihren Möglichkeiten.«⁶⁴

63 Vgl. Dokument *Die Künste im Selbstverständnis der ZU* (2015).

64 S. Interview Creischer und Siekmann (2018), 00:40:42h.

Die verschiedenen organisationalen Formate an der *Leuphana* und der ZU manifestieren sich unterschiedlich, lassen aber auch einige Gemeinsamkeiten erkennen: Sowohl die ZU als auch die *Leuphana Universität* verankern künstlerische Praxis als integralen Bestandteil von Lehre und Forschung. An der ZU auf der einen Seite in Form des Workshops *Kreative Performanz (LIKWI)* direkt im Curriculum, auf der anderen Seite als öffentlich auftretendes *artsprogram*. Institutionell sind sowohl das *LIKWI* als auch das *artsprogram* als »Forschungsformate« am *Zentrum für Kulturproduktion* angesiedelt, das interdisziplinär agiert und an keine Fakultät angebunden ist.

Der *Kunstraum* an der *Leuphana Universität* ist institutionell unabhängig von den Fakultäten, bindet seine Projekte aber durch praxisorientierte Projektseminare in den kulturwissenschaftlichen Lehrplan ein, die oft über mehrere Semester fortgeführt werden. Hierin ähneln *Kunstraum*-Projekte eher den Projekten des *artsprogram* in Friedrichshafen, bei denen Studierende gezielt an der Organisation der Projekte beteiligt werden, um erste kuratorische und künstlerische Praxiserfahrung zu sammeln. Sowohl das *artsprogram* der ZU als auch der *Kunstraum* der *Leuphana Universität* laden zumeist zeitgenössische kritische Künstler*innen ein, welche Impulse für eine weitere wissenschaftliche Auseinandersetzung liefern, kontextuell und rechercheorientiert arbeiten und häufig ortsspezifisch intervenieren. Jedoch hat die *Leuphana Universität* mit dem *Kunstraum* einen eigens eingerichteten Raum für die Projekte, Vorträge und Ausstellungen, während die künstlerischen Projekte des *artsprogram* sowie des *LIKWI* größtenteils in den universitären Räumlichkeiten, bzw. in den »Zwischenräumen« stattfinden und dort auch gezielt räumliche Eingriffe vornehmen.⁶⁵ Ab September 2015 bezogen das *artsprogram* sowie das *LIKWI* der ZU Räumlichkeiten auf einem neuen Campus, die auch einen Ausstellungsraum beinhalten.

Sowohl der *Kunstraum* der *Leuphana Universität* als auch das *artsprogram* an der ZU laden weltweit bekannte Künstler*innenpersönlichkeiten ein und konnten sich somit eine eigene Position im internationalen Ausstellungsbetrieb verschaffen, vor allem im nicht-profitorientierten Bereich. Dabei ist die 30-jährige Tradition des *Kunstraums* insbesondere durch eine Generation konzeptueller und institutionskritischer Praxis geprägt. Künstler*innen werden vornehmlich über Honorarverträge beschäftigt und so stellt es sich auch als naheliegend heraus, dass vor allem künstlerisch-forschende Künstler*innen eingeladen werden, die ein Eigeninteresse an der Öffnung des Forschungsprozesses sowie am Einbezug akademischer Diskurse haben. Erst seit 2023 ist es auch für Studierende möglich, im Rahmen des *P2P*-Programms des *Kunstraums* auch eigene Projekte zu initiieren, vorher erfolgten die Projekte meistens auf Initiative der Lehrenden oder durch die Einladung an Künstler*innen.

65 Viele Projekte des *Kunstraums* beziehen aber auch den Campus ein (z.B. die Projekte *Branding the Campus* von Christian Philipp Müller oder *Treibhaus* von Dan Peterman, (1998). Vgl. Bismarck, Beatrice; Stoller, Diethelm; Wege, Astrid; Wuggenig, Ulf (Hg.) (2001): *Branding the Campus*. Kunst, Architektur, Design, Identitätspolitik. Düsseldorf: Richter Verlag.

8.4. Zwischenfazit: Institutionalisierung von künstlerischer Forschung im Zusammenhang der transdisziplinären Forschung

Die Herausforderungen bei der Etablierung künstlerischer Forschungsformate müssen im Kontext der Etablierung transdisziplinärer Forschungsformate an Universitäten gesehen werden. Hierzu liegen bereits einige Studien anhand exemplarischer transdisziplinärer und künstlerischer Forschungsprojekte vor.⁶⁶ Viele Studien kommen zu dem Ergebnis, dass sich die Zusammenarbeit heterogener Akteur*innen aus Wissenschaft und Praxis erfahrungsgemäß nicht unproblematisch gestaltet. Erfahrungen von Beteiligten aus transdisziplinären Forschungsprojekten haben gezeigt, dass diese mit einem erheblichen zeitlichen Mehraufwand verbunden sind, da zunächst unterschiedliche Begrifflichkeiten, Methodiken und Lösungsvorschläge in ein gemeinsames Verständnis integriert werden müssen. Bis beispielsweise ein Konsens über Begrifflichkeiten hergestellt ist, um eine Diskussionsgrundlage zwischen den unterschiedlichen Disziplinen herzustellen, sind umfangreichere zeitliche und organisatorische Kapazitäten notwendig als in herkömmlichen disziplinären Ansätzen.⁶⁷

Dies zeigt auch die Erfahrung aus dem transdisziplinären Forschungsprojekt *eMotion: Mapping Museum Experience*,⁶⁸ das Emotionen und Erfahrungen von Besucher*innen beim Museumsbesuch mit künstlerischen und sozialwissenschaftlichen Mitteln erforschte. In einem Artikel beschreiben die beteiligten Wissenschaftler*innen die Herausforderungen bei der Zusammenarbeit mit Künstler*innen.⁶⁹ Beispielsweise habe es Unklarheiten bei der Rolle der Künstler*innen in dem Projekt gegeben. Einerseits habe die Aufgabe der Künstler*innen hauptsächlich in der Visualisierung der Forschungsergebnisse bestanden, andererseits sollten diese aber nicht nur eine rein repräsentative Funktion übernehmen:

»It was via the artistic representations that phenomena of the research subject became and continue to become visible, which would not have been possible using social science, statistical-mathematical, phenomenological or critical research practices.

-
- 66 Vgl. Tröndle/Greenwood/Ramakrishnan et al. (2011): The Entanglement of Arts and Sciences. On the Transaction Costs of Transdisciplinary Research Settings. *Journal for Artistic Research*, Issue 1. Vgl. auch Van den Berg, Karen; Omlin, Sibylle; Tröndle, Martin (2011): Das Kuratieren von Kunst und Forschung zur Kunstforschung. Überlegungen im Anschluss an das Projekt *eMotion: Mapping Museum Experience*. In: Tröndle, Martin; Warmers, Julia: *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*. Bielefeld: transcript. S. 21–48. Vgl. auch Bergmann, Matthias (2010): Transdisziplinäre Forschung: Integrative Forschungsprozesse verstehen und bewerten. In: Bergmann, Matthias; Jahn, Thomas; Knobloch, Tobias; Krohn, Wolfgang; Pohl, Christian; Schramm, Engelbert (Hg.): *Methoden transdisziplinärer Forschung: Ein Überblick mit Anwendungsbeispielen*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag.
- 67 Vgl. Nowotny, Helga (2003): The Potential of Transdisciplinarity. Online verfügbar unter https://www.helga-nowotny.at/downloads/helga_nowotny_b59.pdf (Stand: 07.08.2024).
- 68 S. Internetseite des Forschungsprojektes *eMotion: Mapping Museum Experience* (2011). Online verfügbar unter <https://mapping-museum-experience.com/publikationen/the-entanglement-of-art-and-sciences/?lang=de> (Stand: 07.08.2024).
- 69 Vgl. Tröndle/Greenwood/Ramakrishnan et al. (2011).

The artistic displays became equivalent, valid instruments, which provided sustainable stimuli to the discourses in art sociology, art theory and curatorial studies.«⁷⁰

Künstlerische und wissenschaftliche Beiträge stellten somit einen gleichberechtigten visuellen und textuellen Zugang zum Thema her und bereicherten sich auf diese Weise gegenseitig. Dabei sei es nicht Ziel der Künstler*innen gewesen, Kunstwerke zu produzieren. Vielmehr wäre es darum gegangen, künstlerische Methoden der Visualisierung und Sonifikation für die Museumsforschung nutzbar zu machen, um die Ausstellungsbedingungen besser erforschbar zu machen. Dabei leisteten die künstlerischen Beiträge einen wichtigen Beitrag zum Forschungsprojekt, wobei interessant ist, dass die Funktion dieses Beitrags im künstlerischen und im wissenschaftlichen Feld unterschiedlich gewertet wurde:

»Greenwood had to deal with the fact that his diagrams were more a basis for scientific evaluations than they were artistic artefacts. Adhering nevertheless to his aesthetic demands in terms of the diagram creation and putting the installation into place which, within the framework of the exhibition, had to prove suitable to the museum.«⁷¹

Neben Fragen der Anerkennung im künstlerischen Feld wurden auch Fragen der Autor*innenschaft für die transdisziplinäre Kollaboration zentral. Es wurde nötig, zu entscheiden, zu welchem speziellen Diskurs und welchem disziplinären Kontext ein Beitrag geleistet werden sollte, beispielsweise ob Publikationen eher ein künstlerisches oder ein wissenschaftliches Publikum ansprechen sollten. Wie bereits aufgezeigt, ist es sowohl im künstlerischen als auch im wissenschaftlichen Feld von Bedeutung, die individuelle Autor*innenschaft in einem Beitrag zum Forschungsfeld explizit zu machen. Fragen der Autor*innenschaft werden somit in künstlerisch-wissenschaftlichen Kollaborationen besonders virulent. Eine weitere Herausforderung ist, dass transdisziplinäre Forschungsprojekte meistens teurer als disziplinäre Projekte sind, weil sie eine längere Forschungslaufzeit erfordern sowie deutlich erhöhte Kosten für Koordination und Kommunikation:

»It very quickly became clear, that research management was particularly important for such a time-consuming project, not only because results and time plans are not as predictable, but also because it was necessary to continually re-communitise methodical and theoretical competences.«⁷²

Deshalb war laut Tröndle et al. eine Art »scientific curator« notwendig, um eine produktive Zusammenarbeit von Künstler*innen und Wissenschaftler*innen anzuleiten.⁷³ Da transdisziplinäre Projekte im Dialog zwischen unterschiedlichen Kontexten stattfinden, bedürfe es zudem der Zusammenarbeit von Menschen, Institutionen und Denkstilen mit verschiedenartigen Werthaltungen, Zielen und Hierarchien. Eine ebenbürti-

70 S. Tröndle/Greenwood/Ramakrishnan et al. (2011).

71 S. Tröndle/Greenwood/Ramakrishnan et al. (2011).

72 S. ebd.

73 Vgl. ebd.

ge Zusammenarbeit und Kommunikation der verschiedenen Projektpartner*innen bzw. Disziplinen auf Augenhöhe werde in der Praxis oft als herausfordernd erlebt. Die Philosophin und Stadtforscherin Gesa Ziemer betont drei Aspekte, die bei der Etablierung von transdisziplinärer Forschung von besonderer Bedeutung seien:

- die Wertschätzung heterogener Konstellationen von Akteur*innen,
- die Anerkennung der Gleichberechtigung von Disziplinen,
- die selbstkritische Reflexion des eigenen professionellen Habitus.⁷⁴

Die erfolgreiche Etablierung eines transdisziplinären Forschungsprojektes erfordere somit den gegenseitigen Respekt und die gegenseitige Akzeptanz aller Teilnehmenden. Zudem müsse Wert darauf gelegt werden, dass bei den behandelten Begrifflichkeiten ein gemeinsames Verständnis zugrunde gelegt werden könne, oder disziplinäre Differenzen in den Bedeutungen müssten explizit gemacht werden.⁷⁵ Herausforderungen in der inter- und transdisziplinären Zusammenarbeit seien oft auf eine fundamental unterschiedliche disziplinäre Sozialisation zurückzuführen.

Dies wurde auch in der vorliegenden Arbeit bei der Analyse der Unterschiede zwischen künstlerischem und wissenschaftlichem Habitus in den *Kunstraum*-Projekten deutlich. Auch hier stellten sich Überschneidungen zwischen Kompetenzbereichen und Rollenverteilungen in transdisziplinären Settings oftmals als schwierig heraus. So betont Corinna Caduff, dass bei der Zusammenarbeit von Künstler*innen mit Geisteswissenschaftler*innen die Aufgabe der Künstler*innen meistens darin bestünde, das Projekt für eine breitere Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Dabei könnten Schutzwälle einstürzen, weil bei »solcher Kollaboration die traditionelle Rollenteilung von »schaffen« und »bedeutend machen«, von primärem und sekundärem Ausdruck, von Beforschtem und Beforschendem in existenzieller Weise infrage gestellt«⁷⁶ würden. Die traditionelle Arbeitsteilung zwischen Künstler*in und Kurator*in wirft Fragen nach der Deutungshoheit auf. Eine andere Schwierigkeit bestünde darin, dass Künstler*innen oft dazu tendierten, eine bestimmte Arbeitsteilung abzulehnen, weil sie befürchteten, ihren Status als Künstler*in im Kunstfeld zu verlieren, obwohl diese Möglichkeit der Zusammenarbeit ihnen den Zugang zu anderen gesellschaftlich relevanten Feldern gäbe, die jenseits des Kunstmarktes liegen würden.⁷⁷

Was diese heterogene Zusammensetzung von Forschungsteams für organisationale Strukturen bedeutet, haben Erfahrungen aus transdisziplinären Forschungsprojekten gezeigt. Es müssen neue organisationale Strukturen gefunden werden, um transdisziplinäre Zusammenarbeit zu ermöglichen:

74 Vgl. Ziemer, Gesa (2015): Kollektives Arbeiten, S. 171.

75 Zu ähnlichen Ergebnissen kommt auch ein Report einer Zusammenkunft zwischen *National Science Foundation & National Endowment for the Arts* (2010). Online verfügbar unter <https://cmw.mit.edu/wp/wp-content/uploads/2011/04/Harrell-NSF-NEA-Workshop-ExecutiveReportFinal-Draft.pdf>. (Stand: 07.08.2024).

76 S. Caduff (2014), S. 287.

77 S. Tröndle/Greenwood/Ramakrishnan et al. (2011).

»What we have learnt in the past few years is: If new insights are to be produced, then a new research organisation must be found — that is, new methods, processes and a social research setting, which overrules the disciplinary bias of its participants.«⁷⁸

Die Auswertung des Forschungsprojektes *eMotion: Mapping Museum Experience* zeigt auf, dass dringend neue Kriterien und Maßstäbe für die Beurteilung von transdisziplinären Projekten benötigt werden, ein Umstand, der auch durch die Notwendigkeit der Anpassung von Fördermaßstäben in Bezug auf künstlerische Forschung deutlich geworden ist. Wie bei der künstlerischen Forschung müssen auch für die transdisziplinäre Forschung erst Förderstrukturen aufgebaut werden, die dieser Forschungspraxis gerecht werden und nicht hauptsächlich auf einem disziplinären Verständnis von Forschung basieren. Zu häufig, so Martin Tröndle, würden Förderstrukturen auf einem disziplinspezifischen Verständnis von Reviewern basieren. Zudem müssten flexiblere Publikationsstrukturen geschaffen werden, weil transdisziplinäre Publikationen meistens schwer unterzubringen seien, da sie den Anforderungen fachspezifischer Journale nicht entsprächen:

»Research requests are mostly assessed with the discipline-based expertise of the reviewer, [...] such as, on the one hand, the requests don't reach the disciplinary standards and on the other hand, they are not seized due to their specificity.«⁷⁹

Darüber hinaus stelle die Evaluation und Qualitätssicherung transdisziplinäre Projekte eine Herausforderung dar, denn die traditionellen Referenzsysteme reichten für die Einschätzung transdisziplinärer Forschung nicht aus. Es müssten neue Bewertungssysteme geschaffen werden, die den Willen der Beteiligten erforderten, einen kritischen Dialog über die eigenen Kompetenzfelder hinweg zu führen. Zwar erhält die Förderung transdisziplinärer Projekte sowohl in den Wissenschaften als auch in den Künsten sowie im kulturellen Bereich inzwischen mehr Akzeptanz, doch bei der Suche nach angemessenen Fördergeldern ergeben sich häufig Schwierigkeiten in der Verantwortlichkeit. Gegenwärtige Förderprogramme sind vielfach nicht auf diesen neuen Bedarf an disziplinenübergreifenden Fördermitteln eingestellt.

78 S. Bergmann/Schramm (2010), S. 8.

79 S. ebd.

9. Fazit

Die Analyse erbrachte Ergebnisse auf zwei sehr unterschiedlichen Ebenen der Institutionalisierung: erstens für die Institutionalisierung künstlerischer Forschung an Universitäten, die im Kontext der Etablierung transdisziplinärer Forschungsformate im akademischen Raum untersucht wurden. Zweitens für die Institutionalisierung an Kunsthochschulen, die insbesondere auf die Etablierung eines eigenen disziplinären Feldes abzielt. Weitere Forschungsarbeit wäre nötig, um die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung auch außerhalb von Hochschulen und Universitäten zu erschließen, die nur im Ansatz angesprochen werden konnte. In der folgenden Schlussbetrachtung sollen die Ergebnisse der Feldanalyse abschließend diskutiert und die weitere Entwicklung künstlerischer Forschung als kritische Wissenspraxis betrachtet werden.

9.1. Herausforderungen und Potenziale von künstlerischer Forschung an Universitäten

Die Analyse künstlerischer Forschungsprojekte hat gezeigt, inwiefern künstlerische und performative Formate die Grenzen gegenwärtiger Verfahren der Wissens- und Erkenntnisgenerierung hinterfragen und neu justieren könnten, indem sie beispielsweise das Verhältnis von Theorie und Praxis sowie von Forschungsprozess und -ergebnis neu bestimmen.¹ Durch den Einbezug verkörperten, handlungspraktischen und impliziten Wissens fordert künstlerische Forschung konventionelle Praktiken der wissenschaftlichen Wissensproduktion, aber auch der Wissensvermittlung und -repräsentation heraus.² Im Zuge des *practical* und *performative turn* hat dies mittlerweile auch Auswirkungen auf Wissensmodelle anderer Wissenschaften gezeigt, vor allem der Geisteswissenschaften. Dabei verändert künstlerische Forschung den Fokus insofern, dass sie die Wissensbildungsprozesse stärker als das Wissen selbst als Produkt in den Fokus stellt und Denken als Praxis in seiner Performanz erfahrbar macht.³

1 Vgl. Busch (2007). Vgl. auch Bippus (2009) und Peters (2013).

2 Vgl. Frayling (1993), zit. n. Burri (2014).

3 Vgl. Mersch (2016), S. 9.

Universitäten sind zunehmend gefordert, sich als traditionelle Wissensinstitutionen neu zu positionieren. In einer Wissensgesellschaft mit einer dynamisierten Wissenschaftspraxis, die sich durch Heterogenität, Transdisziplinarität und Flexibilität der Forschungssettings auszeichnet, können künstlerische Forschungsprojekte somit Anregungen liefern, wie traditionelle Formate der Wissensvermittlung sowie der Wissenspräsentation neu gedacht werden können:⁴

»Hypothetically, the introduction of artistic research into an academic environment could broaden and enrich our conception of what academic or scientific research truly is. [...] In terms of both methodology and the creative process that is characteristic of research in the arts, as well as the characteristic linkage and interpenetration of artistic practice and theoretical reflection, of doing and thinking would be a valuable asset to universities.«⁵

Wie im Kontext des Graduiertenkollegs *Performing Citizenship* deutlich geworden ist, bietet der Einbezug von Praxis- sowie Alltagsakteur*innen die Möglichkeit, einen mehrdimensionalen Zugang zu gesellschaftspolitischen Themen zu schaffen, der nicht auf rein propositionaler Wissensvermittlung beruht, sondern unterschiedliche Perspektiven von Künstler*innen und Praktiker*innen einbindet. Auf diese Weise kann durch eine erweiterte mediale Präsentation eine diversere Öffentlichkeit erreicht werden. Zudem ist die Vermittlung erfahrungsbasierten Wissens sowohl für die künstlerische als auch für die wissenschaftliche Seite fruchtbar, weil sie neue Perspektiven auf ein Thema eröffnet. Am Beispiel des *Kunstraums* ist deutlich geworden, dass das Sammeln von Praxiserfahrung in der Koordination künstlerisch-wissenschaftlicher Forschungsprojekte für Studierende der Kulturwissenschaften an der *Leuphana Universität* von zentraler Bedeutung ist, um später an Schnittstellenpositionen arbeiten zu können. Wie die beiden Graduiertenkollegs an der *HCU* zeigen, müssen für die Erprobung neuer Wissensvermittlungsformate aber auch entsprechende Rahmenbedingungen gegeben sein. So hat die Integration außeruniversitärer Kooperationspartner*innen (Theater und Zentrum für Choreografie) im Rahmen der vorgestellten Graduiertenkollegs Möglichkeiten eröffnet, andere Mittel und Modi der Präsentation zu erproben und entsprechend auch ein diverseres Publikum zu erreichen.

Künstlerische Forschung im Rahmen transdisziplinärer Forschungsprojekte trägt dazu bei, Forschung für ein heterogenes Publikum zu öffnen und dabei neue Forschungsformate, aber auch neue Forschungsorte zu finden. Christine Ahrend und Audrey Podann weisen darauf hin, dass die Institutionalisierung transdisziplinärer Forschung an Universitäten aber eine langfristige Verstetigung in institutionellen Strukturen erfordern würde.⁶ Zwar habe der Wissenschaftsrat in den letzten Jahren mit mehreren Grundsatzpapieren die Strategie des Wissenstransfers an Universitäten sowie den multidirektionalen Austausch zugunsten der transdisziplinären Erforschung

4 Vgl. Gibbons et al. (1994), S. 24.

5 S. Borgdorff (2012b), S. 60–61.

6 Vgl. Ahrend, Christine; Podann, Audrey: Institutionalisierung (2021). In: Schmohl, Tobias; Philipp, Thorsten; Schabert, Johanna (Hg.): Handbuch Transdisziplinäre Didaktik. Bielefeld: transcript, S. 141–150.

»großer gesellschaftlicher Herausforderungen«⁷ beworben. Dennoch habe an Universitäten selten eine Verstetigung in neuen institutionellen Formaten stattgefunden. Um zur Institutionalisierung beizutragen, brauche es dauerhafte und vor allem in die Breite der Universität hinein wirkende Angebote sowie eine langfristige Strategie, eine hohe Akzeptanz und Nutzungsdichte dieser Formate⁸, konstatieren Ahrend und Podann. Dies erfordere auch eine Verstetigung oder Regulierung durch Studienordnungen und eine Anpassung der Lehrdeputate, die auch den zeitlichen Mehraufwand einplanen müssten. Zudem sei der Zugang zu Fördermitteln für die Etablierung transdisziplinärer Forschung zentral, müsse aber den besonderen Bedarfen, die im Wesen transdisziplinärer Forschung begründet sind, entsprechen.

