

## 8. Künstlerische Forschung an Universitäten

---

Die bisherigen Fallbeispiele an Kunsthochschulen haben gezeigt, dass sich künstlerische Forschung größtenteils im disziplinären Feld der Kunst bewegt, insbesondere was die Produktion, die Rezeption und die Bewertung der Forschungsergebnisse betrifft. Davor unterschieden wurden transdisziplinär ausgerichtete Forschungsprojekte wie sie in den Graduiertenkollegs *Performing Citizenship* oder *Versammlung und Teilhabe* an der HCU stattfanden.<sup>1</sup> Die im Anschluss vorgestellten Beispiele an Universitäten müssen ebenfalls im Kontext der transdisziplinären Forschung betrachtet werden, weil künstlerische Forschung hier Grenzen des künstlerischen Feldes überschreitet und intervenierend in andere gesellschaftliche Bereiche wie den akademischen Kontext eingreift. Dabei zielen die folgenden Fallbeispiele an Universitäten nicht auf eine künstlerisch-wissenschaftliche Promotion ab, sondern institutionalisieren künstlerische Forschung im akademischen Raum über trans- und interdisziplinäre Kollaborationen zwischen Wissenschaftler\*innen und Künstler\*innen in Form von Laboren, Lehr- und Workshop-Formaten oder Residenzprogrammen und Kunsträumen. Die organisationale Struktur des Formats hängt dabei von dessen inhaltlicher Ausrichtung ab: In Kunsträumen oder Kunstprogrammen greift künstlerische Forschung intervenierend in den universitären Raum ein, im Kontext von fächer-/disziplinübergreifenden Seminaren und Workshops wird sie eher methodisch erprobt und in praxisorientierten Seminaren wie beispielsweise im Komplementärstudium der Leuphana Universität als künstlerisch-forschende Perspektive in der Lehre zur Anwendung gebracht.

Die Auswahl der Fallbeispiele an der *Leuphana Universität* in Lüneburg und an der *Zepelin Universität* (ZU) in Friedrichshafen basiert darauf, dass beide organisationale Formate etabliert haben, in denen künstlerische und wissenschaftliche Praktiken kombiniert werden, wobei dies nicht explizit unter dem Titel der künstlerischen Forschung erfolgen muss. Bei allen institutionellen Beispielen, dem *Kunstraum*, dem *Leuphana Arts-program (LAP)* an der *Leuphana*, sowie dem *Labor für implizites und künstlerisches Wissen* und

---

<sup>1</sup> Der Ansatz der HCU wurde aufgrund des institutionellen Status als Graduiertenkolleg und dem Fokus auf die künstlerisch-wissenschaftlichen Promotion sowie der Finanzierung über die Landesforschungsförderung als zweiter Typus von Fallbeispielen eingeordnet, und nicht als universitäres Beispiel für Lehrformate, obwohl die HCU eine Universität ist.

dem *artsprogram* an der ZU, geht es um die Interaktion von Künstler\*innen und Wissenschaftler\*innen und künstlerische Projekte werden aktiv in Lehre und Forschung eingebunden. Dabei ähneln sich die *Leuphana* und die ZU in ihrem Profil, da sie jeweils keine explizit künstlerische Ausbildung anbieten, sondern künstlerische Forschung in Form von inter- und transdisziplinären Forschungsformaten in Curricula einbinden. Sowohl die *Leuphana* als auch die ZU sind durch ein vornehmlich wirtschafts- und kulturwissenschaftlich orientiertes Forschungsprofil geprägt und besitzen ergänzend ein universitätseigenes Kunstprogramm.

An der *Leuphana Universität* mit ca. 10.000 Studierenden gibt es vier Fakultäten (Wirtschaft, Nachhaltigkeit, Kultur und Bildung). Während das LAP erst 2011 etabliert wurde, verfügt der *Kunstraum* als an die Universität angebundener Projektraum über eine 30-jährige Tradition künstlerisch-wissenschaftlicher Forschungsprojekte. Dabei werden *Kunstraum*-Projekte über praktisch orientierte Seminare in das Curriculum der Fakultät Kulturwissenschaften eingebunden, in dem auch künstlerische Arbeitsformen vermittelt werden. Sowohl Forschung als auch Lehre sind an der *Leuphana Universität* strukturell interdisziplinär angelegt, vor allem im einführenden, fakultätsübergreifenden *Leuphana-Semester* des Bachelor-Studiums sowie in dem das Fachstudium begleitenden Komplementärstudium. Zudem gibt es transdisziplinäre Forschungsplattformen wie das Methodenzentrum und das *Centre for Digital Cultures*,<sup>2</sup> die sich auch mit künstlerischen Forschungsansätzen beschäftigen.

