

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 Appropriation 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 kulturaffin-nen, 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 Bahn-*

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 (CLISAP) 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 Keksebacken. 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 Gunsilius 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 Gunsilius 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 Gunsilius 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 Gunsilius 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. Gunsilius 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 Gunsilius (2018), 00:08:51h.

53 Vgl. Interview Maike Gunsilius (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.

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 Maïke Gunsilius 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, Gunsilius, Maïke; 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 Reich 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 Forschungsausgaben 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 Autorschaft 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 vorauszusetzen. 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 unstenen 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 erfahrene 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.

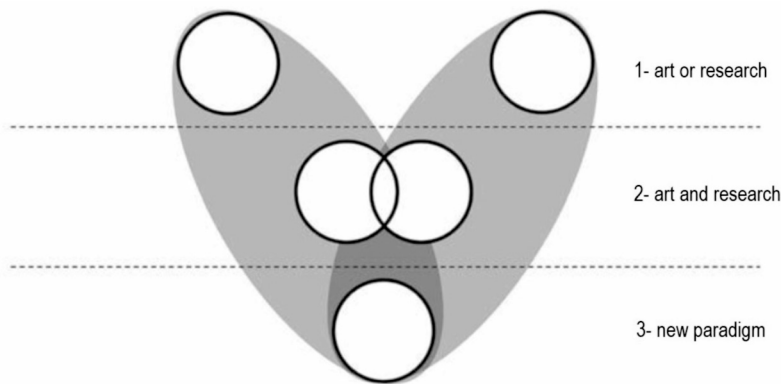
Kriterien anderer Förderinstitutionen orientieren sich aber weiterhin stark an einem engeren Forschungsbegriff, der künstlerische Formate zumeist nur auf der Ebene der Repräsentation oder im Hinblick auf einen erhöhten Anwendungsbezug berücksichtigt. Vor allem werden künstlerische Forschungsprojekte 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 Doktors 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.