Gleiches gilt für die künstlerische Forschung an Universitäten: Auch hier müssen neue Formate gefunden werden, die eine Verstetigung ermöglichen. Für Formate wie dem LAP oder dem *Kunstraum* müssen Finanzierungsmöglichkeiten an Universitäten verstetigt werden. Zudem kann es auch in Zukunft als Herausforderung gesehen werden, Lehrformate zu entwickeln, die künstlerische Forschungsformate einbeziehen, ohne in Stereotype zu verfallen und ohne das künstlerische Wissen als »ein ganz anderes Wissen« zu mystifizieren. Bei der Entwicklung künstlerisch-wissenschaftlicher Lehrformate sind somit die Ebene der Integration, der Grad der Öffnung sowie die gewählten künstlerischen Ansätze zu berücksichtigen. Künstlerische Forschung bietet in ihrer Prozesshaftigkeit viele Ansatzpunkte, die sie für den Einbezug in den universitären Diskurs prädestinieren. Da insbesondere diskursive Formate auch Bestandteil künstlerischer Forschungsprozesse sind, bieten diese viele Anknüpfungspunkte für wissenschaftliche Diskurse, wie etwa am Beispiel des *Kunstraums* deutlich wird. Davon können sowohl Künstler*innen als auch Wissenschaftler*innen profitieren. Wie die universitären Formate künstlerischer Forschung in der Lehre an der *Leuphana Universität* in Lüneburg sowie an der *ZU* in Friedrichshafen deutlich machen, bringt die Integration künstlerischer Forschung in der universitären Hochschullehre aber auch Herausforderungen mit sich. Die Integration künstlerischer Forschungsansätze im Kontext der Forschung und Vermittlung erfordert sowohl zusätzliche räumliche und finanzielle als auch infrastrukturelle Ressourcen. Dafür stellt es eine Voraussetzung dar, zunächst Akzeptanz für künstlerische und transdisziplinäre Forschung an Universitäten zu schaffen. Zudem müssen Orte an Universitäten geschaffen werden, wo eine experimentelle Wissensproduktion und -vermittlung stattfinden kann.⁹ So problematisiert Karen van den Berg die Schwerfälligkeit des universitären Betriebs, wenn es darum geht, neue künstlerisch-wissenschaftliche Formate wie das *LIKWI* in den universitären Lehrbetrieb einzubinden:

7 S. Wissenschaftsrat (2015): *Positionspapier. Zum wissenschaftspolitischen Diskurs über Große gesellschaftliche Herausforderungen*. Stuttgart: Wissenschaftsrat.

8 S. Ahrend/Podann (2021), S. 144.

9 Beispiele bieten Ansätze der kritischen Pädagogik. Vgl. Bee, Julia; Egert, Gerko (Hg.) (2020): *Experimente lernen, Techniken tauschen. Ein spekulatives Handbuch*. Online verfügbar unter <https://hcommons.org/deposits/item/hc:49437/> (Stand: 08.08.2024).

»Diese ›Schiffe‹, diese ›Riesendampfer‹, die in irgendwelchen Exzellenzlogiken und Bologna-Logiken und Ausbildungslogiken fahren, da auch nur irgendwie kleine Dinge zu verändern [...] braucht unheimliche Kraft und ist wahrscheinlich nur an solchen Universitäten wie der Leuphana oder der Zeppelin Universität möglich [...] Also an Universitäten, die sich selbst auf die Fahnen geschrieben haben oder die den Geist haben, die sagen, wir wollen innovative Dinge probieren. Wir wollen [...] die Formen wie Universitäten irgendwie gebaut sind, gedacht werden, irgendwie verbessern und verändern.«¹⁰

Der Etablierung künstlerischer Forschungsformate an Universitäten stehen somit nicht nur bürokratische Hürden entgegen, sie gestalteten sich zudem auch deutlich kosten- und zeitintensiver als herkömmliche Vermittlungsformate, da sie zusätzlichen Mehraufwand durch Materialbeschaffung, Räumlichkeiten und die Kooperation mit externen Akteur*innen und Künstler*innen erforderlich macht.

Ethnografische Stadtforschung hat sich als sehr anschlussfähig für die Integration künstlerischer Forschung erwiesen, da die Erforschung der Stadt auf performative, akustische oder bildliche Weise neue Dimensionen der Wahrnehmung eröffnet. Künstlerische Interventionen, die eher sinnlich-anschaulich, performativ und singulär verfahren, können wissenschaftliche Forschung, ihrer Form nach eher diskursiv, begrifflich und abstrakt, daher produktiv ergänzen.¹¹ Zudem können in der Vermittlung von Wissen künstlerisch-forschende Methoden neben der rein textuellen Wissensvermittlung neue Ebenen der Reflexion eines Forschungsthemas aufzeigen. Künstlerische Forschung im Sinne des forschenden Lernens kann nicht nur die soziale Teilhabe an Forschungsprozessen erhöhen, wie die Beispiele von Forschungsprojekten aus den Graduiertenkollegs zeigen, sie kann auch Beispiele dafür liefern, dass in der Lehre und der Forschung mit anderen, nicht ausschließlich textuellen Medien geforscht werden kann, wie das beispielsweise das *LIKWI* aufzeigt.

Die Diversifizierung von Öffentlichkeiten ist dabei nicht nur für Universitäten, sondern auch für andere Wissenschaftsinstitutionen interessant, insbesondere in Bezug auf die Wissenschaftskommunikation. So sieht die Programmleiterin der *VW-Stiftung* hierin einen großen Vorteil künstlerischer Forschung:

»Angesichts dieser ganzen Diskussion jetzt um Fake News und Zweifel an der Wissenschaft...kann eine solche Kooperation mit Künstlern einfach eine Dimension mit reinbringen, die lebensweltlich orientierter ist, also eine **Gegenbewegung ist zu dem Elfenbeinturm der Wissenschaft** [Herv. d. Verf.] und das ist zum einen auf der Ebene mit Wissenschaftskommunikation. Das wollen ja jetzt alle Förderorganisationen, auch das Ministerium und so sehr stark fördern. Aber das ist dann eben oft so konsekutiv. Also erst wird die Forschung gemacht und dann wird die Öffentlichkeit darüber informiert, was erforscht wurde. Und ich finde den Reiz an der Kooperation mit den Künstlern, dass es sozusagen von Anfang an passiert und man dadurch einfach direkt im Kontakt mit der Öffentlichkeit steht und dadurch auch ein anderes Denken erforderlich wird.«¹²

10 S. Interview Karen van den Berg (2015), 00:27:38h.

11 Vgl. Hildebrandt (2019), S. 732.

12 S. Interview AW, *VW-Stiftung* (2019), 00:99:05h.

Dass künstlerische Forschung eine besondere Nähe zu ethnografischen und interpretativen Herangehensweisen aufweist, wurde in mehreren Forschungsprojekten deutlich und scheint in dem Sinne naheliegend, dass diese auf einer kritischen Reflexivität gründet. Der Schwerpunkt auf der Verbindung qualitativer Sozialwissenschaften und künstlerischer Forschung mag aber auch der Auswahl der Fallbeispiele geschuldet sein, weil es auch im naturwissenschaftlichen Bereich bereits viele künstlerische Forschungsprojekte gibt, bei denen sich technisch-naturwissenschaftliche Praktiken sehr gut mit künstlerischer Forschung vereinbaren lassen. Künstlerische Forschung entfaltet ihre Potenziale daher vor allem im Bereich der Vermittlung von Wissen in der transdisziplinären Forschungspraxis. Aber auch für die methodische Praxis führen künstlerische Forschung und empirische Kulturwissenschaft Klaus Schönberger zufolge zu »produktiven Verstrickungen«:

»Es liegt nahe, ästhetische Praxis selbst zur Methode der Kulturforschung zu machen, wobei es nicht darum geht, Künstler/innen und Künstler auszubilden, sondern darum, die spezifische Weise des Handelns in ästhetischen Praktiken kennen zu lernen, um sie zum einen wissenschaftlich erforschen zu können oder zum anderen ästhetische Praktiken in den verschiedensten Feldern der Gesellschaft anzuleiten, zu inszenieren, zu motivieren und zu reflektieren.«¹³

In diesem Rahmen könnte künstlerische Forschung als methodisches Instrumentarium innerhalb der wissenschaftlichen Forschungspraxis verstanden werden. Dabei werden Methoden und Techniken aus der ästhetischen Praxis in die Wissenschaft übernommen; entweder um eine andere Form der Erfahrung zu ermöglichen (*LIKWI*) oder um sich ästhetischen Praktiken aus den Kulturwissenschaften heraus mit performativen und ästhetischen Mitteln anzunähern.

Dennoch sollten die Möglichkeiten künstlerischer Forschung nicht allein darin gesehen werden, das Methodenrepertoire wissenschaftlicher Praxis um künstlerische Formate zu erweitern. Zentral ist dabei eine Frage, die sich auch die Beteiligten des Kollegs *Performing Citizenship* gestellt haben:

»Wie müssen die Verstrickungen zwischen empirischer Kulturwissenschaft und Kunst konzipiert werden, damit nicht nur der methodologische Rahmen einfach ausgedehnt wird (und allenfalls eine additive Kooperation erfolgt) oder neue/andere Kooperationsformate ausprobiert werden, die zwar »hübsch« designed sind, aber keinen neuen Erkenntniswert haben, sondern zugleich eine umfassendere Koproduktion entstehen kann?«¹⁴

13 S. Schönberger, Klaus (2018): »Ich sehe was, was du nicht siehst? Ethnographische und künstlerische Forschung im Prozess der Entgrenzung von Wissensformaten.« In: Holfelder, Ute/Schönberger, Klaus/Hengartner, Thomas/Schenker, Christoph (Hg.): Kunst und Ethnografie – zwischen Kooperation und Ko-Produktion? Anziehung – Abstoßung – Verwicklung: Epistemische und methodologische Perspektiven. Zürich: Chronos, S. 272–291.

14 S. Günsilius-Wittershagen, Maïke (2019): Dramaturgien postmigrantischer Performance: Citizenship in kultureller Bildung und künstlerischer Forschung. Dissertation Hafencity Universität Hamburg.

Künstlerische Forschung sollte nicht nur als attraktives Add-on für einen erleichterten Wissenstransfer oder als »Bebildung« dienen. Entsprechend versteht diese Arbeit die Verschränkung von künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung als tiefgreifender, im Rahmen einer kritisch-reflexiven Wissenspraxis, die Dichotomien zwischen Theorie und Praxis sowie zwischen Denken und Tun im Sinne eines »Thinking-Doing« oder einer »Knowing-in-Action«¹⁵ auflöst. Bei der Untersuchung der transdisziplinären Forschungsprojekte im Rahmen der Graduiertenkollegs ist zudem deutlich geworden, dass künstlerische Forschung dort am produktivsten ist, wo sie sich gleichberechtigt zu anderen Zugängen mit konkreten Themen auseinandersetzt. In einem Meta-Diskurs erschöpft sich dieses kritische Potenzial künstlerischer Forschung hingegen schnell.

Auch wenn diese Arbeit wohl eher dem Meta-Diskurs zuzurechnen ist, soll sie dennoch dazu anregen, die organisationalen Voraussetzungen für diese kritische Wissenspraxis zu schaffen. Fragen der praktischen Umsetzung in Bezug auf Darstellungsformate, auf Vermittlungsweisen beispielsweise im Theater, eröffneten neue Erkenntnisse in Bezug auf die materielle Widerständigkeit des Forschungsgegenstandes oder in Bezug auf die Performanz von Theorie. Somit kann künstlerische Forschung als eine Form der kulturellen Praxis begriffen werden, die Formen des theoretischen und praktischen Wissens verbindet, institutionell aber häufig gezwungen ist, verkörpertes oder implizites Wissen aus der künstlerischen Praxis in propositionaler Form darzulegen. So besteht im akademischen Betrieb nach wie vor die Notwendigkeit, dass künstlerische Forschung kommunizierbar und dokumentierbar gemacht werden muss, wenn sie Relevanz und Sichtbarkeit auf künstlerischer oder wissenschaftlicher Ebene erlangen will.

Eine Tendenz wie Donald Schön sie schon 1983 in *Reflective Practitioner*¹⁶ dargestellt hat, zieht sich auch durch die Debatte um künstlerische Forschung: Auf der einen Seite wird der Elitismus der Universitäten beklagt, die Praxiswissen nicht genug berücksichtigen würden, auf der anderen Seite wird aber gerade dieses Praxiswissen mystifiziert. Die Rede von »Intuition« und die Mystifizierung eines Wissens, das nicht beschreibbar und unbewusst sei, so beschrieb schon Donald Schön, bewirke das Gegenteil einer Öffnung des Diskurses, sondern verstärke vielmehr die alte Polarisierung im Wissenschaftssystem zwischen »hard« science und »soft« science.¹⁷ Wenn von einem »anderen Wissen« der Kunst die Rede sei, dann bliebe dieses »Andere« im Unbestimmten und wirke gerade deshalb mystifizierend. Der gegenteilige Effekt konnte beobachtet werden, wenn eine bestimmte Praxis in der konkreten Auseinandersetzung mit einem Forschungsgegenstand thematisiert wurde. Erst in der direkten Auseinandersetzung mit einer Fragestellung kamen die wirklich interessanten Fragen für die künstlerische Forschung auf, die im Gegensatz zu einer Mystifizierung von Kunst vielmehr im »anderen Wissen«, einem Meta-Diskurs, bestehen.

An dieser Stelle konnte die Arbeit aufzeigen, dass institutionelle Formate sich ändern müssen, wenn sie neuen Formen und Verschränkungen von künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung Raum geben wollen. Die Herausforderungen beim Einbezug von

15 Der Begriff stammt von Donald Schön und bedeutet die Einheit von Denken und Handeln. Vgl. Schön (2002 [1983]).

16 Vgl. ebd.

17 Vgl. Schön (2002 [1983]), S. vii.

Praxisakteur*innen sind an den Beispielen partizipativer Projekte zu erkennen: So kann es keine Lösung sein, den generellen Einbezug anderer gesellschaftlicher Gruppen zu fordern, ohne darüber nachzudenken, wie eine Kommunikation auf Augenhöhe aussehen könnte. Ansätze von *Citizen Science* sowie Reallabore bieten bereits solche Orte der Ko-Produktion von Wissen. Seit 2015 entstünden mit der öffentlichen Förderung von Reallaboren unterschiedliche Orte der Koproduktion von Wissen, die transdisziplinäres Arbeiten beförderten und einen Wissensaustausch zwischen unterschiedlichen Stakeholder*innen ermöglichten, so Ahrend und Podann.¹⁸ Die Umsetzung solcher Kooperationsformate in der Forschung erfordere aber ein professionelles Projektmanagement, um andere gesellschaftliche Gruppen auch angemessen einbeziehen zu können. Dabei müsse die Institutionalisierung transdisziplinärer Forschung an Universitäten auf unterschiedlichen Organisationsebenen stattfinden, indem Begriffe, Methoden, Prozesse und habituelle Prägungen verbreitet würden, die auf das Ziel ausgerichtet seien, »Akzeptanz, Unterstützung und gelebte Praxis für transdisziplinäres Arbeiten dauerhaft in der Breite der Universität zu generieren und in die Regelsysteme zu überführen.«¹⁹ Diese Herausforderungen bei der Institutionalisierung äußern sich auch bei der Etablierung von künstlerischer Forschung. Außerdem erfordert deren Institutionalisierung an Hochschulen auch eine Auseinandersetzung mit potenziellen Öffentlichkeiten und Kooperationspartner*innen sowie die Kenntnis von Umsetzungs- und »Übersetzungsmöglichkeiten« in Formate der Präsentation, also die kuratorische Kompetenz von Ressourcenbeschaffung und Vermittlung zwischen Praktiker*innen und Theoretiker*innen. Zudem würde es auf nationaler Ebene bedeuten, dass langfristig Fördermöglichkeiten für künstlerische Forschung geschaffen werden müssen, die sich nicht nur auf lokale und zeitlich begrenzte Formate beschränken, sondern eine langfristige Perspektive für die Institutionalisierung in Deutschland bieten.

Verständnis für künstlerische Forschung auf mehreren institutionellen Ebenen zu schaffen, wird noch einige Zeit in Anspruch nehmen, vor allem in Deutschland, wo weder Förderstrukturen noch größere Institutionen gegeben sind, die sich für die Institutionalisierung künstlerischer Forschung einsetzen. Deswegen wird es erstmal bei lokal begrenzten Formaten der Institutionalisierung bleiben. Dennoch zeigt der »Probekballon« der Förderung durch die VW-Stiftung sowie auch die erhöhte Aufmerksamkeit in Richtung von Projekten, die einen Wissenstransfer in unterschiedliche gesellschaftliche Gruppen hinein ermöglichen, dass sich hieraus auch für künstlerische Forschung Anschluss- oder Finanzierungsmöglichkeiten für eine weitere Etablierung an Hochschulen ergeben könnten.

9.2. Ergebnisse der institutionellen Analyse und Schlussfolgerungen für die Institutionalisierung

Die Kombination aus Diskurs- und Feldanalyse ermöglichte es, im Rahmen der Arbeit zunächst deutlich zu machen, wie künstlerische Forschung im Diskurs verhandelt wird

¹⁸ Vgl. Ahrend/Podann (2021), S. 146.

¹⁹ S. Ahrend/Podann (2021), S. 141–142.

– zum einen als Heteronomisierung des künstlerischen Feldes, zum anderen als Autonomisierung eines bestimmten Subfeldes der künstlerischen Forschung – um daraufhin im Zuge der Feldanalyse abzugleichen, wie Kunsthochschulen und Universitäten die Institutionalisierung in der Praxis umsetzen. Dabei zeigten sich zentrale Unterschiede in der diskurstheoretischen Einordnung von künstlerischer Forschung an Kunsthochschulen und Universitäten: Das Bestreben, künstlerische Forschung an Kunsthochschulen als disziplinäre Praxis zu verankern, kann im Sinne eines Legitimationsdiskurses verstanden werden, bei dem es auch um die Aushandlung des Verhältnisses von Theorie und Praxis in der künstlerischen Ausbildung geht. Der Diskurs an Universitäten hingegen konzentriert sich auf transdisziplinäre Forschungsbestrebungen, künstlerische Forscher*innen als »Akteur*innen von außen« an Universitäten zu holen.²⁰

Die Analyse hat unterschiedliche Stadien der Institutionalisierung in Deutschland, Österreich und der Schweiz ergeben. Für künstlerische Forschung gibt es zwar eine internationale Peergroup, Journale wie das *Journal of Artistic Research* sowie Distributionskanäle und Konferenzen, die einen großen Beitrag dazu geleistet haben, eine internationale Peergroup zu etablieren, die sich in Bezug auf Publikationen eigene Standards setzt. Doch fehlt es zumindest in Deutschland und der Schweiz an einer gleichzeitigen Legitimation dieses Forschungsfeldes, insbesondere durch die Übersetzung in Förderlogiken und eigene Förderbereiche oder Institute. In den skandinavischen Ländern und teilweise auch in Österreich konnte sich künstlerische Forschung als sehr erfolgreiches Subfeld der Kunst etablieren. Schweden, Norwegen und Finnland sind auf dem Gebiet der künstlerischen Forschung weiterhin die Vorreiter.

Während die Institutionalisierung somit international und insbesondere in den skandinavischen Ländern vorangeschritten ist, zeigen die empirischen Beispiele aus dem deutschsprachigen Raum ein durchwachsenes Bild, bei dem insbesondere die Heterogenität der Qualitätsstandards und der Abschlüsse an Kunsthochschulen hervorsteht. Auch in Bezug auf Qualitätskriterien und Abschlüsse ist hier bisher kein einheitliches Feld künstlerischer Forschung auszumachen. Vielmehr bildet jede Institution ihr spezifisches Verständnis künstlerischer Forschung aus und setzt ihre Forschungsprojekte entsprechend dieses Verständnisses unterschiedlich zusammen. Somit lässt sich daran zweifeln, dass ein homogenes Feld der künstlerischen Forschung existiert, auch wenn die Gründung von Gesellschaften oder Journalen auf internationalem Niveau dies impliziert. Vielmehr, so stellt auch die künstlerische Forscherin Shusha Niederberger fest, gäbe es eine Vielzahl von Subfeldern künstlerischer Forschung, die so divers erscheinen wie die Verständnisse von künstlerischer Forschung selbst.

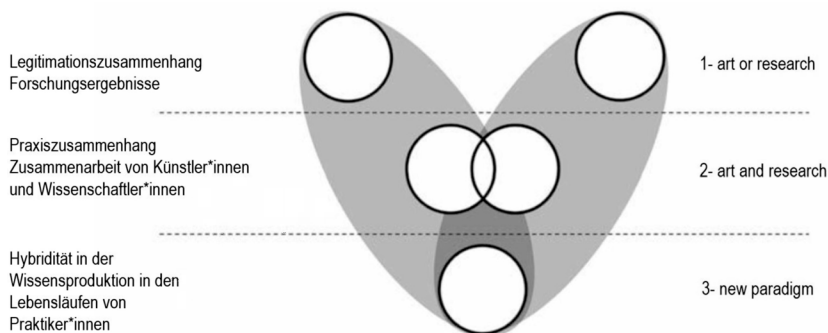
Als autonomes Feld kann künstlerische Forschung im Sinne Bourdieus zumindest im deutschsprachigen Raum somit noch nicht gelten, da die Kämpfe und Aushandlungsprozesse um Definitionskriterien und Bewertungsstandards noch lange nicht abgeschlossen sind. Hinsichtlich der Institutionalisierung als Disziplin wurden im

20 Vgl. Tröndle, Martin; Warmers, Julia (Hg.) (2012): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*. Bielefeld: transcript. Vgl. auch Tröndle, Martin et al. (2011): *The Entanglement of Arts and Sciences. On the Transaction Costs of Transdisciplinary Research Settings*. Online verfügbar unter <https://www.researchcatalogue.net/view/12219/12220> (Stand: 17.02.2024).

Theorieteil nach Kuhn unterschiedliche Kriterien genannt, welche für die Entstehung eines neuen Forschungsgebiets gegeben sein müssen: sowohl Institutionen und Organisationen als auch Publikationen in Büchern und in Zeitschriften, die Forschungsergebnisse zugänglich machen, sowie Konferenzen, bei denen neueste Entwicklungen innerhalb des Paradigmas vorgestellt und präsentiert werden. Hinzu kommen Regierungs- und Förderstellen, die das Paradigma formal und materiell unterstützen, und Hochschulbildungseinrichtungen, die das Paradigma vermitteln und Neulinge damit bekannt machen.

Insbesondere in Deutschland und der Schweiz befindet sich die künstlerische Forschung nach wie vor in einer Institutionalisierungsphase äquivalent zur prä-paradigmatischen Wissenschaft, in der Aushandlungsprozesse in Bezug auf gemeinsame Qualitätsstandards und -kriterien überwiegen. Oft werden Einzelfalllösungen für die Bewertung künstlerischer Forschungsergebnisse gefunden und es herrscht kein gemeinsames Verständnis über gemeinsame Evaluationskriterien oder Richtlinien an Institutionen vor. Im deutschsprachigen Raum ist die Macht, Logiken anderer Felder bei Eintritt in das Feld in die dem Feld eigene Logik zu übersetzen, wonach sich Bourdieu zufolge die Autonomie eines Feldes bemisst, noch nicht gegeben. Dies haben Fallbeispiele deutlich gemacht, die zeigen, dass künstlerische Forscher*innen in der Praxis unter permanentem Rechtfertigungsdruck stehen. Zudem müssen sie ihre Forschung gegenüber wissenschaftlichen Evaluationskriterien behaupten sowie deren Relevanz und Legitimität gegenüber Konsekrationsinstanzen aus dem Wissenschaftsfeld beweisen.

Abbildung 11: Unterschiedliche Stadien der Hybridität im Zusammenhang der Institutionalisierung (Ergänzung der Grafik von Biggs/Karlsson)



Um auf die von Biggs und Karlsson eingeführte Grafik bzgl. der Validierung im künstlerischen und im wissenschaftlichen Feld zurück zu kommen, ist durch die Analyse deutlich geworden, dass auf Ebene des Legitimationszusammenhangs, künstlerische Forschungsergebnisse von Förderinstitutionen in der Schweiz und in Deutschland meist noch über Umwege validiert werden müssen, beispielsweise über Bezüge zu anderen Disziplinen oder Nachweise eines gesellschaftlichen Anwendungsbezugs. Dies ist in Österreich nicht mehr der Fall, wo ein unabhängiges Evaluationssystem für künstlerische Forschung geschaffen wurde. In der Praxis wird allerdings in allen Ländern schon

länger hybrid gearbeitet, was anhand einiger künstlerischer Forschungsprojekte sowie an Laufbahnen von interviewten Künstler*innen und Wissenschaftler*innen deutlich wurde.