Als relativ junge und kleine private Stiftungsuniversität mit ca. 800 Studierenden bietet die ZU BA- und MA-Studiengänge in den drei Fachbereichen Wirtschaftswissenschaften, Staats- und Gesellschaftswissenschaften sowie Kulturwissenschaften an, hat also von der inhaltlichen Ausrichtung ein ähnliches Profil wie die *Leuphana Universität*. Zudem besitzt auch die ZU ein eigenes *artsprogram*, das durch Prof. Karen van den Berg geleitet wird, seit 2004 regelmäßig Künstler\*innen und Wissenschaftler\*innen einlädt und Ausstellungen, Performances, Workshops und Konzerte veranstaltet. Dabei präsentieren Künstler\*innen nicht nur ihre eigene Praxis, sondern intervenieren auch in den universitären Raum und kooperieren mit Wissenschaftler\*innen und Studierenden. Die Studierenden initiieren wiederum selbst Projekte, bei denen sie durch das kuratorische Team begleitet werden, und sammeln auf diese Weise erste kuratorische und künstlerische Erfahrungen.

Bei der Analyse der Fallbeispiele wird zunächst die institutionelle Einbettung und die Zielsetzung des künstlerisch-wissenschaftlichen Formats thematisiert. Daraufhin werden die organisationalen Herausforderungen bei der Etablierung und Schwierigkeiten bei der Vereinbarkeit von wissenschaftlicher und künstlerischer Forschung herausgearbeitet. Ähnlich wie im Falle der künstlerischen PhDs, machen diese Herausforderungen bei der Etablierung deutlich, an welchen Stellen sich die Zusammenarbeit zwischen Künstler\*innen und Wissenschaftler\*innen aufgrund unterschiedlicher Feldlogiken zuweilen kompliziert gestaltete. Auch hier ist die Vorgehensweise exemplarisch und es werden jeweils Einzelprojekte herausgegriffen, die als charakteristisch für die Zusammenarbeit von Künstler\*innen und Wissenschaftler\*innen gelten können.

<sup>2</sup> Vgl. Broeckmann/Waligorski (2017), S. 4.

## 8.1. Der Kunstraum der Leuphana Universität Lüneburg

Die *Leuphana Universität* ist eine der wenigen Universitäten im deutschsprachigen Raum, die über einen eigenen Kunstraum verfügt, in dem wissenschaftliche und künstlerische Praxis miteinander verschränkt werden.<sup>3</sup> Als fakultätsübergreifende Einrichtung präsentiert der *Kunstraum* schon seit über 30 Jahren Projekte im Bereich der zeitgenössischen Kunst. Er widmet sich vornehmlich einer institutionskritisch geprägten künstlerischen Praxis und konzentriert sich auch unter der derzeitigen Leitung von Professorin Dr. Susanne Leeb und dem künstlerisch-kuratorischen Mitarbeiter Christopher Weickenmeier auf die »Rekonfiguration von Institutionskritik«.<sup>4</sup> Dabei hinterfragen zeitgenössische Künstler\*innen die materiellen und institutionellen Bedingungen von Kunstinstitutionen und künstlerischer Praxis.

