

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 LKWI 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 konsequent. 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.

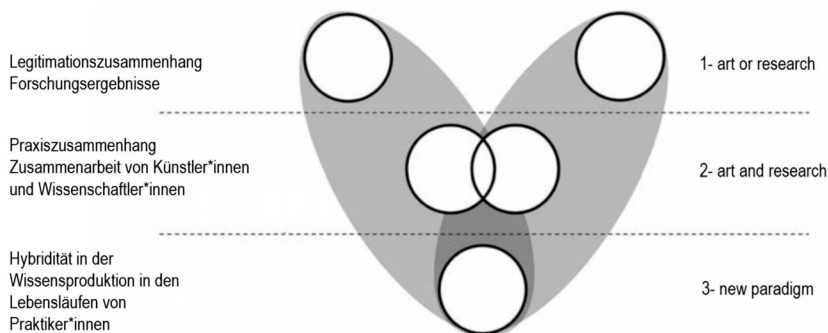
Als autonomes Feld kann künstlerische Forschung im Sinne Bourdieus zumindest im deutschsprachigen Raum somit noch nicht gelten, da die Kämpfe und Aushandlungsprozesse um Definitionskriterien und Bewertungsstandards noch lange nicht abgeschlossen sind. Hinsichtlich der Institutionalisierung als Disziplin 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-eingreifens-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 Doktorats. 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.