Zwar gibt es auf internationaler Ebene bereits eine gute Vernetzung der Community für künstlerische Forschung, die über die Konferenzen der SAR sowie über den *Research Catalogue* und das *Journal for Artistic Research* in regem Austausch steht, und bei der es auch zu einer zunehmenden Kanonisierung von Akteur*innen sowie Forschungsthemen im Feld kommt. Doch in vielen Ländern, insbesondere in Deutschland, müssen Anreizsysteme, Anerkennungskulturen und Karrierepfade für künstlerische Forschung erst noch geschaffen werden, indem institutionelle Mechanismen angepasst und interne Gremien überzeugt werden. Diese Überzeugungsarbeit erfordert viel Arbeit, Zeit und Geduld, wie auch bei den vorgestellten institutionellen Formaten ersichtlich wurde, und braucht zudem entsprechende Akteur*innen mit symbolischem Kapital in bestimmten Positionen im Feld, welche diese Etablierung vorantreiben.

Auf internationalem Level wurden solche Anreizsysteme bereits ansatzweise geschaffen: So schreibt die *Society of Artistic Research* Preise für künstlerische Forschungsprojekte aus und fungiert als zentraler Verteiler von *calls* und Stellen im Bereich der künstlerischen Forschung. An skandinavischen Universitäten finden sich zudem Karrierepfade für künstlerische Forschung, beispielsweise schreibt die *University of the Arts in Helsinki* zunehmend Stellen im Postdoc-Bereich sowie Professuren im Bereich der künstlerischen Forschung aus. Die Etablierung von Professuren im Bereich der künstlerischen Forschung deutet auch an den zentralen Standorten in Österreich, Wien und Linz auf eine weitgehende Institutionalisierung von künstlerischer Forschung hin. Deutschland hingegen bleibt hier ein weißer Fleck auf der Landkarte und außerhalb der vorübergehenden Finanzierung von künstlerischen Forschungsprojekten über die *gkf* in Berlin sieht es mit der Finanzierung eher schwierig aus. In Deutschland steckt die Institutionalisierung künstlerischer Forschung somit noch in den Kinderschuhen, aber an Vorbildern mangelt es nicht.

Weiterhin hat die Feldanalyse deutlich gemacht, dass eine Konzentration von künstlerischen Forschungsprojekten an Kunsthochschulen, wie sie beispielsweise in Österreich der Fall ist, zu einer gewissen Begrenzung des Diskurses auf das Kunstfeld führt. Dabei steht die künstlerische Forschung nach Einschätzung von Henk Borgdorff noch am Anfang ihrer Karriere und finde zu einem großen Teil an Kunsthochschulen statt, »die organisatorisch und intellektuell vom Rest der akademischen und universitären Welt eher isoliert« seien.²¹ Auch Ana Hoffner, Absolventin des *PhD-in-Practice*-Programms an der *Akademie der Bildenden Künste* in Wien und mittlerweile Professorin für *Artistic Research* am *Mozarteum* in Salzburg, stellt fest, dass der Diskurs um künstlerische Forschung sich vor allem an Hochschulen abspiele und der Kunstmarkt davon weitgehend unberührt bleibe:

21 Vgl. Borgdorff, Henk (2007): Der Modus der Wissensproduktion in der künstlerischen Forschung, in: Gehm, Sabine; Husemann, Pirrko; von Wilcke, Katharina (Hg.): Wissen in Bewegung. Bielefeld: transcript, S. 73–80. Hier: S. 75.

»Wir stehen einer sehr rigiden Aufteilung gegenüber: Der Kunstbetrieb (Museen, Kunstvereine, Galerien) bleibt von kunstbasierter Forschung weitestgehend unberührt, wodurch diese ausschließlich an den Universitäten verortet wird. Diesen etablierten Konsens spürt man vielleicht am stärksten durch die Tatsache, dass im Moment viele neue Galerien in Wien eröffnet werden, hingegen scheint es außerhalb des Vorstellbaren, etwas wie ein unabhängiges Zentrum für Kunst und Forschung zu eröffnen. Es müsste also die Frage nach der Autonomie (der Kunst und der Forschung) und ihrer Platzierung erneut gestellt werden.«²²

Kunsthochschulen und -universitäten blieben somit die primären Akteur*innen im Feld der künstlerischen Forschung, welche die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung vorantrieben. Dadurch, dass ein Großteil der künstlerischen Forschungsprojekte in Deutschland, Österreich und der Schweiz an Kunsthochschulen und -universitäten angesiedelt ist, bleiben zumeist auch die Bewertungsstandards diejenigen des künstlerischen Feldes, selbst wenn Evaluationskriterien im Rahmen von PhD-Programmen teilweise erweitert oder abgewandelt werden. Damit ist auch zu erklären, dass die Dissemination künstlerischer Forschung und damit auch ihre Effekte hauptsächlich im künstlerischen Feld verbleiben.

Insgesamt kann für die weitere Institutionalisierung künstlerischer Forschung davon ausgegangen werden, dass die Annahme eines erweiterten Forschungsbegriffs, der nicht in direkter Konkurrenz oder Abgrenzung zum wissenschaftlichen Forschungsbegriff steht, zentral ist. Künstlerische Forschung als ästhetische Grundlagenforschung zu verstehen, ist hier ein Ausgangspunkt, den das PEEK gewählt hat, um die Ergebnisoffenheit und die Freiräume künstlerischer Forschung zu fördern. Ebenso werden Evaluationsprozesse in der künstlerischen Forschung bei PEEK der eigenen Community überlassen. Wie internationale Konferenzen, Organisationen und Zeitschriften mit selbstständig organisierten Peer Review-Verfahren deutlich machen, ist die weltweite Community künstlerischer Forscher*innen in sich gefestigt. Der Vergleich von Förderinstitutionen macht aber deutlich, dass es in Deutschland und in der Schweiz weiterhin so ist, dass Kriterien wissenschaftlicher Forschung auf künstlerische Forschung übertragen werden. Die Gefahr ist dabei, dass sich beispielsweise in der Schweiz das Verständnis von künstlerischer Forschung in einem Nachweis des Anwendungsbezugs erschöpft, anstatt künstlerische Forschung als eigenständige Forschung zu etablieren.

Künstlerische Forscher*innen in Deutschland haben nach wie vor das Problem, sich vor unterschiedlichen Konsekrationsinstanzen des wissenschaftlichen und des künstlerischen Feldes gleichzeitig bewähren zu müssen und somit den Anforderungen beider Felder zugleich entsprechen zu müssen. So weist Henk Borgdorff darauf hin, dass Untersuchungen über die Betreuung praxisbezogener Forschungsprojekte im Kunstbereich gezeigt hätten, dass eine Schwierigkeit sowohl für die Doktorand*innen als auch für ihre Betreuer*innen im Misstrauen und in der Skepsis gegenüber künstlerischer Forschung liege. Diejenigen, die in der Kunstforschung tätig seien, müssten ihre Forschung

22 S. Hoffner, Ana; de Flers, Nicole Alecu (205): Wissensproduktion als Möglichkeit des Eingreifens zu verstehen... In: *bildpunkt* Nr. 45. Online verfügbar unter <https://igbildendekunst.at/bildpunkt/wissensproduktion-als-moeglichkeit-des-ingreifens-zu-verstehen/> (Stand: 08.08.2024).

oft als glaubwürdiges Unterfangen »verkaufen« und viel Zeit und Energie darauf verwenden, unterschiedliche Personen und Behörden von ihrer Forschung zu überzeugen. Die Überwindung institutioneller Hürden und die Überzeugungsarbeit nähme dabei unverhältnismäßig viel Zeit in Anspruch. Abgesehen davon habe diese Überzeugungsarbeit wenig mit den eigentlichen Forschungsthemen zu tun. Die Beweislast liege immer bei den »Neulingen«, während die Legitimität der akademischen Mainstream-Forschung selten grundlegend infrage gestellt werde.²³

Bezogen auf die Analyse der Institutionalisierungsprozesse ließe sich abschließend die Frage stellen, ob die neue Bedrohung der Autonomie des künstlerischen Feldes in der Übernahme von wissenschaftlichen Kriterien im künstlerischen Feld besteht, und zwar durch die damit einhergehende »Akademisierung« der künstlerischen Praxis. Tatsächlich ist es ein Ergebnis der Feldforschung, dass es mit der Einführung von PhD-Titeln im künstlerischen Feld zu einer verstärkten Kodifizierung künstlerischer Praxis kommt, die auch Karriereverläufe von Künstler*innen beeinflussen könnte, sobald sich künstlerische PhDs weitgehend etabliert haben. In der Logik Bourdieus stellt es sich als naheliegend heraus, dass sich künstlerische Forschung am heteronomen Pol des künstlerischen Feldes befindet, sowohl was die Orientierung an praxis- und gesellschaftsrelevanten Fragestellungen betrifft, als auch in Bezug auf die Einflüsse aus anderen Feldern, beispielsweise hinsichtlich der Evaluationskriterien. Dennoch zeigte die Analyse, dass viele künstlerische Forschungsprojekte an Kunsthochschulen eher dem Feld der eingeschränkten Produktion zugerechnet werden können, da diese für ihre Zugänglichkeit ein hohes kulturelles Kapital erfordern und eine verstärkte Theoretisierung und Kontextualisierung der eigenen Praxis betonen.

Eine wichtige Erkenntnis ist, dass die Institutionalisierung künstlerischer Forschung in Form von PhD-Programmen ständig kritisch begleitet werden sollte. So wurde an mehreren Kunsthochschulen deutlich, dass die bürokratischen Hürden erheblich waren, insbesondere was die Ergebnispräsentation und die Formate der Einreichung betrifft, und zwar nicht nur auf dem Papier, sondern auch hinsichtlich der Evaluationspraktiken: Die Bewertung künstlerisch-wissenschaftlicher Doktorarbeiten – insbesondere an jenen deutschen Kunsthochschulen, wo die Gewichtung des Theorieteils mit mehr als 51 % in der Schwerpunktsetzung überwiegt – orientiert sich weiterhin hauptsächlich an Anforderungen des wissenschaftlichen Dokorats. Auch in Wien als einem der Standorte, an dem sich künstlerische Forschung in den letzten Jahren weitgehend etabliert hat, wird ein rein künstlerischer PhD abgelehnt, beispielsweise an der *Akademie der Bildenden Künste*, weil davon ausgegangen wird, dass die schriftliche Äußerungsfähigkeit weiterhin zentraler Bestandteil für die Karriereentwicklung von Doktorand*innen bleiben soll. Die Neuentwicklung eines *PhD in Art Practice* an der *HFBK Hamburg* kann aber als Anfang einer Entwicklung an Kunsthochschulen gesehen werden, die rein künstlerischen PhDs Aufwind gibt.

Im Zusammenhang mit der neoinstitutionalistischen Isomorphismus-These²⁴ kann davon ausgegangen werden, dass Organisationen wie Kunsthochschulen durch den

23 Vgl. Borgdorff (2006), S. 18.

24 Vgl. DiMaggio/Powell (1991).

Druck der Umwelt Angleichungstendenzen verfolgen. Es ist demnach davon auszugehen, dass es zu einer weiteren Etablierung künstlerischer PhD-Programme auch an deutschen Kunsthochschulen kommen wird, vor allem um im internationalen Wettbewerb keine Nachteile zu erleiden.

Wissenschaftspolitisch, das wurde in der Analyse bereits aufgezeigt, spielt die Positionierung künstlerischer Forschung als »anderes Wissen« in zweierlei Hinsicht eine Rolle: Zum einen, so ergaben auch die Interviews an der ZHdK, kann die Betonung der »Andersheit« künstlerischer Forschung dazu führen, dass sie eine Sonderstellung erfährt und die direkte Konkurrenz zu den anderen Wissenschaften auf diese Weise umgangen wird, auch was Fördergelder betrifft. Indem »Andersheit« betont wird, wird Kunst zu etwas, was als ganz anderer Modus der Wissensproduktion nicht vergleichbar ist. Somit entzieht sich künstlerische Forschung nicht nur dem Vergleich mit der wissenschaftlichen Forschung, sondern muss sich gleichzeitig nicht in Konkurrenz zu ihr setzen. Bei genauer Analyse des Diskurses um künstlerische Forschung liegt es nahe, den Vergleich mit der wissenschaftlichen Forschung erst einmal außen vor zu lassen und einen offenen Forschungsbegriff zugrunde zu legen, um sich nicht zu sehr mit den Abgrenzungen aufzuhalten, sondern eher die Möglichkeiten der Öffnung eines Forschungsverständnisses zu nutzen. Nach der eingehenden Analyse der Arbeit erscheint somit ein Mittelweg am sinnvollsten: In Bezug auf die institutionelle Umsetzung sollte die »Andersheit« der künstlerischen Forschung nur insofern eine Rolle spielen, dass ihre Materialität, Subjektivität sowie Diversität der Forschungsformate berücksichtigt werden. Dennoch sollte es auch einen Bezug auf wissenschaftliche Evaluationskriterien geben, wenn künstlerische Forschung sich als Forschung behaupten will. Institutionelle Formate müssen also sowohl die Andersheit als auch die Gleichheit künstlerischer Forschung zulassen können.

Nicht zuletzt muss der Autonomiebegriff überdacht werden, denn ähnlich wie bei historischen Avantgarden äußert sich insbesondere in transdisziplinären künstlerischen Forschungsprojekten ein Kunstverständnis, das gesellschaftspolitische Relevanz der Autonomie vorzieht. Künstlerische Forschung ermöglicht wie kein anderes Feld Grenzüberschreitungen zu anderen Feldern. Felder sollten mit Bourdieu somit nicht als abgeschlossen begriffen werden, sondern in ihrer wechselseitigen Beeinflussung und Befruchtung. Künstlerische Forschung mag in Bezug auf Themen und Inhalte zwar eine Heteronomisierung erfahren haben, aber der Feldbegriff bezieht sich hier eher auf die Schaffung eigener Kriterien und Normen im Feld, die sich noch in der Entwicklung befinden. Während künstlerische Forschung in der Praxis somit schon länger transdisziplinär verfährt, verbleiben Evaluationsmechanismen und Förderstrukturen beider Felder organisational noch weitgehend getrennt und wenig flexibel, zumindest in Deutschland. Es gibt bisher wenige Förderformate und Institutionen, die angemessene Wege finden, diese beiden Feldlogiken zu verschränken.

Die behandelten Forschungsprojekte haben zudem aufgezeigt, dass künstlerische Forschung auch Effekte in anderen Feldern (wie dem wissenschaftlichen Feld) erzielen kann. Beispielsweise konnte ein transdisziplinäres Forschungsprojekt wie *Performing Citizenship* und dessen Rezeption Effekte in der Stadtforschung aufweisen. Allerdings bleibt die feldspezifische Zuordnung der Akteur*innen bestehen, die sich in ihren jeweils eigenen disziplinären Feldern behaupten müssen, vor allem was die Reputation

und Karrierewege betrifft. Dies zeigt wiederum auf, dass sich Karrierewege in der transdisziplinären wie auch der künstlerischen Forschung noch weiter etablieren müssen, um im disziplinär geprägten wissenschaftlichen Feld keine Nachteile zu erfahren.²⁵

9.3. Ausblick: Künstlerische Forschung als kritische Wissenspraxis?

»Articulating artistic research in academia therefore also amounts to a proposition to speak differently about academia, to reconfigure academia.«²⁶

Durch die Feld- und Diskursanalyse der Institutionalisierung künstlerischer Forschung ist deutlich geworden, dass diese ein sehr heterogenes Feld darstellt, das sich schwerlich auf einen Begriff herunterbrechen lässt und gegenüber einer Standardisierung oder Angleichung an formale Kriterien widerständig bleibt. Dies liegt zum einen daran, dass sich künstlerische Forschung nicht auf einen bestimmten Gegenstandsbereich, eine bestimmte Methode oder eine bestimmte Vorgehensweise festlegen lässt, zum anderen aber auch am Anspruch künstlerischer Forscher*innen selbst, sich nicht an gegebene Formate, Normen und Standards anzupassen, sondern künstlerische Forschung gerade in ihrer Singularität und Einmaligkeit zu betonen. Dies kann in einem Feld, das historisch gesehen zutiefst von einer institutionskritischen Praxis geprägt ist, als Selbstverständlichkeit gelten, da künstlerische Forschung von Künstler*innen selbst als emanzipatorische Praxis, als »Störsinn«²⁷, als »methodische Verunsicherung«²⁸ oder »militante Forschung«²⁹ verstanden wird.

Eine Analyse der Institutionalisierungsprozesse scheint somit einerseits angebracht, um die nötige Skepsis mit Bezug auf die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung beizubehalten. Andererseits verstellt der Diskurs um die Institutionalisierung mitunter den Blick darauf, woran sich Institutionalisierungsprozesse eigentlich orientieren sollten: an den Herausforderungen der Praxis. Letztendlich stellen Cramer und Terpsma in ihrer Kritik an der *Vienna Declaration* richtiggehend fest, dass die Institutionalisierung künstlerischer Forschung in Form von PhD-Programmen an europäischen Kunsthochschulen und die Praxis künstlerischer Forschung zwei unterschiedliche Dinge seien.³⁰

»Artistic research as a top-down practice where projects, subjects and research questions formulated by academic institutions and artists need to fit into pre-defined projects and calls, forms, formats and methods. [...] The Vienna Declaration's pre-emptive obedience to established academic norms (such as peer review and validation) conversely wastes a larger opportunity – namely that of bringing artistic research into

25 Vgl. Tröndle et al. (2012e).

26 S. Borgdorff (2007), S. 75.

27 S. Baldauf/Hofner (2016).

28 S. ebd.

29 Vgl. Creischer/Siekmann, in: Behnke et al. (2004), S. 13.

30 Vgl. Cramer/Terpsma (2021), S. 2.

academia as a critical trojan horse in order to rethink and revise the standards and research culture of all academic disciplines.«³¹

Dies kann auch als Aufruf verstanden werden, andere institutionelle Formate zu finden, die einer selbstorganisierten Praxis künstlerischer Forschung stärker entsprechen, was allerdings eine Flexibilisierung der Förderformate erfordern würde. Dass Institutionalisierung im Diskurs vor allem als Beschränkung und Anpassung erfahren wird, die künstlerische Freiräume bedroht, ist aber dennoch nicht immer gerechtfertigt. Es kommt vor allem auf die Formen der Institutionalisierung an. Wie in der Diskursanalyse deutlich geworden ist, wenden sich kritische Künstler*innen zwar gegen eine Top-down-Institutionalisierung seitens wissenschaftspolitischer Institutionen oder Hochschulen, die künstlerische Freiheiten einzuschränken drohen. In der Praxis jedoch, im Gespräch mit künstlerischen Forscher*innen, wurden häufig die Vorteile der Institutionalisierung deutlich: Künstler*innen in PhD-Programmen erhielten mehr Freiräume, ihre Praxis jenseits von Kriterien des Marktes umzusetzen, mit finanzieller Förderung und im Austausch mit anderen disziplinären Bereichen.³²

Institutionalisierung wurde somit häufiger als Chance und Freiraum wahrgenommen, denn als Einschränkung des eigenen künstlerischen Spielraums. Statt die Akademisierung ganz abzulehnen, sollte somit versucht werden, Formen der Institutionalisierung im Sinne einer *critical institution* von innen heraus zu lenken. Einige künstlerische Forscher*innen sehen die einzige Möglichkeit darin, institutionelle Strukturen in ihrem Sinne zu nutzen und von innen heraus zu verändern, wie subversive Strategien der Institutionalisierung gezeigt haben. Fakt ist, dass sich zwei parallele Felder oder Parallel-Universen herausgebildet haben: auf der einen Seite Akteur*innen, die künstlerische Forschung wissenschaftspolitisch etablieren wollen und auf der anderen Seite Akteur*innen, die für sich und ihre künstlerische Forschung vor allem eine Nische suchen, um auf finanzierte Art und Weise Freiräume für forschende Kunst fern von Marktzwängen erschaffen zu können. Somit muss sich die Institutionalisierung an Universitäten und Kunsthochschulen stärker an der bereits bestehenden Praxis orientieren und die künstlerischen Forscher*innen selbst zu Wort kommen lassen, wie Lucy Cotter es in ihrem Band *Reclaiming Artistic Research* fordert.

Letztlich sollte die Institutionalisierung als Chance begriffen werden, Räume für künstlerische Forschung zu schaffen, die Freiheit generieren und nicht etwa einschränken. Da künstlerische Forschung so kontingent ist, und auch davon handelt, was nicht gewusst werden kann, wird es immer ein gewisses Spannungsverhältnis zwischen künstlerischer Forschung und Akademie geben. Deshalb plädierte schon Christopher Frayling für eine radikale Akademie:

31 S. ebd., S. 3.

32 Vgl. *Universität der Künste Berlin* (2015): »Arbeitspapier Konferenz: Artistic Needs and Institutional Desires.« HKW Berlin, November 2015. UDK Session 3: »Process and product in the context of the art market.« Mit Kathrin Mayer (HFBK Hamburg).

»It is timely in my view, to redefine and re-evaluate the academy-to emphasise the radical nature of some of its elements. Towards a radical academy.«³³

Die Möglichkeit einer kritischen selbstorganisierten Institution beinhaltet auch die permanente Überschreitung von bereits bestehenden institutionellen Formaten, das Okkupieren von neuen Orten, an denen bisher nicht geforscht wurde oder nicht geforscht werden darf, das Experimentieren mit Gegenständen, die als nicht forschungswürdig erachtet werden, oder das Verwenden von Methoden und Anleihen an Protagonist*innen, die bislang aus dem akademischen Betrieb ausgeschlossen waren.³⁴ Dafür müssen Freiräume für künstlerische Forschung geschaffen werden, die sowohl die Arbeit mit unterschiedlichen Materialitäten ermöglichen, als auch verschiedene Ressourcen dafür bereit halten. Gleichzeitig müssen diese neu erkämpften Räume aber auch theoretische Verbindungen zulassen, die einen Austausch und vor allem Offenheit gegenüber unterschiedlichen Disziplinen in einem örtlichen Setting ermöglichen. Diese Räume sind schon längst nicht mehr Utopie, sondern werden an vielen Universitäten bereits umgesetzt, in Form von *Urban Labs* oder *Reallaboren*. Und doch haben Universitäten hier noch Nachholpotenzial, um gemeinsame Denkräume zu schaffen.

Die Fallbeispiele haben gezeigt, dass Universitäten und Kunsthochschulen vielerorts noch unflexibel sind und als große Institutionen der Praxis sozusagen »hinterherhinken«. So gibt die Analyse der künstlerischen Forschungsprojekte und transdisziplinären Formate Aufschluss darüber, inwiefern künstlerischen Forschungsformaten zumeist der Spielraum fehlt, um in akademischen Institutionen gewinnbringend eingesetzt zu werden. Um dies zu ändern, müssen Räume in universitären Institutionen geschaffen werden, an denen marginalisierte Wissensformen einen Ort finden. Wenn universitäre Wissensvermittlung vor allem in der propositionalen Wissensvermittlung besteht, ohne Denkräume zu eröffnen und experimentelle Settings zu fördern, dann wird künstlerische Forschung wohl kaum ihren Platz an der Universität finden. Ganz praktisch bedeutet dies, dass nicht nur die Räumlichkeiten geschaffen, sondern auch zeitliche und organisatorische Abläufe bei dem Einbezug von Künstler*innen angepasst werden müssen. So darf es nicht sein, dass Künstler*innen nur über Werkverträge beschäftigt werden können oder eine langfristige Zusammenarbeit, die über die Semesterstruktur hinausgeht, schwer möglich ist. So ist am Beispiel der *Kunstraum*-Projekte deutlich geworden, dass in künstlerisch-wissenschaftlichen Projekten meistens eine langfristige Zusammenarbeit über mehrere Semester hinweg notwendig ist, um diese produktiv umsetzen zu können.

Es ist deutlich geworden, dass es viele Probleme und Herausforderungen sowie auch Hindernisse mit sich bringt, künstlerische Forschung an Universitäten zu etablieren. Universitäten als traditionelle Wissensinstitutionen reagieren langsam und unflexibel auf Veränderungen. So gibt es wenige Fördertöpfe, die bisher eine Finanzierung transdisziplinärer Lern- und Lehrformate ermöglichen. Künstlerische Forschung erfordert

33 S. Frayling, Christopher (2006), S. xiv, zit. n.: Borgdorff, Henk (2012), S. 73.

34 S. Bergermann, Ulrike (2013): *Occupy Wissen. Institutionalisierungsfragen zur Forschung aller*. In: Peters, Sybille (Hg.): *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, Bielefeld: transcript, S. 239–256.

zuweilen andere Zeitlichkeiten, aber auch eine andere materielle Ausstattung/andere Räumlichkeiten und Präsentationsmöglichkeiten. Zudem verursachen die transdisziplinäre Verständigung und die Übersetzung sowie der Wissenstransfer von künstlerischen und wissenschaftlichen Forschungsprozessen zuweilen Probleme, da beide Felder – das künstlerische und auch das wissenschaftliche – nach unterschiedlichen Logiken funktionieren und für einen Austausch zunächst die Basis und zudem ein wechselseitiges Verständnis geschaffen werden müssen. Dafür sind allerdings Entscheidungen erforderlich, welche die Formen der Ergebnispräsentation betreffen: Welchem Feld, dem künstlerischen oder dem wissenschaftlichen, soll die Forschung zugeordnet werden? Veröffentlicht man die Ergebnisse in einem Buch oder in einem Ausstellungskatalog? Wo und für wen werden die Ergebnisse präsentiert? Von wem werden sie diskutiert? So muss sich auch künstlerische Forschung in einer gewissen *Community of practice* verorten. Dennoch kann es als Herausforderung für Universitäten angesehen werden, speziell künstlerische Wissensformen einzubeziehen oder hybride Räume zu schaffen, wo ästhetische Praxis einen Platz an der Universität findet. Dies stellt auch für die Kulturwissenschaften eine Herausforderung dar, da deren Gegenstand nicht zuletzt ästhetische Praktiken bilden und sie diese auch performativ mitprägen.

Insbesondere in transdisziplinären Projekten zwischen Künstler*innen und Wissenschaftler*innen müssen erst Übersetzungsprozesse geleistet werden und die Verständigung über gemeinsame Begrifflichkeiten und Rollenverteilungen nimmt mehr zeitlichen Spielraum in Anspruch. In einem Workshop zu institutionellen Bedingungen von künstlerischer Forschung an Universitäten wurde zudem deutlich, dass die künstlerische Mitarbeit an Forschungsprojekten auch bürokratisch vereinfacht werden müsste, beispielsweise die Geldbeschaffung für Reisekosten.³⁵ Diese Unvereinbarkeiten sind zumeist anderen bürokratischen Hürden an wissenschaftlichen Institutionen geschuldet, wo andere Richtlinien für Förderung gegeben sind und es andere zeitliche Abläufe und Planungshorizonte erfordert, um Forschungsprojekte zu planen, als in der Kunstförderung. Die Wertschätzung von künstlerischer Forschung als eigener Form der Wissensproduktion könnte hier helfen, bürokratische Hürden für die transdisziplinäre Zusammenarbeit abzubauen.

In selbstorganisierten *artist spaces* oder Künstler*innenkollektiven erscheint dieser organisationale Wandel in der Regel einfacher und bietet auch für größere Institutionen wie Universitäten einen Orientierungspunkt. Ein Ergebnis aus der Analyse künstlerischer Forschungsprojekte ist der Umstand, dass künstlerische Forschung zumeist im Kollektiv durchgeführt wird. Diese Kollektivität geht bei konventionellen Dissertationsprojekten häufig verloren, weil hier die Einzelleistung zählt. Diese Formen nicht-institutionalisierter künstlerischer Forschung in unabhängigen *artist spaces* oder Künstler*innenkollektiven, die auch einen Großteil der künstlerischen Forschung ausmachen und ein innovatives Feld darstellen, können einen Orientierungspunkt für Organisationsformen künstlerischer Forschung dienen. Selbstorganisierte Lern- und Lehrformate

35 Vgl. Workshop: *Kunstbasierte Methoden und Strategien in Forschung, Lehre und Transformation zur nachhaltigen Entwicklung. Potentiale, Herausforderungen, Grenzen*. (2019) Organisiert von Sacha Kagan, 25.-26. April 2019, Leuphana Universität Lüneburg.

wie das der »study«³⁶, einer Lernform in den Zwischenräumen von Institutionen, oder gemeinsames Lernen in »parainstitutionellen Räumen«³⁷, bieten Ansätze dafür, welche Praktiken und Wissensräume heute produktiv für neue Subjektivitäten, Allianzen und Koalitionen zwischen Kunst und Wissenschaft sein könnten.

36 Vgl. Harney, Stefano; Motten, Fred (2013): the undercommons. Fugitive Planning and Black Study. Brooklyn/New York: Minor Compositions.

37 Vgl. Sternfeld, Nora; Jaschke, Beatrice (2012): Educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung. In: schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis (Band 5). Wien: Turia & Kant.

10. Literaturverzeichnis

- Abbing, Hans (2008): *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Ahlert, Michael; Castringius, Eva; Franke, Ivana (2017): *yet incomputable. Indetermination in the Age of Hypervisibility and Algorithmic Control*. Ausstellungskatalog und Abschlusspublikation des Graduiertenkollegs Ästhetiken des Virtuellen der Hochschule für bildende Künste Hamburg. Hamburg: Materialverlag.
- Ahmad, Aisha-Nusrat; Fielitz, Maik; Leinius, Johanna (Hg.) (2018): *Knowledge, Normativity and Power in Academia: Critical interventions. Normative Orders*. Frankfurt/New York: Campus Verlag.
- Albright, James; Hartman, Deborah; Widin, Jacqueline (Hg.) (2018): *Bourdieu's field theory and the social sciences*. Singapore: Palgrave Macmillan.
- Angermüller, Johannes (Hg.) (2014): *Diskursforschung: Ein interdisziplinäres Handbuch. Sozialtheorie*. Bielefeld: transcript.
- Angermüller, Johannes (2014): *Diskursforschung als Theorie und Analyse. Umrisse eines interdisziplinären und internationalen Feldes*. In: Angermüller, Johannes (Hg.): *Diskursforschung: Ein interdisziplinäres Handbuch. Sozialtheorie*. Bielefeld: transcript, S. 16–36.
- Angermüller, Johannes; Maeße, Jens (2014): *Der Hochschulreformdiskurs: Thema, Gegenstand, Korpus*. In: Angermüller, Johannes (Hg.): *Diskursforschung: Perspektiven auf Hochschulreformdiskurse*, S. 23–36.
- Albright, James; Hartman, Deborah; Widin, Jacqueline (Hg.) (2018). *Bourdieu's field theory and the social sciences*. Singapore: Palgrave Macmillan.
- Association Européenne des Conservatoires; Académies de Musique et Musikhochschulen (2015): *AEC-Schlüsselbegriffe für ihre Mitglieder: Artistic Research – Künstlerische Forschung*, Whitepaper. Brüssel.
- Austin, John (1974): *How to do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.
- Bachmann-Medick, Doris (2018): *Cultural turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Badura, Jens (2015): *Erkenntnis (sinnliche)*. In: ders. et al. (Hg.) (2015): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. Zürich, Berlin: Diaphanes, S. 43–48.

- Badura, Jens; Dubach, Selma; Haarmann, Elke; Mersch, Dieter; Rey, Anton; Schenker, Christoph; Toro-Perez, German (Hg.) (2015). *Künstlerische Forschung: Ein Handbuch*. Zürich, Berlin: Diaphanes.
- Baldauf, Anette; Hofner, Ana (2016): Kunstbasierte Forschung und methodischer Störsinn, in: Gaugele, Elke; Kastner, Jens (Hg.): *Critical Studies. Kultur- und Sozialtheorie im Kunstfeld*, Wiesbaden, S. 325–338. Baldauf, Anette; Hoffner, Anna (2015): *Methodischer Störsinn*. In: Badura, Jens et al. (Hg.): *Künstlerische Forschung: Ein Handbuch*. Zürich, Berlin: Diaphanes.
- Balsiger, Philipp W. (2005): *Transdisziplinarität*. München: Wilhelm Fink.
- Barlösius, Eva (2012): *Wissenschaft als Feld*. In: Maasen, Sabine; Kaiser, Mario; Reinhart, Martin; Sutter, Barbara (Hg.) (2012): *Handbuch Wissenschaftssoziologie*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Barone, Tom; Eisner, Elliot W. (2012). *Arts based research*. Los Angeles Calif. u. a.: Sage.
- Bast, Gerald (2015): *Fighting Creative Illiteracy: Creative Skills Constitute the New Cultural Techniques of Twenty-First Century Innovation Societies*. In: Bast, Gerald; Carayannis, Elias G.; Campbell, David F. J. (Hg.): *Arts, Research, Innovation and Society*. Cham: Springer International Publishing, S. 5–28.
- Bast, Gerald; Carayannis, Elias G.; Campbell, David F. J. (Hg.) (2015): *Arts, Research, Innovation and Society*. (= ARIS. Vol. 1) Cham: Springer International Publishing.
- Bästlein, Ulf; van den Berg, Karen; Carstensen, Doris; Damianisch, Alexander; Harboe, Julie; Henkel, Bettina; Zogholy, Andre (Hg.) (2015): *Künstlerische Forschung an Hochschulen und Universitäten: Zwischen Idee, Skizze und Realisierung*. Zeitschrift für Hochschulentwicklung, Jg. 10, Nr. 1 (März 2015).
- Baumgarten, Alexander Gottlieb (2007 [1750]): *Ästhetik*. Hamburg: Meiner.
- Behnke, Christoph; Stoller, Diethelm; Schlosser, Anna; Wuggenig, Ulf (Hg.) (2004): *Atlas. Spaces in subjunctive*. Lüneburg: Verlag für Wissenschaft und zeitgenössische Kunst Lüneburg.
- Bell, Daniel (1973): *The coming of post-industrial society. A venture in social forecasting*. New York: Basic Books.
- Bergermann, Ulrike (2013): *Occupy Wissen. Institutionalisierungsfragen zur Forschung aller*. In: Peters, Sybille (Hg.): *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, Bielefeld: transcript, S. 239–256.
- Bergmann, Matthias (2010): *Transdisziplinäre Forschung: Integrative Forschungsprozesse verstehen und bewerten*. In: Bergmann, Matthias; Jahn, Thomas; Knobloch, Tobias; Krohn, Wolfgang; Pohl, Christian; Schramm, Engelbert (Hg.): *Methoden transdisziplinärer Forschung: Ein Überblick mit Anwendungsbeispielen*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag.
- Bergmann, Matthias (2010): »Transdisziplinäre Forschung: Integrative Forschungsprozesse verstehen und bewerten.« In: Bergmann, Matthias; Jahn, Thomas; Knobloch, Tobias; Krohn, Wolfgang; Pohl, Christian; Schramm, Engelbert (Hg.): *Methoden transdisziplinärer Forschung: Ein Überblick mit Anwendungsbeispielen*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag.

- Bergmann, Matthias; Jahn, Thomas; Knobloch, Tobias; Krohn, Wolfgang; Pohl, Christian; Schramm, Engelbert (2010): *Methoden transdisziplinärer Forschung: Ein Überblick mit Anwendungsbeispielen*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag.
- Bernhard, Stefan; Schmidt-Wellenburg, Christian (Hg.) (2012): *Feldanalyse als Forschungsprogramm 1: Der programmatische Kern*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Biagioli, Mario (Hg.) (1999): *The science studies reader*. New York, London: Routledge.
- Biggs, Michael A. R.; Karlsson, Henrik (2012a): PART I- Foundations. In: Biggs, Michael A. R.; Karlsson, Henrik (Hg.): *The Routledge companion to research in the arts*. London: Routledge.
- Biggs, Michael A. R.; Karlsson, Henrik (2012b): *Evaluating Quality in Artistic Research*, in: dies. (Hg.): *The Routledge Companion to Research in the Arts*. S. 405–425.
- Biggs, Michael A. R.; Karlsson, Henrik (Hg.) (2012): *The Routledge companion to research in the arts*. London: Routledge.
- Bippus, Elke (2007): *Forschen in der Kunst – Forschen über Kunst. Verschränkungen von Theorie und Praxis in zeitgenössischer Kunst*. In: Lesage, Dieter; Busch, Kathrin (eds.): *A Portrait of The Artist as Researcher. The Academy and the Bologna Process*. AS Mediatijdschrift/Visual Culture Quarterly, No. 179. Antwerpen: MuHKA, S. 20–27.
- Bippus, Elke (Hg.) (2012): *Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens*. Schriftenreihe des Instituts für Gegenwartskünste. Zürich: Diaphanes.
- Bippus, Elke (2013): *(Kunst-)Forschung. Eine neuartige Begegnung von Ethnologie und Kunst. Ethnografische Kunst als kritische (Selbst-)Reflexion*. In: Johler, Reinhard; Marchetti, Christian; Tschöfen, Bernhard; Weith, Carmen (Hg.): *Kultur_Kultur. Denken. Forschen. Darstellen*. Münster, New York u.a.: Waxmann, S. 284–291.
- Bippus, Elke (2014): *Künstlerische Forschung in akademischen Institutionen*. In: Buttin, Hubertus (Hg.): *Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln: DuMont, S. 238–241.
- Bippus, Elke (2015): *Künstlerische Forschung*. In: Badura, Jens et al. (Hg.): *Künstlerische Forschung: Ein Handbuch*. Zürich, Berlin: Diaphanes.
- Bippus, Elke; Gaspar, Monica (2017): *Forschendes Lernen in den Künsten*. In: Miege, Harald A.; Lehmann, Judith (Hg.): *Forschendes Lernen. Wie die Lehre in Universität und Fachhochschule erneuert werden kann*. Potsdam: Campus Verlag, S. 229–237.
- Bippus, Elke; Sick, Andrea (Hg.) (2005): *Industrialisierung und Technologisierung von Kunst und Wissenschaft*. Schriftenreihe der Hochschule für Künste Bremen. Bielefeld: transcript.
- Bishop, Claire (2012): *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso.
- Bismarck, Beatrice von; Feldmann, Hans P.; Obrist, Hans U. (2002): *Interarchive – Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Bismarck, Beatrice von; Kaufmann, Therese; Wuggenig, Ulf (Hg.) (2008): *Nach Bourdieu: Visualität, Kunst, Politik*. Wien: Turia & Kant.

- Bismarck, Beatrice von; Stoller, Diethelm; Wuggenig, Ulf (2000): Kunst, Ökologie und nachhaltige Entwicklung. In: Michelsen, Gerd (Hg.): Sustainable University: Auf dem Weg zu einem universitären Agendaprozess. Frankfurt a. M.: VAS, 117–52.
- Bismarck, Beatrice; Stoller, Diethelm; Wege, Astrid; Wuggenig, Ulf (Hg.) (2001): Branding the Campus. Kunst, Architektur, Design, Identitätspolitik. Düsseldorf: Richter Verlag.
- Bismarck, Beatrice von; Stoller, Diethelm; Wuggenig, Ulf (2000): »Kunst, Ökologie und nachhaltige Entwicklung.« In: Michelsen, Gerd (Hg.): Sustainable University: Auf dem Weg zu einem universitären Agendaprozess. Frankfurt a. M.: VAS, 117–52.
- Boltanski, Luc; Chiapello, Ève (2003): Der neue Geist des Kapitalismus. Konstanz: UVK-Verlagsgesellschaft.
- Bongaerts, Gregor (2008): Verdrängungen des Ökonomischen. Bielefeld: transcript.
- Bordowitz, Gregg (1992): Practices: The Problems of Divisions of Cultural Labor, *Acme Journal*, 1(2).
- Borgdorff, Henk (2006): The Debate on Research in The Arts. *Sensuous Knowledge*, no. 2. Focus on artistic research and development. Bergen; Bergen National Academy of the Arts. pp. 1–22.
- Borgdorff, Henk (2007): Der Modus der Wissensproduktion in der künstlerischen Forschung, in: Gehm, Sabine; Husemann, Pirrko; von Wilcke, Katharina (Hg.): Wissen in Bewegung. Bielefeld: transcript, S. 73–80.
- Borgdorff, Henk (2011): Wo stehen wir in der künstlerischen Forschung? In: Ritterman, Janet; Bast, Gerald; Mittelstraß, Jürgen (Hg.) (2011): Kunst und Forschung/Art and research: Können Künstler Forscher sein?/Can artists be researchers? Edition Angewandte. Wien: Springer.
- Borgdorff, Henk (Hg.) (2012a): Introduction. In: ders. (Hg.): The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia. Amsterdam: Leiden University Press. S. 1–13.
- Borgdorff, Henk (2012b): Artistic research and academia: An Uneasy Relationship. In: Borgdorff, Henk (Hg.): The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia. Amsterdam: Leiden University Press, 56–73.
- Borgdorff, Henk (2012c): Artistic research within the Fields of Science. In: Borgdorff, Henk (Hg.): The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia. Amsterdam: Leiden University Press, S. 74–103.
- Borgdorff, Henk (2012d): The Conflict of the Faculties: On theory, practice and research in professional arts academies. In: Borgdorff, Henk (Hg.): The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia. Amsterdam: Leiden University Press, S. 17–26.
- Borgdorff, Henk (2012e): Künstlerische Forschung und akademische Forschung. In: Tröndle, Martin; Warmers, Julia (Hg.): Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft: Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst. Bielefeld: transcript, S. 69–89.
- Borgdorff, Henk (2012f): The production of knowledge in artistic research. In: Biggs, Michael A. R.; Karlsson, Henrik (Hg.): The Routledge companion to research in the arts. London: Routledge, S. 44–64.

- Borgdorff, Henk (2012g): ›Where are we today? The state of the art in artistic research.‹ In: Borgdorff, Henk (Hg.): *The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia*. Amsterdam: Leiden University Press, S. 104–126.
- Borgdorff, Henk, und Michael Schwab (Hg.) (2014): *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia*. Leiden, Baltimore: Leiden University Press.
- Borgdorff, Henk (2015): Forschungstypen im Vergleich. In: Badura, Jens et al. (Hg.): *Künstlerische Forschung: Ein Handbuch*. Zürich, Berlin: Diaphanes, S. 65–76.
- Borgdorff, Henk (2020): *Cataloguing Artistic Research: The Passage from Documented Work to Published Research*. In: Borgdorff, Henk; Peters, Peter; Pinch, Trevor (Hg.): *Dialogues Between Artistic Research and Science and Technology Studies*. New York: Routledge.
- Borgdorff, Henk; Peters, Peter; Pinch, Trevor (Hg.) (2020): *Dialogues Between Artistic Research and Science and Technology Studies*. New York: Routledge.
- Bourdieu, Pierre (1975): *The Specificity of the Scientific Field and the Social Conditions of the Progress of Reason*. In: Biagioli, Mario et al. (Hg.) (1999): *The science studies reader*. New York, London: Routledge, S. 31–50.
- Bourdieu, Pierre (1982 [1972]): *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (2018 [1984]): *Homo academicus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1999 [1992]): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1998a [1994]): *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1998b): *Vom Gebrauch der Wissenschaft: Für eine klinische Soziologie des wissenschaftlichen Feldes*. Konstanz: UVK Universitäts-Verlag.
- Bourdieu, Pierre (2001): *Kultur in Gefahr*. In: ders., *Gegenfeuer 2*, Konstanz.
- Bourdieu, Pierre (2000): *Das religiöse Feld: Texte zur Ökonomie des Heilsgeschehens*. Konstanz: UVK.
- Bourdieu, Pierre (2004 [2001]): *Science of science and reflexivity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bourdieu, Pierre; Chamboredon, Jean-Claude; Passeron, Jean-Claude (1991 [1968]): *Soziologie als Beruf. Wissenschaftstheoretische Voraussetzungen soziologischer Erkenntnis*. Berlin: De Gruyter, S. 12.
- Bourdieu, Pierre; Haacke, Hans; Utz, Ilse (1995): *Freier Austausch: Für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens*. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Bourdieu, Pierre; Wacquant, Louis (1996): *Reflexive Anthropologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bröckling, Ulrich (2007): *Das unternehmerische Selbst: Soziologie einer Subjektivierungsform*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Broeckmann, Andreas; Waligorski, Alexandra (2015): *Leuphana Arts Program. Projekte 2011–2015. Residenzen. Künstlerische Forschung. Symposien und Ausstellung. Vorträge und Workshops*. Leuphana Universität Lüneburg.
- Brownness, Alan (2000): *Gesetzmäßigkeiten des Erfolgs. Über das Kalkül der Anerkennung*. In: *Passagen*, Jg. 8 (Sommer 2000), S. 48–50.

- Brunner, Christoph (Hg.) (2012): *Praktiken des Experimentierens: Forschung und Lehre in den Künsten heute* [research and teaching in the arts today] = *Practices of Experimentation*. Jahrbuch/Departement Kunst & Medien. Zürich: Scheidegger & Spiess.
- Brunner, Christoph (2015): *Recherche-création*. In: Badura, Jens, Dubach, Selma; Haarmann, Anke et al. (Hg.) (2015): *Handbuch zur künstlerischen Forschung*, S. 197–200.
- Brunner, Bettina (2018): *Valie Export*. Das Archiv als Ort künstlerischer Forschung. *Springerin* (1), S. 65–66.
- Brunsson, Nils; Olsen, Johan P. (2018 [1993]): *The Reforming Organization*. London; New York: Routledge.
- Brunsson, Nils (2020): *Institution und Organisation: Zur Gegenüberstellung von zwei Schlüsselkonzepten*. In: Hasse, Raimund Kr  ger, Anne K. (Hg.): *Neo-Institutionalismus: Kritik und Weiterentwicklung eines sozialwissenschaftlichen Forschungsprogramms*. Bielefeld: transcript.
- Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Buck, Christina; Hofhues, Sandra; Schindler, Johanna (2015): *Künstlerische Forschung unter Bildungsperspektive: individualisierte Studienprogramme?* Zeitschrift für Hochschulentwicklung, Jg.10, Nr. 1: *Künstlerische Forschung an Hochschulen und Universitäten – zwischen Idee, Skizze und Realisierung*, S. 53–77.
- Burri, Regula Valérie (2008): *Bourdieu und die New Sociology of Science: Anmerkungen zu einer schwierigen Beziehung*. *Swiss Journal of Sociology*, 34 (3), S. 555–573.
- Burri, Regula Valérie (Hg.) (2014): *Versammlung und Teilhabe: Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste*. Edition Kulturwissenschaft Bd. 40. Bielefeld: transcript.
- Burri, Regula Valérie (2021): *Doing research by means of art*. In: Rogers, Hannah S. et al. (Hg.): *Routledge Handbook of Art, Science, and Technology Studies*. London: Routledge.
- Busch, Kathrin; Gronau, Barbara; Peters, Kathrin (2023): *An den Rändern des Wissens 3*. Bielefeld: transcript.
- Busch, Kathrin (2007): *Artistic Research and the Poetics of Knowledge*. In: Lesage, Dieter; Busch, Kathrin (Hg.): *A Portrait of the Artist as Researcher: The Academy and the Bologna Process*. *AS Mediatijdschrift/Visual Culture Quarterly* No. 179. Antwerpen: MuHKA, S. 36–44.
- Busch, Kathrin (2011): *Wissensbildung in den Künsten- Eine philosophische Träumerei*. *Texte zur Kunst* 20, Nr. 82: *Künstlerische Forschung*, S. 71–79.
- Busch, Kathrin (2016): *Wissen anders denken*. In: dies. (Hg.): *Anderes Wissen*. München: Wilhelm Fink. S. 10–33.
- Busch, Kathrin (2016): *Anderes Wissen*. Schriftenreihe der Merz Akademie. München: Wilhelm Fink.
- Butt, Danny (Hg.) (2017): *Artistic Research in the Future Academy*. Bristol: Intellect Ltd.
- Butt, Danny (2017): *Artistic Research: Defining the Field*. In: ders. (Hg.): *Artistic Research in the Future Academy*. Bristol: Intellect Ltd.
- Caduff, Corina; Siegenthaler, Fiona; Wälchli, Tan (Hg.) (2010): *Art and artistic research: Kunst und künstlerische Forschung*. Zürcher Hochschule der Künste. Zürich: Scheidegger & Spiess.
- Caduff, Corina (2014): *Transdisziplinarität und die Karriere künstlerischer Forschung*. In: Parzinger, Hermann; Aue, Stefan; Stock, Günter (Hg.): *ArteFakte: Wissen ist Kunst –*

- Kunst ist Wissen: Reflexionen und Praktiken wissenschaftlich-künstlerischer Begegnungen. Kultur- und Medientheorie. Bielefeld: transcript, S. 287–291.
- Candlin, Fiona (2000): A proper anxiety: practice-based PhDs and academic unease. *Working Papers in Art and Design* 1 (1).
- Candlin, Fiona. (2001): A Dual Inheritance: The Politics of Educational Reform and PhDs in Art and Design. *Journal of Art & Design Education* 20, Nr. 3, S. 302–310.
- Candy, Linda; Edmonds, Ernest (2012): The Role of the Artefact and Frameworks for practice-based research. In: Biggs, Michael A. R.; Karlsson, Henrik (Hg.): *The Routledge companion to research in the arts*. London: Routledge, S. 120–139.
- Carayannis, Elias G.; Campbell, David F.J. (2009): ›Mode 3‹ and ›Quadruple Helix‹: Toward a 21st century fractal innovation ecosystem. *International Journal of Technology Management* 46, 3/4, S. 201–234.
- Caviezel, Flavia; Gisler, Priska (2015): All we need is (art) research? Status and Perspectives on Artistic Research at Swiss Universities of the Arts. SARN-Booklet. Basel: Vögtli Druck.
- Cotter, Lucy; Abu Hamdan, Lawrence; Arian, Katayoun, Christov-Bakargiev, Carolyn (2019): Reclaiming artistic research. Berlin: Hatje Cantz.
- Csíksszentmihályi, Mihály (1994): Memes versus Genes: Notes from the Culture Wars. In: Csíksszentmihályi, Mihály; Feldman, David Henry; Gardner, Howard (Hg.): *Changing the World. A Framework for the Study of Creativity*, Westport, S. 159–172.
- Dally, Kerry; Holbrook, Allyson; Graham, Anne; Lawry, Miranda (2004): The processes and parameters of Fine Art PhD examination. *International Journal of Educational Research* 41, Nr. 2, S. 136–162.
- Daston, Lorraine; Galison, Peter (2017): *Objektivität*. Berlin: Suhrkamp.
- Davies, Stephen (1991): *Definitions of Art*. New York: Cornell Press.
- Denzin, Norman K. (2003): *Performance ethnography: Critical pedagogy and the politics of culture*. Thousand Oaks: Sage.
- Denzin, Norman K. (2020). *New Directions in Theorizing Qualitative Research: Performance As Resistance*. Bloomfield: Myers Education Press.
- Denzin, Norman K.; Winter, Rainer; Thies, Henning (2008): *Ethnographie, Kino und Interpretation – die performative Wende der Sozialwissenschaften: Der Norman K. Denzin-Reader*. *Cultural studies* 30. Bielefeld: transcript.
- Dertnig, Carola; Diederichsen, Diedrich; Holert, Tom; Porsch, Johannes; Schaffer, Johanna; Seibold, Stefanie; Stockburger Axel (Hg.) (2014): *Troubling Research: Performing Knowledge in the Arts*. New York: Sternberg Press.
- DiMaggio, Paul J., and Walter W. Powell. (1991 [1983]): The Iron Cage Re-visited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields.« In: Powell, Walter W; DiMaggio, Paul J. (eds.): *The New Institutionalism in Organizational Analysis*, 63–82. Chicago: University of Chicago Press.
- Dombois, Florian, Bauer, Ute Meta; Mareis, Claudia; Schwab, Michael (Hg.) (2012): *Intellectual birdhouse: Artistic practice as research*. London: Koenig Books.
- Dombois, Florian; Fliescher, Mira; Mersch, Dieter; Rintz, Julia (Hg.) (2014): *Ästhetisches Denken. Nicht-Propositionalität. Episteme. Kunst*. Zürich, Berlin: Diaphanes.

- Dubach, Selma (2015): Bildende Kunst. In: Badura, Jens; Dubach, Selma; Haarmann, Elke; Mersch, Dieter; Rey, Anton; Schenker, Christoph; Toro-Perez, German (Hg.): Künstlerische Forschung. Ein Handbuch. Zürich, Berlin: Diaphanes. S. 17–22.
- Dubach, Selma; Badura, Jens (2015): Denken/Reflektieren im Medium der Kunst. In: Badura, Jens; Dubach, Selma; Haarmann, Elke; Mersch, Dieter; Rey, Anton; Schenker, Christoph; Toro-Perez, German (Hg.) (2015): Künstlerische Forschung. Ein Handbuch. Zürich, Berlin: Diaphanes, S. 123–126.
- Düttmann, Alexander Garcia (2015): Was weiß Kunst? Für eine Ästhetik des Widerstands. Konstanz: Konstanz University Press.
- Duve, Thierry de (1994): When Form Has Become Attitude- And Beyond. In: De Ville, Nicholas; Foster, Stephen (Hg.): The Artist and The Academy. Southampton: John Hansard Gallery, S. 23–40.
- Eisenhardt, Kathleen M. (1989): Building Theorie from Case Study Research. The Academy of Management Review 14 (4), S. 532–550.
- Elberfeld, Rolf; Krankenhagen; Stefan (Hg.) (2017): Ästhetische Praxis als Gegenstand und Methode kulturwissenschaftlicher Forschung. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Ellis, Carolyn; Adams, Tony E., Bochner, Arthur P. (2010): Autoethnografie. In: Mey, G.; Mruck, K. (Hg.): Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 345–358.
- Elkins, James (Hg.) (2009): Artists with PhDs: On the new doctoral degree in studio art. Washington D.C.: New Academia Publishing.
- Elkins, James (2009): On beyond research and new knowledge. In: ders. »Artists with PhDs«, S. 111–134.
- Elkins, James; Whitehead, Frances (Hg.) (2012): What do artists know? Event co-organized with Frances Whitehead. The Stone Art Theory Institutes. PA: The Pennsylvania State University Press.
- Elkins, James (2013): Six Cultures of the PhD. In: Wilson, Mick; van Ruiten, Schelte (Hg.): SHARE: Handbook for Artistic Research Education. Online verfügbar unter <https://elia-artschools.org/page/SHARE-Handbook-for-Artistic-Research-Education> (Stand: 25.03.2024).
- Elkins, James (2013): Six Cultures of the PhD. In: Wilson, Mick; van Ruiten, Schelte (Hg.) (2013): SHARE: Handbook for Artistic Research Education. Online verfügbar unter <https://elia-artschools.org/page/SHARE-Handbook-for-Artistic-Research-Education> (Stand: 25.03.2024)
- Elkins, James (2015): Art Education is radically undertheorized. An interview with James Elkins by Cornelia Sollfrank. In: Meyer, Torsten; Kolb, Gila (Hg.): What's next? Art Education. Ein Reader.
- Feige, Daniel Martin; Siegmund, Judith (Hg.) (2015): Kunst und Handlung. Ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven. Bielefeld: transcript: Edition Moderne Postmoderne.
- Felt, Ulrike; Nowotny, Helga; Taschwer, Klaus (Hg.) (1995): Wissenschaftsforschung: Eine Einführung. Frankfurt a. M.: Campus.
- Felshin, Nina (Hg.) (1995): But is it art? The Spirit of Art as Activism. Seattle: Bay press.
- Feyerabend, Paul (Hg.) (1986): Kunst und Wissenschaft. Zürich: Verlag der Fachvereine.

- Fischer-Lichte, Erika (2013): Von »Kultur als Text« zu Kultur als Performance«. Theatralität und Performativität als kulturwissenschaftliche Begriffe. In: dies.: Performativität. Eine Einführung. S. 1–8.
- Fischer-Lichte, Erika (2014): Ästhetik des Performativen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Fleck, Ludwik (1980): Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Florida, Richard (2002): The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life. New York: Basic Books.
- Foster, Hal (1996): The Artist as Ethnographer. In: ders. (Hg.): The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century. Cambridge: MIT Press, S. 171–203.
- Foster, Hal (Hg.) (1996): The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century. Cambridge: MIT Press.
- Foucault, Michel (1986 [1969]): Archäologie des Wissens. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1989[1976]): Der Wille zum Wissen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1991[1970]): Die Ordnung des Diskurses., Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag.
- Foucault, Michel (1993a): Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2002a): Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Bd. 2: 1970–1975. In: Defert, D.; Ewald, F. (Hg.) Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Fraiberger, Samuel P.; Sinatra, Roberta; Resch, Magnus; Riedl, Christoph; Barabási, Albert-László (2018): Quantifying reputation and success in art. *Science* 362, Nr. 6416, S. 825–829.
- Frayling, Christopher (1993): Research in Art and Design, Royal College of Art Research Papers 1, London: Royal College of Art.
- Fröhlich, Gerhard; Rehbein, Boike (2014): Bourdieu-Handbuch. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Fuhrbach, Clemens (2023): Polyphone Autorschaft als Modell. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Funtowicz, Silvio O.; Ravetz Jerome R. (1993): Science for the post-normal age. *Futures* 25 (7), S. 739–755.
- Gansterer, Nikolaus; Cocker, Emma; Greil, Mariella (2017): Choreo-graphic Figures. Deviations from the Line. Wien: De Gruyter.
- Gartmann, Thomas, Schäuble, Michaela (Hg.) (2021): Studies in the Arts – Neue Perspektiven auf Forschung über, in und durch Kunst und Design. Bielefeld: transcript.
- Gartmann, Thomas; Schäuble, Michaela (2021): Überlegungen zu einem künstlerisch-wissenschaftlichen Doktoratsprogramm. In: dies. (Hg.): Studies in the Arts – Neue Perspektiven auf Forschung über, in und durch Kunst und Design. Bielefeld: transcript, S. 7–14.
- Gaut, Berys (2003): Art and Knowledge. In: Levinson, Jerrold (Hg.): The Oxford Handbook of Aesthetics. Oxford: Oxford University Press, S. 437–439.
- Geertz, Clifford (2003): Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Geimer, Peter (2011): Das große Recherche-Getue in der Kunst: Sollen Hochschulen »Master of Arts« Titel und Doktorhüte für Malerei verleihen? Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 93 (20.04.2011).

- Gengnagel, Vincent; Witte, Daniel; Schmitz, Andreas (2017): Die zwei Gesichter der Autonomie. Wissenschaft im Feld der Macht. In: Hamann, Julian; Maeße, Jens; Gengnagel, Vincent; Hirschfeld, Alexander (Hg.): Macht in Wissenschaft und Gesellschaft. Diskurs- und feldtheoretische Perspektiven. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Gibbons, Michael; Limoges, Camille; Nowotny, Helga; Schwartzman, Simon; Scott, Peter; Trow, Martin (1994): The new production of knowledge: The dynamics of science and research in contemporary societies. London, Thousand Oaks: Sage.
- Gielen, Pascal; de Bruyne, Paul (Hg.) (2009): Being an artist in post-Fordist times. Arts in society. Rotterdam: NAI Publishers.
- Gisler, Priska; Shehu, Drilona (2017): Performative Kapazität der künstlerischen Autonomie – Beobachtungen im Kontext von Kunsthochschulen. In: Karstein, Uta; Zahner, Nina T. (Hg.): Autonomie der Kunst? Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 351–371.
- Gläser, Jochen; Laudel, Grit (2010): Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse als Instrumente rekonstruierender Untersuchungen. Wiesbaden: VS Verlag.
- Glinsner, Barbara; Stalder, Felix; Schuch, Klaus (2021): Evaluation of the Arts-based Research Programme of the Austrian Science Fund (PEEK). Final Report. Wien: ZSI-Zentrum für soziale Innovation.
- Go, Julian; Krause, Monika (2017): Fielding Transnationalism: An Introduction. The Sociological Review, 64, S. 6–30.
- Graw, Isabelle (1990): Jugend forscht (Armaly, Dion, Fraser, Müller). Texte zur Kunst 1, Nr. 1 (Herbst 1990), S. 163–175.
- Graw, Isabelle (2008): Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Culture. Köln: DuMont.
- Green, Renée (2012): Paradoxes experienced by Artist-Thinkers. In: Dombois, Florian (Hg.) (2012): Intellectual birdhouse: Artistic practice as research. London: Koenig Books, S. 271–286.
- Grothe, Nicole (2005): InnenStadtAktion – Kunst oder Politik? Künstlerische Praxis in der neoliberalen Stadt. Urban Studies. Bielefeld: transcript.
- Gunsilius, Maike (2018): Dramaturgien postmigrantischer Performance: Citizenship in kultureller Bildung und künstlerischer Forschung. Dissertation. Hafencity Universität Hamburg.
- Haarmann, Anke (2015a): Transformation der Wissensordnung. In: Badura, Jens; Dubach, Selma; Haarmann, Anke. (Hg.): Künstlerische Forschung. Ein Handbuch. Zürich, Berlin: Diaphanes, S. 99–103.
- Haarmann, Anke (2015b): Praxisästhetik. In: Feige, Daniel Martin; Siegmund, Judith (Hg.): Kunst und Handlung. Ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven. Bielefeld: transcript.
- Haarmann, Anke (2019): Artistic Research: Eine epistemologische Ästhetik. Bielefeld: transcript.
- Haarmann, Anke (2021): Eine neue Disziplin ist in aller Munde. In: *LBK Jahresmagazin: Künstlerische Forschung*, S. 31–34.
- Haarmann, Anke (2021): Praxologie der Kunst. Kunst als Praxis. In: Siegmund, Judith (Hg.): Handbuch Kunstphilosophie. Bielefeld: transcript.

- Haas, Elena (2018): Künstlerische Forschung in der Kunstpädagogik: performative Wissenspraxis im Zwischenraum von Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft. Hannover: Fabrico.
- Hadorn, Gertrude Hirsch (Hg.) (2008): Handbook of Transdisciplinary Research. Dordrecht: Springer Science + Business Media B. V.
- Hamann, Julian (2012): Der geisteswissenschaftliche Bildungsdiskurs der preußischen Universitätsreform. Versuch einer wissenssoziologischen Feld- und Diskursanalyse. In: Bernhard, Stefan; Schmidt-Wellenburg, Christian (Hg.): Feldanalyse als Forschungsprogramm 1: Der programmatische Kern. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 343–374.
- Hamann, Julian; Maeße, Jens; Gengnagel, Vincent; Hirschfeld, Alexander (2017): Macht in Wissenschaft und Gesellschaft: Diskurs- und feldtheoretische Perspektiven. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Hamann, Julian; Beljean, Stefan (2021): Career gatekeeping in cultural fields. *American Journal of Cultural Sociology* 9, S. 43–47.
- Hamera, Judith (2011): Performance Ethnography. In: Denzin, Norman K. (Hg.) (2011): *The Sage handbook of qualitative research*. Thousand Oaks: Sage, S. 317–331.
- Hannula, Mika; Suoranta, Juha; Vadén, Tere (2005): *Artistic Research: Theories, Methods, Practices*. University of Gothenburg and Academy of Fine Arts, Helsinki.
- Haraway, Donna (1988): Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3 (Autumn, 1988), S. 575–599.
- Haraway, Donna (2007): Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive. In: Hark, Sabine (Hg.): *Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie*. S. 305–322. Leske + Budrich Verlag.
- Hasse, Raimund (2012): Das institutionalistische Programm. In: Maasen, Sabine; Kaiser, Mario; Reinhart, Martin; Sutter, Barbara (Hg.): *Handbuch Wissenssoziologie*. Wiesbaden: Springer.
- Hasse, Raimund; Krücken, Georg (2013): Neo-institutionalistische Theorie. In: Kneer, Georg; Schroer, Markus (Hg.): *Handbuch soziologische Theorien*. Wiesbaden: Springer VS, S. 237–251.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2001): *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Werke 13. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Henke, Silvia; Mersch, Dieter; von der Meulen, Nicolaj; Strässle, Thomas; Wiesel, Jörg (2020): *Manifesto of Artistic Research: A Defense against its Advocates*. Zürich: Diaphanes.
- Hermkes, Rico; Neuweg, Georg Hans; Bonowski, Tim (Hg.) (2020): *Implizites Wissen: Berufs- und wirtschaftspädagogische Annäherungen*. Wirtschaft – Beruf – Ethik 38. Bielefeld: wbv.
- Hildebrandt, Paula (2019): *An Elephant in the Room/On the Balcony: Performing the Welcome City Hamburg*. In: dies. et al. (Hg.): *Performing Citizenship*. Cham: Springer International Publishing, S. 29–44.
- Hildebrandt, Paula; Evert, Kerstin; Peters, Sibylle; Schaub, Mirjam; Wildner, Kathrin; Ziemer, Gesa (Hg.) (2019): *Performing Citizenship*. Cham: Springer International Publishing.

- Hiltbrunner, Michael (2013): Serge Stauffer: Kunst als Forschung. Essays, Gespräche, Übersetzungen, Studien. Band 8 der Schriftenreihe des Instituts für Gegenwartskunst, Zürcher Hochschule der Künste ZHdK. Zürich: Scheidegger und Spiess.
- Hiltbrunner, Michael (2019): Drop Out of Art School. Research meant trying new things: The F+F School in Zürich around 1970 and artistic research today, *Fucking Good Art* Nr. 38: What life could be or the ambivalence of success. Zürich: Edition Fink.
- Hölscher, Michael; Marquardt, Editha (2023): Organisationen und Orte der Wissenschaft. In: Kaldewey, David (Hg.): *Wissenschaftsforschung*. Berlin: De Gruyter.
- Holert, Tom (1997): *Künstlerwissen: Studien zur Semantik künstlerischer Kompetenz im Frankreich des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*. München: Fink.
- Holert, Tom (2009): Art in the Knowledge-based Polis. *e-flux Journal*.
- Holert, Tom (2011): Künstlerische Forschung: Anatomie einer Konjunktur. *Texte zur Kunst*, Nr. 82, S. 39–63.
- Holert, Tom (2013): Unmittelbare Produktivkraft? Künstlerisches Wissen unter Bedingungen der Wissensökonomie. In: Peters, Sibylle et al. (Hg.): *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*. Science Studies. Bielefeld: transcript.
- Holert, Tom (2014): Exhibiting Investigation: The Place of Knowledge Production in the Visual Arts Dialogue/Discourse/Research. In: Dertnig, Carola et al. (Hg.): *Troubling Research: Performing Knowledge in the Arts*. New York: Sternberg Press, S. 28–76.
- Holert, Tom (2015): Produktivität. In: Badura, Jens et al. (Hg.): *Künstlerische Forschung: Ein Handbuch*. Zürich, Berlin: Diaphanes, S. 281–284.
- Holert, Tom (2020): *Knowledge beside itself: Contemporary art's epistemic politics*. Berlin: Sternberg Press.
- Hoop, Marie (2013): *Autonome Kunst als Dienstleistung? Bedingungen und Verhältnisse künstlerischer Praktiken am Beispiel des Projektes Services von Andrea Fraser und Helmut Draxler*. Magisterarbeit. Leuphana Universität Lüneburg.
- Hoop, Marie (2015): Künstlerische Forschung an Universitäten und Kunsthochschulen. Der Versuch einer Einordnung und eines Überblicks. In: Broeckmann, Andreas; Waligorski, Alexandra (2015): *Leuphana Arts Program. Projekte 2011–2015. Residenzen. Künstlerische Forschung. Symposien und Ausstellung. Vorträge und Workshops*. Leuphana Universität Lüneburg, S. 53–67.
- Hölscher, Michael; Marquardt, Editha (2023). Organisationen und Orte der Wissenschaft. In: Kaldewey, David (Hg.): *Wissenschaftsforschung*. Berlin: De Gruyter.
- Hörning, Karl H; Reuter, Julia (2004): *Doing culture: Kultur als Praxis*. In: dies. (Hg.): *Doing Culture: Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*. Bielefeld: transcript.
- Huber, Annegret; Ingrisch, Doris; Kaufmann, Therese; Kretz, Johannes; Schröder, Gesine; Zembylas, Tasos (Hg.) (2021): *Knowing in performing: Artistic research in music and the performing arts*. Bielefeld: transcript.
- Ingrisch, Doris; Mangelsdorf, Marion; Dressel, Gert (2017): *Wissenskulturen im Dialog. Experimentalf Räume zwischen Wissenschaft und Kunst*. Edition Kulturwissenschaft, Band 120. Bielefeld: transcript.

- Janning, Frank (1991): Pierre Bourdieus Theorie der Praxis: Analyse und Kritik der konzeptionellen Grundlegung einer praxeologischen Soziologie. Studien zur Sozialwissenschaft 105. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- John-Willecke, Bettina (2012): Zur Einführung eines »Dr. mus.« – Gibt es sinnvolle Parallelen der künstlerischen Fächer zum klassischen Doktorgrad der alten Fakultäten? Magisterarbeit. Speyer: Deutsche Universität für Verwaltungswissenschaften.
- Joly, Jean-Baptiste; Warmers Julia (2012): Künstler und Wissenschaftler als reflexive Praktiker: Ein Vorwort. In: Tröndle, Martin; Warmers, Julia (Hg.): Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft: Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst. Bielefeld: transcript, S. x – xii.
- Jorn, Asger (1957): Notes sur la formation d'une Bauhaus imaginiste. In: Against Functionalism.
- Jung, Eva Maria (2016): Die Kunst des Wissens und das Wissen der Kunst. Zum epistemischen Status der künstlerischen Forschung. In: Siegmund, Judith et al. (Hg.): Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht? Bielefeld: transcript, S. 23–43.
- Jürgens, Anna-Sophie; Tesche, Tassilo (Hg.) (2015): LaborARTorium: Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst; eine Methodenreflexion. Science studies. Bielefeld: transcript.
- Kahr, Michael (2015): Künstlerische Forschung im Bereich Jazz und Populärmusik an der Kunstuniversität Graz. In: Zeitschrift für Hochschulentwicklung (ZfHE), S. 39–51.
- Kahr, Michael (Hg.) (2021): Artistic research in jazz: Positions, theories, methods. New York: Routledge.
- Kaldewey, David (Hg.) (2023): Wissenschaftsforschung. Berlin: De Gruyter.
- Kalin, Nadine M. (2018): The neoliberalization of creativity education. Democratizing, Destructing and Decreating. New York: Palgrave Macmillan.
- Kälvemark, Torsten (2012): University Politics and practice-based research. In: Biggs, Michael A. R.; und Karlsson, Henrik (Hg.): The Routledge companion to research in the arts. London: Routledge.
- Kämpf-Jansen, Helga (2021): Ästhetische Forschung: Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft: zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung. Marburg: Tectum.
- Kant, Immanuel (1798): Der Streit der Fakultäten in drei Abschnitten. Königsberg.
- Karstein, Uta; Tessa-Zahner, Nina (2017): Autonomie der Kunst? – Dimensionen eines kunstsoziologischen Problemfeldes. In: Karstein, Uta; Tessa-Zahner, Nina (Hg.): Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes. Kunst und Gesellschaft. Wiesbaden: Springer VS, 1–39.
- Karstein, Uta; Zahner, Nina Tessa (Hg.) (2017): Autonomie der Kunst? Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Kastelan, Cornelia; Tarnai, Christian; Wuggenig, Ulf (2012): Das Kunstfeld. Akteure, Institutionen und Zentrum-Peripherie-Struktur. In: Munder, Heike; Wuggenig, Ulf (Hg.): Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst. Zürich: JRP Ringier.
- Kastner, Jens (2024): Klassifikation und Kampf. Zur Aktualität der Kulturosoziologie Pierre Bourdieus. Mit einem Vorwort von Franz Schultheis. Wien: Turia & Kant.

- Kaufmann, Therese (2011): Kunst und Wissen: Ansätze für eine dekoloniale Perspektive. Transversal Texts. Online verfügbar unter <https://transversal.at/transversal/0311/kaufmann/de> (Stand: 26.03.2024).
- Keller, Reiner (2008): Diskurse und Dispositive analysieren: die wissenssoziologische Diskursanalyse als Beitrag zu einer wissensanalytischen Profilierung der Diskursforschung. *Historical Social Research* 33, Nr. 1, S. 73–107.
- Keller, Reiner (2011): Diskursforschung: Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen. *Qualitative Sozialforschung*, Band 14. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Keller, Reiner (2011): Wissenssoziologische Diskursanalyse: Grundlegung eines Forschungsprogramms. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/Springer Fachmedien.
- Kellermann, Katharina (2019): Silence, Motives and Echoes: Acts of Listening in Postcolonial Hamburg. In: Hildebrandt; Evert; Peters et al.: *Performing Citizenship. Bodies, Agencies, Limitations*, S. 93–110.
- Kertscher, Jens; Mersch, Dieter (2003) (Hg.): *Performativität und Praxis*. München: Fink.
- Kirchberg, Volker; Zembylas, Tasos (2025): Sociological Neo-Institutionalism: central concepts of Neo-Institutionalism. In: dies. (Hg.): *The Social Organization of Arts. A Theoretical Compendium*. Wien: mdw press.
- Klein, Gabriele; Göbel, Hanna Katharina (Hg.) (2017): *Performance und Praxis: Praxeologische Erkundungen in Tanz, Theater, Sport und Alltag*. Bielefeld: transcript.
- Klein, Julian (2010): Was ist künstlerische Forschung? In: Stock, Günther (Hg.): *Gegenworte.: Wissenschaft trifft Kunst*. Berlin: Akademie Verlag, S. 25–28.
- Klein, Julian (2015): Künstlerische Forschung gibt es gar nicht.: Und wie es ihr gelang, sich nicht davor zu fürchten. In: Anna-Sophie Jürgens, Tassilo Tesche (Hg.): *LaborARTorium: Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst eine Methodenreflexion*. Science studies. Bielefeld: transcript, S. 43–50.
- Klein, Julie-Thompson; Grossenbacher-Mansuy, Walter; Häberli, Rudolf; Bill, Alain; Scholz, Roland W.; Welty, Myrtha E (2001): *Transdisciplinarity: Joint Problem Solving Among Science, Technology, and Society*. Basel: Springer.
- Klein, Julie Thompson (2003): Voices of Royaumont. In: Rapport, David; Somerville, Margaret A. (Hg.) (2003): *Transdisciplinarity: Recreating integrated knowledge*. Montreal: McGill-Queen's University Press, S. 1–13.
- Knorr-Cetina, Karin (1984): The fabrication of facts. Toward a microsociology of scientific knowledge. In: Stehr, Nico; Meja, Volker (Hg.): *Society and Knowledge. Contemporary perspectives on the Sociology of Knowledge*. New Brunswick: Transaction Books, S. 223–244.
- Knorr-Cetina, Karin (2002 [1984]): *Die Fabrikation von Erkenntnis. Zur Anthropologie der Naturwissenschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Knowles, J. Gary (2008): *Handbook of the arts in qualitative research: Perspectives, methodologies, examples, and issues*. Los Angeles: Sage Publications.
- Kosuth, Joseph (1975): The Artist as Anthropologist. In: Guercio, Gabriele (Hg.): *Art After Philosophy and After, Collected Writings, 1966–1990*. London, Cambridge: MIT Press, S. 107–128.

- Könneke, Achim (Hg.) (1994): Die offene Bibliothek: Anlässlich der Realisierung des Projektes »Die offene Bibliothek« im Rahmen des Hamburger Programms »Kunst im öffentlichen Raum«/The open public library. Ostfildern: Cantz.
- Kretzschmar, Sylvi (2023): Public Address Systeme: Techniken der Stimmverstärkung als Choreographien politischer Versammlungen. Dissertation. Hafencity Universität Hamburg.
- Krohn, Wolfgang (2012): Künstlerische und wissenschaftliche Forschung in transdisziplinären Projekten. In: Tröndle Martin; Warmers Julia (Hg.): Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft: Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst. Bielefeld: transcript, S. 1–19.
- Krohn, Wolfgang; Küppers Günter (1989): Die Selbstorganisation der Wissenschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kuhn, Thomas S. (2001 [1962]): Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Landesverband Bildende Kunst Sachsen e. V. (2021): Jahresmagazin 2021, Künstlerische Forschung. Unter Mitarbeit von Till Ansgar Baumhauer, Grit Ruhland.
- Lang, Daniel J.; Wiek, Arnim; Bergmann, Matthias; Stauffacher, Michael; Martens, Pim; Moll, Peter; Swilling, Mark; Thomas, Christopher J. (2012): Transdisciplinarity Research in Sustainable Science. Practice, Principles and Challenges. *Sustainability Science* 7(1), S. 25–43.
- Lang, Albert (2015): Interdisziplinäres Raumlabor – Praxis künstlerischer Forschung. In: Jürgens, Anna-Sophie und Tesche Tassilo (Hg.): LaborARTorium: Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst; eine Methodenreflexion. Science studies. Bielefeld: transcript, S. 51–55.
- Langemeyer, Ines (2021): Modus 2. In: Schmohl, Tobias; Philipp, Thorsten; Schabert, Johanna (Hg.): Handbuch transdisziplinäre Didaktik. Bielefeld: transcript, S. 185–194.
- Latour, Bruno (1998): From the World of Science to the World of Research? *Science*, Vol. 280, Nr. 5361, S. 208–209.
- Latour, Bruno (2007): Can We Get Our Materialism Back, Please?, *Isis*, 98(1), 138–142.
- Latour, Bruno; Woolgar, Steve (1986): *Laboratory Life: The Construction of scientific facts*. Princeton: Princeton University Press.
- Leavy, Patricia (2020): *Method meets art. Arts-based research practice*. New York, London: The Guilford Press.
- Lenger, Alexander; Rhein, Philipp (2018): *Die Wissenschaftssoziologie Pierre Bourdieus*. Wiesbaden: Springer VS.
- Lentsch, Justus (2012): Organisationen der Wissenschaft. « In: Sabine Maasen et al. (Hg.): *Handbuch Wissenschaftssoziologie*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 137–49.
- Lepenes, Wolf (2006 [1985]): *Die drei Kulturen: Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Lesage, Dieter (2007): A Portrait of the Artist as a Researcher, Again. In: Lesage, Dieter; Busch, Kathrin (Hg.): *A Portrait of the Artist as Researcher: The Academy and the Bologna Process*. AS Mediatijdschrift/Visual Culture Quarterly No. 179. Antwerpen: MuHKA, S. 6–11.
- Lesage, Dieter (2009a): The Academy Is Back: On Education, the Bologna Process, and the Doctorate in the Arts. *E-flux Journal*, Issue 4 (März 2009).

- Lesage, Dieter (2015): Akademisierung. In: Badura, Jens et al. (Hg.): Künstlerische Forschung: Ein Handbuch. Zürich, Berlin: Diaphanes, S. 221–223.
- Lewitzky, Uwe (2005): Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und neuer Urbanität. Bielefeld: transcript.
- Lippard, Lucy R. (1973): Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Lorey, Isabell; Neundlinger, Klaus (Hg.) (2012): Kognitiver Kapitalismus. Wien, Berlin: Turia + Kant.
- Lüken, Heike (2021): Choreographische Stadtforschung: Ethnographie von Praktiken künstlerischer Wissensproduktion. Dissertation Fakultät für Psychologie und Bewegungswissenschaft. Universität Hamburg.
- Luhmann, Niklas (1994): Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems.-Vortrag im Kunstmuseum Bern am 19. Dezember 1993. Bern.
- Lury, Celia; Wakeford, Nina (2012): Inventive Methods: The Happening of the Social. New York: Routledge.
- Lyotard, Jean-Francois (1986): Das postmoderne Wissen: Ein Bericht. Wien: Passagen Verlag.
- Maasen, Sabine (2009): Wissenssoziologie. Einsichten. Bielefeld: transcript.
- Maasen, Sabine; Weingart, Peter (2005): Democratization of Expertise? Exploring Novel Forms of Scientific Advice in Political Decision-Making. Sociology of Sciences Yearbook. Wiesbaden: Springer.
- Maasen, Sabine; Kaiser, Mario; Reinhart, Martin; Sutter, Barbara (Hg.) (2012): Handbuch Wissenschaftssoziologie. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Maße, Jens; Nonhoff, Martin (2014): Macht und Hegemonie im Diskurs: Eine Auseinandersetzung über Herrschaft, Widerstand und Subjektivierung im Kapitalismus. In: Angermüller, Johannes (Hg.): Diskursforschung: Ein interdisziplinäres Handbuch. Sozialtheorie. Bielefeld: transcript.
- Maharaj, Sarat (2009): Know-How and No-How: stopgate notes on »method« in visual art as knowledge production. Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods 2, Nr. 2.
- Manske, Alexandra (2015): Kapitalistische Geister in der Kultur- und Kreativwirtschaft: Kreative zwischen wirtschaftlichem Zwang und künstlerischem Drang. Bielefeld: transcript.
- Manske, Alexandra (2018): Arbeit und Beschäftigung in der Kultur- und Kreativwirtschaft (mit Christiane Schnell). In: Böhle, F.; Voß, G. G.; Wachtler, G. (Hg.): Handbuch zur Arbeitssoziologie. Wiesbaden: VS, Bd. 2: Akteure und Institutionen, S. 423–450.
- Marchart, Oliver (2001): Der cultural turn zur Akademie und zurück. Kulturstudien zwischen Institutionalisierung, Disziplinierung und dem Theorie-Praxis-Gap. In: Bauer, Ute Meta (Hg.): Education, information, entertainment: Aktuelle Ansätze künstlerischer Hochschulbildung; [Symposium Education, Information, Entertainment; 1996 bis 2000.] Wien: Edition Selene.
- Mareis, Claudia (2011): Design als Wissenskultur. Interferenzen zwischen Design- und Wissensdiskursen seit 1960. In: Schade, Sigrid; Wenk, Silke (Hg.): Studien zur visuellen Kultur. Band 16. Bielefeld: transcript.

- Marguin, Séverine; Rabe, Henrike; Schäffner, Wolfgang; Schmidgall, Friedrich (Hg.) (2019): Experimentieren. Einblicke in Praktiken und Versuchsaufbauten zwischen Wissenschaft und Gestaltung. Bielefeld: transcript.
- Massih-Tehrani, Nilgun; Baier, Christian; Gengnagel, Vincent (2015): EU-Forschungsförderung im deutschen Hochschulraum. Universitäten zwischen Wissensökonomie und akademischer Selbstbestimmung. In: Soziale Welt (66), 1: S. 54–74.
- Mayring, Philipp (2015): Qualitative Inhaltsanalyse: Grundlagen und Techniken. Weinheim Basel: Beltz.
- McNiff, Shaun (1998): Art-based research. Jessica Kingsley Publishers.
- Mersch, Dieter (2009): Kunst als epistemische Praxis.: Ästhetische Reflexionen der Wissenschaften. In: Bippus, Elke (Hg.): Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens. Schriftenreihe des Instituts für Gegenwartskünste. Zürich: Diaphanes, S. 27–47.
- Mersch, Dieter; Ott, Michaela (2007): Tektonische Verschiebungen zwischen Kunst und Wissenschaft. Zur Einleitung. In: dies. (Hg.) (2007): Kunst und Wissenschaft. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 1–23.
- Mersch, Dieter; Ott Michaela (Hg.) (2007): Kunst und Wissenschaft. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Metken, Günter (1977): Spurensicherung: Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaft in der heutigen Kunst. Köln: DuMont Verlag.
- Meyer, Torsten; Kolb, Gila (Hg.) (2015): What's next? Art education – ein Reader. What's next? München: kopaed.
- Meyer, James (1993): What happened to institutional critique? Chicago: American Fine Arts.
- Mialet, Hélène (2003): The Righteous Wrath of Pierre Bourdieu. Social Studies of Science (33), 4, S. 613–622.
- Michelsen, Gerd (Hg.) (2000): Sustainable University: Auf dem Weg zu einem universitären Agendaprozess 1. Frankfurt a. M.: VAS.
- Mirbach, Dagmar (2007): Einleitung. In: Baumgarten, Alexander Gottlieb: Ästhetik (lat.-deutsch). Hamburg.
- Mittelstraß, Jürgen (2003): Transdisziplinarität: Wissenschaftliche Zukunft und institutionelle Wirklichkeit. Konstanzer Universitätsreden 214. Konstanz: UVK Universitätsverlag.
- Mittelstraß, Jürgen (Hg.) (2004): Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie, Bd. 1 Stuttgart: J.B. Metzler.
- Mittelstraß, Jürgen (2011): Kunst und Forschung.: Eine Einführung. In: Ritterman, Janet; Bast, Gerald; Mittelstraß, Jürgen (Hg.) (2011): Kunst und Forschung/Art and research: Können Künstler Forscher sein? Can artists be researchers? Edition Angewandte. Wien: Springer.
- Mokre, Monika (2015): Forschungs- und Wissenschaftspolitik. In: Badura; Dubach; Haarmann; Mersch; Rey; Schenker; Toro Pérez (Hg.): Künstlerische Forschung. Ein Handbuch. Zürich, Berlin: Diaphanes, S. 249–252.
- Mokre, Monika; Badura Jens (2015): Ästhetik und Politik. In: Badura, Jens et al. (Hg.): Künstlerische Forschung: Ein Handbuch. Zürich, Berlin: Diaphanes, S. 319–322.

- Moldaschl, Manfred; Stehr, Nico (Hg.) (2010): Wissensökonomie und Innovation: Beiträge zur Ökonomie der Wissensgesellschaft. Marburg: Metropolis-Verlag.
- Möntmann, Nina (2002): Kunst als sozialer Raum. Andrea Fraser, Rikrit Tirvanija, Renée Green. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Moulier-Boutang, Yann (2012): Die Hochzeitsnacht der Kunst und des kreativen Kapitalismus. In: Raunig, Gerald; Wuggenig, Ulf (Hg.): Kritik der Kreativität. Wien: Transversal Texts.
- Müller, Christian Philipp; Könneke, Achim; Buuck, Simone; Wuggenig, Ulf; Drechsel, Saskia; Giese, Tita; Kwon, Miwon; Shford, Doug; Schmidt-Wulffen, Stephan (1997): Kunst auf Schritt und Tritt: Public art is everywhere. Hamburg: Kellner.
- Munder, Heike; Wuggenig, Ulf (Hg.): Das Kunstfeld – Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich, Wien, Hamburg und Paris. Zürich: JRP|Ringier.
- Nelund, Sidsel (2015): Acts of Research: Knowledge Production in Contemporary Art between Knowledge Economy and Critical Practice. Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet. PhD-Thesis.
- Nowotny, Helga (2012): Foreword. In: Biggs, Michael A. R.; Karlsson, Henrik (Hg.): The Routledge companion to research in the arts. London: Routledge.
- Nowotny, Helga; Scott, Peter; Gibbons, Michael (2001): Re-thinking science: Knowledge and the public in an age of uncertainty. Cambridge: Polity Press.
- Parzinger, Hermann; Aue, Stefan; Stock, Günter (Hg.) (2014): ArteFakte: Wissen ist Kunst – Kunst ist Wissen: Reflexionen und Praktiken wissenschaftlich-künstlerischer Begegnungen. Bielefeld: transcript.
- Passeron, Jean-Claude (2001): Acteur, agents, actants: personnages en quête d'un scénario introuvable. *Revue européenne des sciences sociales*, T. 39, No. 121, L'acteur. Un concept sur la scène des sciences sociales: VIIe Séminaire interdisciplinaire du Groupe d'Etudes »Raison et rationalités«, S. 15–30.
- Perez-Royo, Victoria; Sanchez, José A.; Blanco, Cristina (2013): In-definitions: Forschung in den performativen Künsten. In: Peters, Sibylle (Hg.): Das Forschen aller: Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft. Science studies. Berlin, Bielefeld: transcript.
- Peters, Sibylle (Hg.) (2013): Das Forschen aller: Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft. Science studies. Berlin, Bielefeld: De Gruyter, transcript.
- Peters, Sibylle (2014): Der Vortrag als Performance. Science studies. Bielefeld: transcript.
- Peters, Sibylle (2013): Das Forschen aller – ein Vorwort: Definitionen von künstlerischer Forschung. In: Peters, Sibylle (Hg.): Das Forschen aller: Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft. Science studies. Berlin, Bielefeld: transcript.
- Peters, Sibylle (2017): Performing Citizenship: Beobachtungen zur Praxis performativer Forschung. In: Klein, Gabriele; Göbel, Hanna K. (Hg.): Performance und Praxis: Praeologische Erkundungen in Tanz, Theater, Sport und Alltag. Bielefeld: transcript, S. 339–359.
- Peukert, Daniela (2022): Design methods for collaborative knowledge production in inter- and transdisciplinary research. Dissertation. Leuphana Universität Lüneburg.

- Philipp, Thorsten; Schmohl, Tobias (Hg.) (2023): *Handbook Transdisciplinary Learning*. Bielefeld: transcript.
- Pohl, Christian; Hirsch, Hadorn (2006): *Gestaltungsprinzipien für die transdisziplinäre Forschung: Ein Beitrag des td-net*. München: Oekom-Verlag.
- Polanyi, Michael (1985): *Implizites Wissen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Polanyi, Michael (1985): *The tacit dimension*. Chicago: University of Chicago Press.
- Powell, Walter W.; DiMaggio, Paul (Hg.) (1991): *The new institutionalism in organizational analysis*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Prinz, Sophia; Wuggenig, Ulf (2012): Die charismatische Disposition und Intellektualisierung. In: Munder, Heike; Wuggenig, Ulf (Hg.): *Das Kunstfeld – Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich, Wien, Hamburg und Paris*. Zürich: JRP|Ringier, S. 194–217.
- Rapport, David; Somerville, Margaret A. (Hg.) (2003): *Transdisciplinarity: Recreating integrated knowledge*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Ragin, Charles C.; Becker, Howard S. (2009 [1992]): *What is a Case? Exploring the Foundations of Social Inquiry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rapaport (1960): *Fights, Games, and Debates*. The University of Michigan Press.
- Raunig, Gerald (2012): *Fabriken des Wissens. Streifen und Glätten*. Zürich: Diaphanes.
- Raunig, Gerald; Wuggenig, Ulf (Hg.) (2016): *Kritik der Kreativität*. Wien, Linz, Berlin, Zürich: Transversal Texts.
- Reason, Peter; Bradbury, Hillary (Hg.) (2008): *The Sage Handbook of Action Research. Participative Inquiry and Practice*. London: Sage.
- Rebentisch, Juliane (2013): *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Rebstock, Matthias (2017): Zum Verhältnis von Kulturwissenschaften und ästhetischer Praxis. Eine Standortbestimmung aus Sicht der Hildesheimer Kulturwissenschaften. « In: Elberfeld, Rolf; Krankenhagen, Stefan (Hg.): *Ästhetische Praxis als Gegenstand und Methode kulturwissenschaftlicher Forschung*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, S. 27–42.
- Reckwitz, Andreas (2003): Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken: Eine sozialtheoretische Perspektive. *Zeitschrift für Soziologie* 32, Nr. 4, S. 282–301.
- Reckwitz, Andreas (2012): *Die Erfindung der Kreativität: Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp.
- Reckwitz, Andreas (2015): Ästhetik und Gesellschaft- Ein analytischer Bezugsrahmen. In: Reckwitz, Andreas; Prinz, Sophia; Schäfer, Hilmar (Hg.): *Ästhetik und Gesellschaft.: Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften*. Berlin: Suhrkamp.
- Reckwitz, Andreas; Prinz, Sophia; Schäfer, Hilmar (Hg.) (2015): *Ästhetik und Gesellschaft. Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften*. Berlin: Suhrkamp.
- Reckwitz, Andreas; Prinz, Sophia; Schäfer, Hilmar (2015): Vorwort. In: Reckwitz, Andreas; Prinz, Sophia; Schäfer, Hilmar (Hg.): *Ästhetik und Gesellschaft.: Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften*. Berlin: Suhrkamp.
- Reichle, Ingeborg (2005): *Kunst aus dem Labor. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft im Zeitalter der Technoscience*. Wien, New York: Springer.

- Rheinberger, Hans-Jörg; Herrgott, Gerhard (2001): Experimentalsysteme und epistemische Dinge: Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas. Wissenschaftsgeschichte. Göttingen: Wallstein-Verlag.
- Ritterman, Janet; Bast, Gerald; Mittelstraß, Jürgen (Hg.) (2011): Kunst und Forschung/ Art and research: Können Künstler Forscher sein? Can artists be researchers? Edition Angewandte. Wien: Springer.
- Ritzer, George (1975): Sociology: A Multiple Paradigm Science. *The American Sociologist*, Vol. 10, No. 3, S. 156–167.
- Röhl, Anne; Schütte, André; Knobloch, Phillipp; Hornäk, Sara; Henning, Susanne; Gimpel, Katharina (2021): bauhaus paradigm(en). Künste, Design und Pädagogik. Berlin: De Gruyter.
- Roesner, David (2015): Practice-as-Research – Paradox mit Potential. In: Jürgens, Anna-Sophie; Tesche, Tassilo (Hg.): *LaborARTorium: Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst; eine Methodenreflexion*. Science studies. Bielefeld: transcript, S. 25–31.
- Rogers, Hannah Star; Halpern, Megan K. (2021): Introduction. In: Rogers, Hannah S. et al. (Hg.) *Routledge Handbook of Art, Science, and Technology Studies*. London: Routledge, S. 1–46.
- Rogers, Hannah Star; Halpern, Megan K.; Ridder-Vignone, Kathryn de; Hannah, Dehlia (Hg.) (2021): *Routledge Handbook of Art, Science, and Technology Studies*. London: Routledge.
- Roms, Heike (2013): Künstlerisch-wissenschaftliche Forschung in den Ruinen der Universität? Performance als wissenschaftliche Veröffentlichungsform. In: Peters; Sibylle (Hg.): *Das Forschen aller: Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*. Science studies. Berlin, Bielefeld: transcript, S. 205–225.
- Rosengren, Mats (2010): Kunst + Forschung ≠ künstlerische Forschung. In: Caduff, Corina; Siegenthaler, Fiona; Wälchli, Tan (Hg.): *Kunst und künstlerische Forschung*. Zürich: Diaphanes, S. 118–127.
- Rößler, Falk; Schulte, Philipp (2018): Against Functionalization: On Artistic Research. In: Ahmad, Aisha-Nusrat; Fielitz, Maik; Leinius, Johanna (Hg.): *Knowledge, normativity and power in academia: Critical interventions. Normative Orders*. Campus Verlag.
- Roth, Phillip H. (2023): Disziplinen und Kulturen der Wissenschaft. In: Kaldewey, David (Hg.): *Wissenschaftsforschung*. Berlin: De Gruyter, S. 75–92.
- Ruhland, Grit (2021): Wie man eine künstlerische PhD-Arbeit anfertigt. In: Landesverband Bildende Kunst Sachsen e. V. (2021): *Jahresmagazin 2021: Künstlerische Forschung*.
- Ryle, Gilbert (1969 [1949]): *Der Begriff des Geistes*. Stuttgart: Metzler.
- Schatzki, Theodore R. (Hg.) (2006): *The practice turn in contemporary theory*. London: Routledge.
- Schenker, Christoph (2015): Wissensformen der Kunst. In: Badura, Jens; Dubach, Selma; Haarmann, Elke; Mersch, Dieter; Rey, Anton; Schenker, Christoph; Toro-Perez, German (Hg.) (2015): *Künstlerische Forschung: Ein Handbuch*. Zürich, Berlin: Diaphanes, S. 105–110.

- Scherm, Dr. Ewald; Pietsch, Gotthard (2007): Der organisationssoziologische Neoinstitutionalismus. In: dies. (Hg.): *Organisation: Theorie, Gestaltung, Wandel. Mit Aufgaben und Fallstudien*. München/Wien: Oldenbourg Verlag, S. 66–74.
- Schindler, Johanna (2018): *Subjectivity and Synchrony in Artistic Research*. Bielefeld: transcript.
- Schiesser, Giaco (2015a): What is at stake – Qu'est ce que l'enjeu? Paradoxes – Problematics – Perspectives in Artistic Research Today. In: Bast, Gerald; Carayannis, Elias G.; Campbell, David F. J. (Hg.): *Arts, Research, Innovation and Society*. (= ARIS. Vol. 1) Springer International Publishing.
- Schiesser, Giaco (2015b): Dritter Zyklus. In: Badura, Jens; Dubach, Selma; Haarmann, Elke; Mersch, Dieter; Rey, Anton; Schenker, Christoph; Toro-Perez, German (Hg.) (2015). *Künstlerische Forschung: Ein Handbuch*. Zürich, Berlin: Diaphanes.
- Schmid, Gabriele; Sinapius, Peter (Hg.) (2015): *Artistic research in applied arts. Wissenschaftliche Grundlagen der künstlerischen Therapie*. Hamburg, Potsdam, Berlin: HPB University Press.
- Schmohl, Tobias, und Philipp Thorsten (Hg.) (2021): *Handbuch Transdisziplinäre Didaktik. Hochschulbildung: Lehre und Forschung*. Bielefeld: transcript.
- Schneede, Uwe M. (1979): *Eremit, Forscher, Sozialarbeiter. Das veränderte Selbstverständnis von Künstlern*. Hamburg: Kunstverein.
- Schreier, Margrit (2010): Fallauswahl. In: Mey, Günter; Mruck, Katja (Hg.): *Handbuch qualitative Forschung in der Psychologie*, S. 238–252.
- Schön, Donald A. (2002 [1983]): *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. New York: Basic Books.
- Schönberger, Klaus (2018): Ich sehe was, was du nicht siehst? Ethnographische und künstlerische Forschung im Prozess der Entgrenzung von Wissensformaten. In: Holfelder, Ute; Schönberger, Klaus; Hengartner, Thomas; Schenker, Christoph (Hg.): *Kunst und Ethnografie – zwischen Kooperation und Ko-Produktion? Anziehung – Abstoßung – Verwicklung: Epistemische und methodologische Perspektiven*. Zürich: Chronos.
- Schramm, Helmar (Hg.) (2003): *Bühnen des Wissens: Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst*. Berlin: Dahlem University Press.
- Schultheis, Franz; Egger, Stephan (Hg.) (2015): *Pierre Bourdieu. Kunst und Kultur: Kunst und künstlerisches Feld. Schriften zur Kultursoziologie 4. ed./Vol. 12.2*. Berlin: Suhrkamp.
- Schrag, Anthony (2018): The artist as social worker vs. the artist as social wanker. *Museums & Social Issues* 13(1), S. 8–23.
- Schwab, Michael (2018): Peer Reviewing in the ›Journal for Artistic Research‹. *Art and Design Research: Reflection and Evaluation Practices*, S. 52–58.
- Schwarz, Hans-Peter (2012): Foreword. In: Biggs, Michael A. R.; Karlsson, Henrik (Hg.): *The Routledge companion to research in the arts*. London: Routledge.
- Schurz, Gerhard (2021): *Erkenntnistheorie. Eine Einführung*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Scott, Richard W. (1995): *Institutions and Organizations*. New York: Sage.
- Seikh, Simon (2006): Räume für das Denken. Perspektiven zur Kunstakademie. In: *Texte zur Kunst*, Heft Nr. 62: Kunstgeschichte, S. 96–122.

- Siegmund, Judith (Hg.) (2016): Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht? Bielefeld Siegmund, Judith (2017): *L'art pour l'art und Zweckfreiheit. Zum Verhältnis von soziologischem und philosophischem Autonomiebegriff*. In: Karstein, Uta; Zahner, Nina Tessa (Hg.): *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes. Kunst und Gesellschaft*. Wiesbaden: Springer VS, S. 87.
- Snow, C. P. (1990): *The Two Cultures*. *Leonardo* 23, 2/3 169.
- Sollfrank, Cornelia; Elkins, James (2015): *Art Education is radically undertheorized*. In: Meyer, Torsten; Kolb, Gila (Hg.): *What's next? Art education – ein Reader. What's next?* München: kopaed.
- Spivak, Gayatri (2007): *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Wien: Turia Kant.
- Stadie, Marion (2012): *Transdisziplinarität als Aspekt innovativer Universitäten. Schriftenreihe: Lehre & Forschung* 13. Hamburg: Kovač.
- Stake, R. E. (2005): *Qualitative Case Studies*. In: Denzin, Norman; Lincoln, Y. S. (Hg.), *The Sage Handbook of Qualitative Research*. S. 443–466.
- Stauffer, Serge (1966/1967): *Kunst als Forschung*. 16 Thesen.
- Stehr, Nico; Adolf Marian (2018): *Ist Wissen Macht? Weilerswist: Velbrück Wissenschaft*.
- Steiner, Theo (2006): *Duchamps Experiment. Zwischen Wissenschaft und Kunst*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Stemmler, Susanne (Hg.) (2014): *Wahrnehmung, Erfahrung, Experiment, Wissen: Objektivität und Subjektivität in den Künsten und den Wissenschaften*. Zürich: Diaphanes.
- Steuerwald, Christian (Hg.) (2017): *Klassiker der Soziologie der Künste*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Stichweh, Rudolf (1994): *Wissenschaft, Universität, Professionen. Soziologische Analysen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Strauss, Anselm; Corbin, Juliet (1998): *Basics of Qualitative Research – Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*. New York: Sage.
- Sullivan, Graeme (Hg.) (2010): *Art practice as research: Inquiry in visual arts*. Thousand Oaks: Sage.
- Thun-Hohenstein, Felicitas (2009): »Art Knowledge« at the Academy of Fine Arts Vienna. *Art and Research, Journal of Ideas, Contexts and Methods*. Volume 2, No. 2. Spring 2009.
- Tröndle, Martin (2012): *Zum Unterfangen einer ästhetischen Wissenschaft: Eine Einleitung*. In: Tröndle, Martin; Warmers, Julia (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft: Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*. Bielefeld: transcript, S. xvi – xviii.
- Tröndle, Martin; Warmers, Julia (Hg.) (2012): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft: Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*. Bielefeld: transcript.
- Urchueguia, Cristina (2021): (K)Eine Einführung in die künstlerische Forschung durch eine Musikwissenschaftlerin. In: Gartmann, Thomas; Schäuble, Michaela (Hg.): *Studies in the Arts- Neue Perspektiven auf Forschung über, in und durch Kunst und Design* 195. Bielefeld: transcript.

- Van den Berg, Karen; Pasero, Ursula (Hg.) (2013): *Art production beyond the art market?* Berlin: Sternberg Press.
- Van den Berg, Karen (2013): *Fragile Productivity: Artistic Activities Beyond the Exhibition System*. In: dies.; Pasero, Ursula (Hg.): *Art production beyond the art market?* Berlin: Sternberg Press, S. 45–75.
- Van den Berg, Karen; Schmidt-Wulffen, Stephan (2015): *The Politics of Artistic Knowledge at Universities*. In: Schmid, Gabriele; Sinapius, Peter (Hg.): *Artistic research in applied arts. Wissenschaftliche Grundlagen der künstlerischen Therapie*. S. 159–176.
- Van den Berg, Karen; Omlin, Sibylle; Tröndle, Martin (2012): *Das Kuratieren von Kunst und Forschung zu Kunstforschung*. In: Tröndle, Martin; Warmers, Julia (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft: Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*. Bielefeld: transcript, S. 21–47.
- Van den Berg, Karen, Schmidt-Wulffen, Stephan (2023): *Performative Knowledge*. In: Philipp, Thorsten; Schmohl, Tobias (Hg.): *Handbook Transdisciplinary Learning*. Bd. 6. Bielefeld: transcript, S. 267–277.
- Velsing, Antje (2019): *On Bodies and the Need to Appropriate Them*. In: Hildebrandt; Evert; Peters et al.: *Performing Citizenship. Bodies, Agencies, Limitations*. S. 77–91.
- Vennemann, Nicole (2018): *Das Experiment in der zeitgenössischen Kunst: Initiierte Ereignisse als Form der künstlerischen Forschung*. Bielefeld: transcript.
- Vilsmaier, Ulli (2021): *Transdisziplinarität*. In: Schmohl, Tobias; Philipp, Thorsten (Hg.): *Handbuch Transdisziplinäre Didaktik. Hochschulbildung: Lehre und Forschung*. Bielefeld: transcript, S. 333–346.
- Vohland, Katrin; Land-Zandstra, Anne; Ceccaroni, Luigi; Lemmens, Rob; Perelló, Josep; Ponti, Marisa; Samson, Roeland; Wagenknecht, Katherin (Hg.) (2021): *The Science of Citizen Science*. Cham: Springer International Publishing.
- Vorkooper, Ute (2009): *Perspektiven künstlerischen Forschens*. In: Bippus, Elke (2009): *Kunst des Forschens*. S. 245; siehe auch Interview Kunsthochschulprofessorin HFBK Hamburg (2018).
- Weibel, Peter (Hg.) (1993): *Kontext Kunst: [the art of the 90's; Katalog zur Ausstellung »Trigon »93«, veranstaltet von der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, Steirischer Herbst »93*. Köln: DuMont.
- Weingart, Peter (2015): *Wissenschaftssoziologie. Einsichten. Themen der Soziologie*. Bielefeld: transcript.
- Weingart, Peter; Carrier, Martin; Krohn, Wolfgang (2007): *Nachrichten aus der Wissensgesellschaft. Analyse zur Veränderung der Wissenschaft*. Weilerswist: Velbrück.
- Welsch, Wolfgang (1995): *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Reclam.
- Wenzel, Anna-Lena (2008): *Grenzüberschreitungen in der Gegenwartskunst. Ästhetische und philosophische Positionen*. Bielefeld: transcript.
- White, Harrison; White, Cynthia (1993): *Canvases and Careers. Institutional Change in the French Painting World*. Chicago: Chicago University Press.
- Whitley, Richard (1991): *Discourses on Society. The Shaping of the Social Science Disciplines*. In: Wagner, Peter; Wittrock, Björn; Whitley, Richard (Hg.): *Yearbook Sociology of the Sciences*. Kluwer Academic Publishers.
- Whitley, Richard (2000 [1984]): *The Intellectual and Social Organisation of the Sciences*. 2nd edition. Oxford: Oxford University Press.

- Whitley, Richard (2007), *Changing Governance of the Public Sciences. The Consequences of Establishing Research Evacuation Systems of Knowledge Production in different Countries and Scientific Fields*. In: Whitley, R.; Gläser, Jochen (Hg.): *The Changing Governance of the Sciences*. Springer, S. 3–27.
- Whitley, Richard (2007): »Changing Governance of the Public Sciences.« *The Consequences of Establishing Research Evacuation Systems of Knowledge Production in different Countries and Scientific Fields*. In: Whitley, R.; Gläser, Jochen (Hg.): *The Changing Governance of the Sciences*. Springer, S. 3–27.
- Wildner, Katrin (2015): *Inventive Methods: Künstlerische Ansätze in der ethnografischen Stadtforschung*. *Zeitschrift für aktuelle ethnologische Studien*, 17(1), S. 168–185. Online verfügbar unter <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:18-8-8107>.
- Witzgall, Susanne (2003): *Kunst nach der Wissenschaft: Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften*. Nürnberg: Verl. für Moderne Kunst. Zugl.: Stuttgart, Univ., Diss.
- Wilson, Jenny (2018): *Artists in the University*. Singapore: Springer.
- Wilson, Mick; Ruiten, Schelte van (Hg.) (2013): *Genealogies of Artistic Research*. In: Wilson, Mick; Ruiten, Schelte van (Hg.): *SHARE: Handbook for Artistic Research Education*. Online verfügbar unter <https://elia-artschools.org/page/SHARE-Handbook-for-Artistic-Research-Education>.
- Wilson, Mick (2013): *Discipline Problems and the Ethos of Research*. In: Wilson, Mick; Ruiten, Schelte van (Hg.): *SHARE: Handbook for Artistic Research Education*. Online verfügbar unter <https://elia-artschools.org/page/SHARE-Handbook-for-Artistic-Research-Education>, S. 203–218.
- Wirth, Uwe (Hg.) (2002): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Witzgall, Susanne (2003): *Kunst nach der Wissenschaft: Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften*. Nürnberg: Verl. für Moderne Kunst. Zugl.: Stuttgart, Univ., Diss.
- Wuggenig, Ulf (1998): *Cultural Studies und Kulturwissenschaften*. Merz Akademie 2, Stuttgart: Verlag der Merz Akademie.
- Wuggenig, Ulf (2007): *Art Schools, Universities and the Bologna Process*, *Andere Sinema AS Mediatijdschrift* (Antwerpen), 29. Jg. (179), S. 142.
- Wuggenig, Ulf (2009): *Relative Autonomie und relative Heteronomie*. In: *Kunst Sichtbarkeit Ökonomie* 25. und 26. November 2008 Hochschule für Grafik und Buchkunst. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, S. 44–49.
- Wuggenig, Ulf; Prinz, Sophia (2009): *Kunst und Praxistheorie*. In: *Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst: Praxistheorien*. Wien.
- Wuggenig, Ulf (2012): *Kunstfeldforschung*. In: Munder, Heike; Wuggenig, Ulf (Hg.): *Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst*. Zürich: JRP Ringier, S. 27–53.
- Wuggenig, Ulf (2015): *Das Arbiträre und das Universelle: Über Pierre Bourdieus Soziologie der Kunst*. In: Schultheis, Franz; Egger, Stephan (Hg.): *Pierre Bourdieu. Kunst und Kultur: Kunst und künstlerisches Feld*. *Schriften zur Kulturosoziologie* 4, Vol. 12.2, S. 480–546.

- Wuggenig, Ulf (2017): Pierre Bourdieu (1930–2002). In: Steuerwald, Christian (Hg.): *Klassiker der Soziologie der Künste*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 731–798.
- Wuggenig, Ulf; Kockot, Vera; Symens, K. (1994): Die Plurifunktionalität der Offenen Bibliothek: Beobachtungen aus soziologischer Perspektive. In: Könneke, Achim (Hg.): *Clegg & Guttman: Die Offene Bibliothek/The Open Public Library*. Ostfildern Ruit: Hatje Cantz Verlag, S. 57–114.
- Wulf, Christoph; Renger, Almut-Barbara (Hg.) (2016): *Körperwissen: Transfer und Innovation*. Berlin: De Gruyter.
- Young, James O. (2001): *Art and knowledge*. London, New York: Routledge.
- Yin, Robert K. (2013): *Case Study Research. Design and Methods*. Applied Social Research Methods Series, Band 5. New York: Sage.
- Zahner, Nina Tessa; Karstein, Uta (2017): Autonomie und Ökonomisierung der Kunst: Vergleichende Betrachtungen von System- und Feldtheorie. In: Karstein, Uta; Zahner, Nina Tessa (Hg.): *Autonomie der Kunst?* Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Zembylas, Tasos (2012): Auf den Spuren von Tacit Knowing im künstlerischen Schaffensprozess. *Sociologia Internationalis* (Themenheft: Kunstsoziologie) Vol. 12, Nr. 1–2, 2012, 87–113.
- Zembylas, Tasos (2020): Plurale Wissensformen in diversen Kunstwelten. In: Hermkes, Rico; Neuweg, Georg H.; Bonowski, Tim (Hg.): *Implizites Wissen: Berufs- und wirtschaftspädagogische Annäherungen*. *Wirtschaft – Beruf – Ethik* 38. Bielefeld: wbv, S. 65–85.
- Zembylas, Tasos (2021): *Knowing in performing: Artistic research in music and the performing arts*. Bielefeld: transcript.
- Zembylas, Tasos (2022): *Handlungswissen*. In: Siegmund, Judith (Hg.) *Handbuch Kunstphilosophie*. Stuttgart: UTB, S. 37–48.
- Ziehl, Michael (2020): *Co-Produktion urbaner Resilienz: Das Gängeviertel in Hamburg als Reallabor für eine zukunftsfähige Stadtentwicklung mittels Kooperation von Zivilgesellschaft, Politik und Verwaltung*. Dissertation Hafencity Universität Hamburg. Jovis Verlag.
- Znoj, Heinzpeter (2021): *Performance-Ethnographie an der Schnittfläche von künstlerischer und sozial- und kulturwissenschaftlicher Forschung*. In: Gartmann, Thomas; Schäuble, Michaela (Hg.): *Studies in the Arts – Neue Perspektiven auf Forschung über, in und durch Kunst und Design*. Bielefeld: transcript, S. 31–43.

10.1. Internetquellen

- ARTSEQUAL (2024): Internetauftritt des Programms an der Universität für Kunst Helsinki. Online verfügbar unter <https://sites.uniarts.fi/en/web/artsequal/results> (Stand: 15.02.2024).
- Akademie der Bildenden Künste Wien (2021): Beschreibung des PhD in Practice. Online verfügbar unter <https://www.akbild.ac.at/de/studium/studienrichtungen/doktoratsstudien/phd-in-practice> (Stand: 05.02.2024).
- Alberti, Sarah (2021): Berliner Förderprogramm für Künstlerische Forschung trägt zum gesellschaftlichen Wandel bei. Interview mit Kathrin Busch und Rike Frank. Online

- verfügbar unter <https://www.monopol-magazin.de/interview-stipendium-kuenstlerische-forschung-berlin-foerderprogramm> (Stand: 04.08.2024).
- Art Culture Technology (ACT)* (2024): *Mission Statement des Programms Art Culture Technology am MIT*. Online verfügbar unter <http://act.mit.edu/about-act/> (Stand: 29.07.2024).
- Anderes Wissen* (2024): Internetseite des DFG-Netzwerks. Online verfügbar unter <https://andereswissen.de/de/netzwerktreffen/praxeologien-verfahren-und-prozesse-ander-en-wissens> (Stand: 02.08.2024).
- Bauhaus Universität Weimar* (2024): Promotionsordnung der Fakultät Kunst und Gestaltung. Online verfügbar unter https://www.uni-weimar.de/fileadmin/user/uni/universitaetsleitung/kanzler/mdu_akad/20/66_2020_bf.pdf (Stand: 08.08.2024).
- Bauhaus Universität Weimar* (2024): Studienprogramm der Fakultät Kunst und Gestaltung. Online verfügbar unter <https://www.uni-weimar.de/de/kunst-und-gestaltung/studium/promotion-phddrphil/studienprogramm/> (Stand: 07.07.2024).
- Becker, Alexander (2020): Allgemeine Überlegungen zu Kunst und Wissenschaften. Online verfügbar unter <https://wissenschaft-kunst.de/becker-programmatische-uerlegungen/> (Stand: 27.07.2024).
- Bee, Julia; Egert, Gerko (Hg.) (2020): Experimente lernen, Techniken tauschen. Ein spekulatives Handbuch. Online verfügbar unter <https://hcommons.org/deposits/item/hc:49437/> (Stand: 08.08.2024).
- Bödeker, Till (2023): Zum Wissensbegriff der künstlerischen Forschung. Online verfügbar unter https://www.mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/tb_wissensbegriff-kuenstlerische-forschung.pdf (Stand: 08.08.2024).
- Bologna Declaration (1999): The Bologna Declaration of 19 June 1999. Online verfügbar unter https://www.ehea.info/media.ehea.info/file/Ministerial_conferences/02/8/1999_Bologna_Declaration_English_553028.pdf (Stand: 29.07.2024).
- Braidt, Andrea B.; Schiesser, Giaco; Broch-Knudsen, Cecile; Daucikova, Anna; Dejangs, Peter; Ebert, Lars; Rogers, Henry; Verbeke, Johan (2016): *The ›Florence Principles‹ on the Doctorate in the Arts*. Online verfügbar auf der Internetseite der *Society of Artistic Research*: <https://societyforartisticresearch.org/wp-content/uploads/2020/10/Florence-Principles-on-Doctorate-in-the-Arts.pdf> (Stand: 29.07.2024).
- Bippus, Elke (2019): Potenziale künstlerischer Forschung? In: *mdw webmagazin*. Online verfügbar unter <https://www.mdw.ac.at/magazin/index.php/2019/11/24/potenziale-kuenstlerischer-forschung/> (Stand: 01.08.2024).
- Cramer, Florian; Terpsma, Nienke (2021): What Is Wrong with the Vienna Declaration on Artistic Research? In: *Open! Platform for Art, Culture & Public Domain*. Online verfügbar unter <https://onlineopen.org/what-is-wrong-with-the-vienna-declaration-on-artistic-research> (Stand: 25.03.2024).
- CityScienceLab* an der Hafencity Universität Hamburg. Online verfügbar: <https://www.hcu-hamburg.de/research/csl/> (Stand: 14.05.2024).
- Das Wissen der Künste* (2024) Internetseite des Graduiertenkollegs an der *UdK Berlin*. Online verfügbar: https://www.udk-berlin.de/sites/graduiertenkolleg/content/index_ger.html (Stand: 02.08.2024).
- Design promoviert* (2024) Internetseite zur Promotion im Designbereich: <https://www.design-promoviert.de/> (Stand: 01.05.2024).

- Dombois, Florian (2006): Kunst als Forschung: Ein Versuch, sich selbst eine Anleitung zu entwerfen. In: *what's next?* Online verfügbar unter <https://whatsnext.net/044> (Stand: 05.08.2024).
- Dombois, Florian; Hiltbrunner, Michael (2019): Is this the end? Or is it a beginning? OAR: *The Oxford Artistic and Practice Based Research Platform*, Issue 3, online verfügbar unter <https://www.oarplatform.com/is-this-the-end-or-is-it-a-beginning/> (Stand: 05.08.2024).
- Fachkommission DoRe (2006): DoResearch – Förderungsinstrument für praxisorientierte Forschung an Fachhochschulen und pädagogischen Hochschulen. Online verfügbar unter https://www.snf.ch/SiteCollectionDocuments/dore_bericht_04_06_d.pdf (Stand: 05.08.2024).
- ELIA et al. (2020) The Vienna Declaration on Artistic Research. Online verfügbar unter <https://societyforartisticresearch.org/wp-content/uploads/2020/10/Vienna-Declaration-on-Artistic-Research-Final.pdf> (Stand: 25.03.2024).
- Entwicklung und Erschließung der Künste (2024): Internetseite zum PEEK-Programm des FWF. Online verfügbar unter <https://www.fwf.ac.at/de/forschungsfoerderung/fwf-programme/peek> (Stand: 27.03.2024).
- eMotion-Mapping Museum Experience (2024): Internetseite des Forschungsprojekts. Online verfügbar unter <https://mapping-museum-experience.com/publikationen/the-entanglement-of-arts-and-sciences/?lang=de> (Stand: 07.08.2024).
- Frischkorn, Moritz (2018): *On Barricades and Dances as Laboratory Series*. Online verfügbar unter <https://pab-research.de/response-by-moritz-frischkorn/> (Stand: 07.08.2024).
- Forum für künstlerische Forschung (2024): Forum der Hochschule für Musik und Tanz Köln <https://fkf.hfmt-koeln.de/index/> (Stand: 04.08.2024).
- FUNDUS-Forschungstheater (2024): Internetauftritt. Über uns. Online verfügbar unter <https://www.fundus-theater.de/ueber-uns> (Stand: 05.08.2024).
- Frischkorn, Moritz (2017): On Logistics and Choreography – A Research Installation. Online verfügbar unter <https://pab-research.de/moritz-frischkorn-on-logistics-and-choreography-a-research-installation-2017-hamburg/> (Stand: 05.08.2024).
- FTZ Zentrum für Designforschung (2024), Internetseite des Designforschungszentrums an der HAW Hamburg. Online verfügbar unter <https://www.haw-hamburg.de/hochschule/design-medien-und-information/forschung/ftz-zentrum-fuer-designforschung/> (Stand: 07.08.2024).
- Forschungsservice an der Angewandten Universität in Wien (2024): Internetauftritt. Online verfügbar unter <https://www.akbild.ac.at/de/forschung/kunst-forschung-service/forschungsservice> (Stand: 05.08.2024).
- Gansterer, Nikolaus (2017): *Choreo-graphic Figures. Deviations from the Line*. Internetseite des Forschungsprojektes. Online verfügbar unter <https://www.gansterer.org/choreo-graphic-figures/> (Stand: 07.03.2024).
- Gesellschaft für künstlerische Forschung (2024): Internetauftritt. Online verfügbar unter <https://gkfd.org/> (Stand: 08.02.2024).
- Graduiertenkolleg *Performing Citizenship* (2024): Internetauftritt. Online verfügbar unter <http://performingcitizenship.de/data/> (Stand: 05.08.2024).

- Gunsilius, Maike; Peters, Sibylle (2021): Try-out Institution – PAB Research. *Platform for Performative practice-based research*: <https://pab-research.de/try-out-institution/>. (Stand: 08.08.2024).
- Hochschule für Bildende Künste Hamburg (2022): Promotionsordnung. Online verfügbar unter https://www.hfbk-hamburg.de/documents/695/Neufassung_Promotionsordnung_HFBK_SoSe_2021_V2.pdf (Stand: 27.03.2024).
- HFBK (2025): Neuigkeiten. <https://www.philosophie.uni-hamburg.de/liberalarts/ueber-das-institut/aktuelles/2025/2025-07-20-phd-art.html>.
- HFBK (2025): Promovieren an der HFBK Hamburg. Online verfügbar unter <https://www.hfbk-hamburg.de/de/studium/promotion-an-der-hfbk-hamburg/phd-in-art-practice/> (Stand: 08.08.2025).
- HFBK (2024): Promotions- und Promotionsstudienordnung PhD in Art Practice der Hochschule für bildende Künste Hamburg vom 25. April 2024, §1, Abs.2. Online verfügbar unter https://hfbk-hamburg.de/documents/1261/2024_09_10_Promotionsordnung_PhDinArtPractice_HFBK_dt_fin.pdf (Stand: 31.08.2025).
- Hoffner, Ana; de Flers, Nicole Alecu (2018): Wissensproduktion als Möglichkeit des Eingreifens zu verstehen... – *bildpunkt – ig bildende kunst*, Nr. 45. Online verfügbar unter https://igbildendekunst.at/bildpunkt/_wissensproduktion-als-moeglichkeit-des-eingreifens-zu-verstehen/ (Stand: 08.08.2024).
- Hornuff, Daniel (2015): Künstlerische Forschung: Praxis Dr. Kunst geschlossen. *FAZ*. Online verfügbar unter <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/forschung-und-lehre/praxis-dr-kunst-geschlossen-nachruf-auf-die-kuenstlerische-forschung-13722796.html> (Stand: 25.03.2024).
- Institut für künstlerische Forschung (2024): Internetseite der Filmuniversität Babelsberg: Online verfügbar unter <https://www.filmuniversitaet.de/filmuni/institute/institut-fuer-kuenstlerische-forschung/> (Stand: 07.07.2024).
- Journal for Artistic Research (2024): Peer Review Methoden des Journals. Online verfügbar unter <https://www.jar-online.net/en/peer-reviewing-and-artistic-research> (Stand: 14.07.2024).
- Joint Quality Initiative (2004): Shared Dublin Descriptors for Short Cycle, First Cycle, Second Cycle and Third Cycle Awards. Online verfügbar unter https://www.hrk.de/fileadmin/redaktion/hrk/02-Dokumente/02-03-Studium/02-03-02-Qualifikationsrahmen/dublin_descriptors-1.pdf (Stand: 29.07.2024).
- Janssen, Joke (2017): Beschreibung des Projektes *Körper-Ohne Körper* auf der Internetseite des Graduiertenkollegs *Ästhetiken des Virtuellen*. Online verfügbar unter <https://aesthetikendesvirtuellen.hfbk.net/de/mitglieder/joke-jansen/falsche-korper-ohne-korper> (Stand: 06.08.2024).
- Kreativität & Performanz (2024) Online verfügbar unter <https://www.zu.de/lehrstuehle/kunsttheorie/kreative-performanz.php> (Stand: 07.08.2024).
- K3 – Zentrum für Choreographie (2024): Internetauftritt. Online verfügbar unter <https://www.k3-hamburg.de/> (Stand: 05.08.2024).
- Kellermann, Katharina (2018): Forschungsprojekt *How to hear the Invisible*. Online verfügbar unter <https://www.how-to-hear-the-invisible.org> (Stand: 06.08.2024).
- Kernegger, Bernhard; Frank, Alexandra (2015): Grundlagen, Aktivitäten, Ergebnisse *Angewandte* 2014. Wissensbilanz 2014 gemäß § 13, Abs. 6 Universitätsgesetz 2002. Online

- verfügbar unter <https://uqe.homepage.uni-ak.ac.at/download/WB2014.pdf> (Stand: 04.08.2024).
- KHK (2024): Dritte Phase/Künstlerische Forschung. Online verfügbar unter <https://diekunsthochschulen.de/themen/dritte-phase-postgraduale-qualifikation> (Stand: 12.01.2024).
- KHK (2024): Förderlandschaft Kunst. Online verfügbar unter <https://diekunsthochschulen.de/themen/forderlandschaft-kunst> (Stand: 12.01.2024).
- Kretzschmar, Sylvi (2024) *Megaphonchor Performance*. Online verfügbar unter <https://artmagazine.cc/content86471.html> (Stand: 06.08.2024).
- Kunstuniversität Linz (2024): PhD-Programm Intro. Online verfügbar unter <https://www.ufg.ac.at/PhD-Programm-Ablauf-und-Zulassung.14861.o.html> (Stand: 04.08.2024).
- Kunststiftung NRW (2024): Online verfügbar unter <https://www.kunststiftungnrw.de/performing-arts/foerderung/stipendien/antrag-stipendien-kuenstlerische-forschung/> (Stand: 04.03.2023).
- Kunst Öffentlichkeit Zürich (2007) Archiv-Website des Forschungsprojekts Kunst Öffentlichkeit Zürich. Online verfügbar unter <https://www.stadtkunst.ch> (Stand: 04.08.2024).
- Kunz, Eva (2019): Performance statt Publikation – Künstler forschen anders › higgs. Online verfügbar unter <https://www.higgs.ch/performance-statt-publikation-kuenstler-forschen-anders/19517/> (Stand: 26.03.2024).
- Landesforschungsförderung (2021): Freie und Hansestadt Hamburg, Behörde für Wissenschaft, Forschung und Gleichstellung. Förderlinie 2: Anschubförderung von wissenschaftlich-künstlerischen Forschungsprojekten. Online verfügbar unter <https://www.uni-hamburg.de/forschung/forschungsprofil/forschungsprojekte/landesforschungsfoerderung.html> (Stand: 04.08.2024).
- Leuphana Arts Program (2024): Leuphana Arts Program. Online verfügbar unter <https://www.leuphana.de/institute/ipk/ehemalige-projekte/leuphana-arts-program.html> (Stand: 07.08.2024).
- Lesage, Dieter (2009b): Who's afraid of Artistic Research? On Measuring Artistic Research Output. In: *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*. 2 (2). Online verfügbar unter <https://www.artandresearch.org.uk/v2n2/lesage.html>. (Stand: 01.08.2024).
- LIKWI (2024): Labor für implizites und künstlerisches Wissen. Online verfügbar unter <https://www.zu.de/lehrstuehle/kunsttheorie/labor-fuer-implizites-und-kuenstlerisches-wissen.php> (Stand: 07.08.2024).
- Maharaj, Sarat (2009): Xeno-epistemics: makeshift kit for sounding visual art as knowledge production and the retinal regimes. Online verfügbar unter: https://xenopraxis.net/readings/maharaj_xenoeπισtemics.pdf (Stand: 31.08.2025)
- Mandl, Mario (2022): Antragsrichtlinien für das Programm zur Entwicklung und Erschließung der Künste (PEEK). Online verfügbar unter <https://policycommons.net/artifacts/1787889/antragsrichtlinien-fur-das-programm-zur-entwicklung-und-erschliessung-der-kunste-peek/2519533/> (Stand: 09.08.2024).
- Maternal Fantasies (2024): Internetseite des Kollektivs: <https://www.maternalfantasies.net/about> (Stand: 11.07.2024).

- Matzke, Annemarie (2012/13): Künstlerische Praktiken als Wissensproduktion und künstlerische Forschung. Kulturelle Bildung online. Online verfügbar unter <https://www.kubi-online.de/node/3420> (Stand: 26.03.2024).
- Matthias, Sebastian; Wildner, Kathrin (2018): *Laboratory Series*. Online verfügbar unter <https://pab-research.de/laboratory-series/> (Stand: 06.08.2024).
- Matthias, Sebastian; Evert, Kerstin (2018): *Testing in Performance*. Online verfügbar unter <https://pab-research.de/testing-in-performance/> (Stand: 06.08.2024).
- Muthesius Kunsthochschule in Kiel (2020) Promotionsordnung. Online verfügbar unter <https://muthesius-kunsthochschule.de/wp-content/uploads/2022/11/promotion-sordnung22-.pdf> (Stand: 12.07.2024).
- OECD (2015): Frascati Manual 2015: Guidelines for Collecting and Reporting Data on Research and Experimental Development, The Measurement of Scientific, Technological and Innovation Activities. Paris: OECD Publishing. Online verfügbar unter https://www.oecd.org/en/publications/frascati-manual-2015_9789264239012-en.html. (Stand: 01.08.2024).
- Participatory Art-based Research* (2024) Internetseite des Graduiertenkollegs Performing Citizenship. Online Verfügbar unter <https://pab-research.de/what-is-pabr-and-what-is-this-online-resource-about/> (Stand: 03.11.2022).
- PEEK (2022): Antragsrichtlinien für das Programm zur Entwicklung und Erschließung der Künste. Online verfügbar unter https://www.fwf.ac.at/fileadmin/Webseite/Dokumente/Foerdern/Portfolio/Entwicklung_und_Erschliessung_der_Kuenste/fwf_art_antragsrichtlinien.pdf (Stand: 05.08.2024).
- PEEK (2022): Entwicklung und Erschließung der Künste, Internetseite online verfügbar unter <https://www.fwf.ac.at/de/forschungsfoerderung/fwf-programme/peek/> (Stand: 26.09.2023).
- Pelosi, Katharina (2018): Response to *Performative Collection*. Online verfügbar unter <https://pab-research.de/response-by-katharina-pelosi/> (Stand: 06.08.2024).
- Peters, Sibylle; Gunsilius, Maike; Matthias, Sebastian; Evert, Kerstin; Wildner, Kathrin (2020): What is PABR and what is this online resource about? Online verfügbar unter https://pab-research.de/wp-content/uploads/images/Peters-et-al-2020-What-is-PABR_Print.pdf (Stand: 26.03.2024).
- Puffert, Rahel (2018): Von der konzeptuellen Kunst zur künstlerischen Forschung. In: Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst. Online verfügbar unter <https://www.linksnet.de/artikel/47389> (Stand: 27.03.2024).
- Rech, Liz (2018): Research format Testing in Performance, response by Liz Rech. Online verfügbar unter <https://pab-research.de/response-by-liz-rech/> (Stand: 06.08.2024).
- KKK (2024): Besonderheiten von Kunsthochschulen. Online verfügbar: <https://diekunsthochschulen.de/themen/besonderheiten-von-kunsthochschulen> (Stand: 07.07.2024).
- Rogoff, Irit (2008): Turning, in: *e-flux-Journal*, issue #00.
- Salzburg Principles (2005) Online verfügbar unter <https://eua.eu/downloads/publications/salzburg%20recommendations%202005.pdf>. (Stand: 26.10.2023).
- Seikh, Simon (2009): Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research. *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*. 2, Nr. 2. On-

- line verfügbar unter <https://www.artandresearch.org.uk/vzn2/sheikh.html> (Stand: 08.08.2024).
- Sick, Andrea (2021): Binational Artistic PhD-Program der *Hochschule für Künste Bremen*: <https://www.hfk-bremen.de/t/neuigkeiten-und-presse/n/artistic-phd-der-hfk> (Stand: 24.01.2023).
- SINTA (2024) Internetauftritt des Programms. Online verfügbar unter https://www.sinta.unibe.ch/phd_programm/ueber_das_programm/index_ger.html (Stand: 06.08.2024).
- Spiegel, Andreas (2023): *Akademie der Bildenden Künste Wien*. Studienplan für das Doktoratsstudium der bildenden Künste/PhD in Practice (Doctor of Philosophy in Practice). Online verfügbar unter <https://www.akbild.ac.at/de/studium/studienrichtungen/n/doktoratsstudien/phd-in-practice> (Stand: 09.08.2024).
- Stadt auf Achse (2019): Online verfügbar: <https://www.hslu.ch/de-ch/design-kunst/forschung/kunst-design-und-oeffentlichkeit/#?filters=1242> (Stand: 27.07.2024).
- Steyerl, Hito (2010): Ästhetik des Widerstands: Künstlerische Forschung als Disziplin und Konflikt. Transversal Texts. Online verfügbar unter <https://transversal.at/transversal/0311/steyerl/de> (Stand: 27.03.2024).
- Strauss, Anke (2018): Internetauftritt des Forschungsprojektes *Working Utopias*. Online verfügbar unter <https://www.working-utopias.com/> (Stand: 02.02.2023).
- Support Kunst und Forschung der Akademie der Bildenden Künste Wien (2024) Online verfügbar unter https://www.dieangewandte.at/universitaet/organisation/planung_service_und_verwaltung/support_kunst_und_forschung (Stand: 04.08.2024).
- Swiss Artists in Labs (2024): Internetauftritt. Online verfügbar unter <https://artistsinlabs.ch/en/> (Stand: 27.03.2024).
- Swiss Universities (2024): Dachorganisation der Schweizer Hochschulen. Online verfügbar unter <https://www.swissuniversities.ch/> (Stand: 27.03.2024).
- Tepe, Peter; Boeck, Angelika (2020): Künstlerische Forschung: Was ist das? *w/k – Zwischen Wissenschaft & Kunst*. Online verfügbar unter <https://wissenschaft-kunst.de/kuenstlerische-forschung-was-ist-das/> (Stand: 04.08.2024).
- Tröndle, Martin; Greenwood, Steven; Ramakrishnan, Chandrasekhar; Tschacher, Wolfgang; Kirchberg, Volker; Wintzerith, Stéphanie; Berg, Karen van den; Omlin, Sibylle; Kartadinata, Sukandar; Vaillant, Christophe; Reed, Patricia; Seeger, Mauritius; Viola, Enrico; Schmidt, Valentin; Rammelt, Roman; Alavi, Behrang; Karl, Nicolai; Wäpse, Roland (2011): The Entanglement of Arts and Sciences. On the Transaction Costs of Transdisciplinary Research Settings. Online verfügbar unter <https://www.researchcatalogue.net/view/12219/12220> (Stand: 17.02.2024).
- Universität Offenbach (2024): Beschreibung des Promotionsstudiums an der Universität Offenbach: Online verfügbar unter <https://www.hfg-offenbach.de/de/pages/promotion-1#ueber> (Stand: 09.03.2024).
- Universität der Künste Berlin (2016): Artistic needs and Institutional Desires. Arbeitspapier der UdK Berlin zur Konferenz »Artistic Needs« and »Institutional Desires«. Online verfügbar unter https://www.udk-berlin.de/fileadmin/2_dezentral/Forschung/FR_Postgraduales_Forum/16_09_02_arbeitspapier.pdf (Stand: 08.08.2024).

- Universität für angewandte Kunst Wien (2024): Curriculum Doktoratsstudium künstlerische Forschung. Online verfügbar unter https://www.dieangewandte.at/dok_kunst (Stand: 04.08.2024).
- Universität für angewandte Kunst Wien (2024): Beschreibungstext künstlerisches PhD-Programm. Online verfügbar: https://www.dieangewandte.at/phd_en (Stand: 04.08.2024).
- Swedish Research Council (2001). Leitlinien für das künstlerische Doktorat in den Künsten und Geisteswissenschaften (Original: Riktlinjer för doktorsexamen i konst och humaniora). <https://www.vr.se> (Stand: 05.10.2025).
- Wissenschaftsrat (2021): *Empfehlungen zur postgradualen Qualifikationsphase an Kunst- und Musikhochschulen*. Drs. 9029 -21, Köln. Online verfügbar unter <https://www.wissenschaftsrat.de/download/2021/9029-21.pdf?blob=publicationFile&v=10> (Stand: 04.08.2024).
- Wildner, Kathrin (2024): Internetseite Forschungsprojekt *Urbanize University, 'Urban Encounters. Practical experiences of the metroZones school for urban action.* Online verfügbar unter <https://www.kwildner.net/category/forschung/> (Stand: 05.07.2024).
- Wildner, Kathrin (2024): Internetseite des Forschungsprojektes *Urban Soundscapes*: <https://www.kwildner.net/soundscapes-als-atmosphaeren/> (Stand: 12.07.2024).
- Zerbst, Arne (2023): Freiheit und Widerstand der Kunsthochschulen. In: *Forschung & Lehre*. Online verfügbar unter <https://www.forschung-und-lehre.de/politik/freiheit-und-widerstand-der-kunsthochschulen-5735> (Stand: 27.07.2024).
- ZHdK (2024): PhD an der ZHdK. Online verfügbar unter <https://www.zhdk.ch/doktorat> (Stand: 04.08.2024).
- ZHdK (2024), Internetauftritt der IFCAR (Institute for Contemporary Art Research), online verfügbar unter <https://www.zhdk.ch/forschung/ifcar> (Stand: 05.08.2024).
- Ziemer, Gesa; Evert, Kerstin; Peters, Sibylle; Schaub, Mirjam; Wildner, Kathrin (2014): Antrag auf Anschubförderung von wissenschaftlich künstlerischen Graduiertenkollegs (Förderlinie 1), Landesforschungsförderung Hamburg, 14. Februar 2014. *Performing Citizenship. Neue Artikulationen urbaner Bürgerschaft in der Metropole des 21. Jahrhunderts*. Online verfügbar unter www.versammlung-und-teilhabe.de/cms/wp-content/uploads/2014/11/Performing-Citizenship_Antrag.pdf (Stand: 05.08.2024).
- Zeppelin Universität (2015): Die Künste im Selbstverständnis der ZU. Online verfügbar unter <https://www.zu.de/info-wAssets/universitaet/dokumente/artsprogram/Die-Kuenste-im-Selbstverstaendnis-der-ZU.pdf> (Stand: 07.08.2024).

11. Anhang

Materialübersicht Fallbeispiele

Nr.	Interview oder Datenart	Jahr der Erhebung
Zeppelin Universität Friedrichshafen: Labor für implizites und künstlerisches Wissen (LIKWI)		
1	Interview Karen van den Berg (Leitung Artsprogram/Sprecherin LIKWI)	2015
2	Interview Ulrike Shepherd (Kuratorische Leitung Artsprogram Zeppelin Universität)	2015
3	Interview Maria Eichhorn (Künstlerin LIKWI, Workshop Zeichnen)	2015
4–8	Interviews mit 5 verschiedenen teilnehmenden Studierenden	2015
	Soundmaterial aus Sound-Workshop mit Sylvi Kretzschmar (Künstlerin LIKWI)	2015
	Aufnahme von der Abschlussveranstaltung von <i>Kreative Performanz</i>	2015
	Feldprotokolle aus den Workshops von <i>Kreative Performanz</i> (Zeichnen/Maria Eichhorn, Yoga/Benita-Immanuel Grosser, Musik/Sylvi Kretzschmar)	2015
Kunstraum der Leuphana Universität Lüneburg		
9	Aufzeichnungen zu den Archivgesprächen von Beatrice von Bismarck, Ulf Wuggenig und Diethelm Stoller	2010
10	Interview mit Alice Creischer und Andreas Siekmann	2019
Hafencity Universität Hamburg: Graduiertenkolleg Performing Citizenship		
11	Interview Esther Pilkington und Paula Hildebrandt (10.04.2015) (Postdocs Graduiertenkolleg <i>Versammlung und Teilhabe</i> und <i>Performing Citizenship</i>)	2015
12	Interview Sibylle Peters (Leiterin Graduiertenkollegs HCU und Leiterin FUNDUS Forschungstheater) (16.05.2017 im Zuge der Präsentationswochen)	2017
13	Interview Moritz Frischkorn (Künstler und Choreograf Performing Citizenship)	2017

Nr.	Interview oder Datenart	Jahr der Erhebung
14	Interview Constanze Schmidt (Künstlerin <i>Performing Citizenship</i>) (im Zuge der Präsentationswochen)	2017
15	Interview Hanna Kowalski (Künstlerin <i>Versammlung und Teilhabe</i> und Mitarbeiterin FUNDUS Forschungstheater)	2018
16	Interview Maike Günsilius (Künstlerin und Theaterwissenschaftlerin <i>Performing Citizenship</i>)	2018
17	Interview Kathrin Wildner (Professorin Stadtforschung HCU und Künstlerin, Ethnografin, Leitungsteam der Graduiertenkollegs)	2023
Hochschule für Bildende Künste Hamburg: Graduiertenkolleg Ästhetiken des Virtuellen		
18	Interview künstlerisch-wissenschaftlicher Koordinator Peter Müller (Postdoc <i>Ästhetiken des Virtuellen</i>)	2017
19	Interview Joke Janssen (Kollegiatin und Künstlerin <i>Ästhetiken des Virtuellen</i>)	2018
20	Interview Kunsthochschulprofessorin HFBK	2018
Universität für angewandte Kunst Wien: PEEK-Projekte		
21	Interview mit dem ehemaligen Universitätsrektor der <i>Universität für Angewandte Kunst</i> Wien, Dr. Gerald Bast	2018
22	Interview mit Univ.-Prof. Mag. art. Barbara Putz-Plecko (Vizerektorin für künstlerische und wissenschaftliche Forschung und Qualitätsentwicklung an der <i>Universität für Angewandte Kunst</i> Wien)	2018
23	Interview mit Nikolaus Gansterer, Künstler mit PEEK-Projekt an der <i>Universität für Angewandte Kunst</i> Wien: <i>Choreo-graphic Figures. Deviations from the Line.</i>	2018
24	Interview Ebru Kurbak, PEEK-Projekt an der <i>Universität für Angewandte Kunst</i> »Stitching Worlds«	2018
Akademie der Bildenden Künste Wien		
25	Interview Michaela Glanz, Support Kunst & Forschung, <i>Akademie der Bildenden Künste</i> Wien	2018
26	Interview mit Vizerektorin für Forschung an der Akademie der Bildenden Künste und Mitglied des ELIA-Boards, Andrea B. Braidt	2018
27	Interview mit Ana Tzini, ehemalige PhD-Absolventin und derzeitige Mitarbeiterin an dem Programm, (Interviews mit den Leiter*innen des Programms, Univ.-Prof. Mag. Dr. Anette Baldauf und Univ.-Prof. Dr. Renate Lorenz)	2018
	Forschungsprotokoll Fokusgruppentreffen der Doktorand*innen	2018
Zürcher Hochschule der Künste		
28	Interview Christoph Schenker (Leiter <i>Institute for Contemporary Art Research</i>)	2016
29	Interview Christoph Brunner	2015
30	Interview Elke Bippus	2015
31	Interview Priska Gisler	2015
32	Interview Julie Harboe	2015

Nr.	Interview oder Datenart	Jahr der Erhebung	
33	Interview Florian Dombois (Professor an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) und Leiter Forschungsschwerpunkt Transdisziplinarität)	2015 & 2019	
34	Interview Kunsthochschulprofessorin Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK)	2019	
35	Interview Giaco Schiesser, Prof. emeritus für Kultur- und Medientheorien und für künstlerische Forschung, ZHdK	2017	
Bauhaus Universität Weimar			
36	Interview Alexandra Toland (Professorin Art & Research Bauhaus Universität Weimar)	2019	
	Beobachtungsprotokoll Fokusgruppentreffen Bauhaus Universität Weimar	2019	
Förderinstitutionen			
37	Landesforschungsförderung	Julia Gottwald (13.09.2018)	2018
38	PEEK	Andrea Wald (19.03.2018)	2018
39	VW-Stiftung	Adelheid Wessler (16.12.2019)	2019
Weitere Interviews			
40	Interview Johan Haarberg (Norwegian Artistic Research Programme)		2016
41	Interview Henk Borgdorff (Professor emeritus für Research in the Arts at Leiden University und an der Royal Conservatory of The Hague)		2016