### 8.1.1. Forschungsansatz und Zielsetzung: Künstlerische Forschung als Institutionskritik

Der *Kunstraum* wurde 1993 als interdisziplinäres *Labor Kunst & Wissenschaft* von drei Lehrenden aus dem damals jungen Studiengang der Angewandten Kulturwissenschaften gegründet: von dem Mathematiker und Kunstpädagogen Diethelm Stoller, dem Kunst- und Kultursoziologen Ulf Wuggenig und der Kunsthistorikerin Beatrice von Bismarck. Eine Impulsförderung erfolgte seitens der Stiftung Niedersachsen auf Drittmittelbasis.<sup>5</sup> Als fachübergreifende Einrichtung war es erklärt Ziel des *Kunstraums*, die »historisch überkommenen disziplinären Beschränkungen in der Beschäftigung mit Kunst«<sup>6</sup> und damit insbesondere den Austausch zwischen den drei Feldern der zeitgenössischen Kunst, der Kunstgeschichte und der Soziologie zu fördern. Außerdem sollte ein Forum »für den Dialog und die Begegnung zwischen den heute stark segregierten künstlerischen und wissenschaftlichen Gemeinschaften«<sup>7</sup> geschaffen werden. Der *Kunstraum* sollte somit als Plattform dienen, um eine Auseinandersetzung zwischen künstlerischem und wissenschaftlichem Feld bzw. Künstler\*innen, Kunstfeldintellektuellen und Wissenschaftler\*innen zu ermöglichen, indem professionelle Künstler\*innen, aber auch Kurator\*innen und Kritiker\*innen als Gäste in die universitäre Lehre und Forschung integriert werden.<sup>8</sup>

Diese Ideen waren von Vorschlägen des *Collège de France* zur Bildungsreform inspiriert sowie von Pierre Bourdieus Vorschlägen, die erkennbaren Heteronomisierungstendenzen in künstlerischen und wissenschaftlichen Feldern über Zusammenschlüsse abzuwehren, ebenso wie von der Vorstellung einer Kontinuität von Wissenschaft und

<sup>3</sup> S. Weickenmeier, Christoph (2023): Über den Kunstraum. Online verfügbar unter <https://kunstraum.leuphana.de/de/about> (Stand: 17.01.2024).

<sup>4</sup> S. ebd.

<sup>5</sup> Vgl. Bismarck, Beatrice von; Stoller, Diethelm; Wuggenig, Ulf (2000): Kunst, Ökologie und nachhaltige Entwicklung. In: Michelsen, Gerd (Hg.): Sustainable University. Auf dem Weg zu einem universitären Agendaprozess. Frankfurt a. M.: VAS, 117–52. Hier: S. 122.

<sup>6</sup> S. ebd.

<sup>7</sup> S. Presseinformation Kunstraum (1994).

<sup>8</sup> Vgl. ebd., S. 120.

Kunst, wie sie sich bei pragmatistischen Denker\*innen in Philosophie und Soziologie wie etwa John Dewey, Nelson Goodman oder Howard S. Becker finden. Wichtig bei der Auswahl der Kunstprojekte war den Initiator\*innen des *Kunstraums* vor allem die Anschlussfähigkeit an universitäre bzw. intellektuelle Diskurse und ein Interesse am interdisziplinären Austausch mit Wissenschaftler\*innen, Lehrenden und Studierenden aus verschiedenen Fächern und Disziplinen, aber auch das Potenzial, neue Denkanstöße für die Forschung zu geben. Die künstlerische Arbeit wurde dabei als impulsgebender und zugleich integraler Bestandteil eines umfassenderen wissenschaftlichen Diskurses gesehen, der Begleitveranstaltungen, Forschungsprojekte, Publikationsreihen sowie empirische Forschungen oder Erhebungen einschließt.<sup>9</sup> Somit versteht sich der *Kunstram* im Unterschied zu anderen Institutionen wie Kunstvereinen oder Kunsthallen nicht vorrangig als Ausstellungsraum, sondern vielmehr als »Ort eines Diskurses.«<sup>10</sup>

Die Mitbegründerin und ehemalige Professorin für Kunstgeschichte und Bildwissenschaft an der *Hochschule für Grafik und Buchkunst* in Leipzig, Beatrice von Bismarck, beschreibt den Entstehungsmoment des *Kunstraums* folgendermaßen:

»Als wir anfingen, zu dritt darüber [über die Gründung des *Kunstraums*, Anmerk. d. Verf.] nachzudenken, da hatten wir keine Vorbilder, sondern wir hatten eher so eine Art Idee, was uns fehlt. Was uns allen dreien auf unterschiedliche Weise fehlte, [...] waren Fragestellungen wie: »Wie können Kunst und Wissenschaft in einen interessanteren Austausch miteinander treten und Synergien erzeugen?« [...] Damals war das wirklich diese Überwindung der Theorie-und-Praxis-Schwelle.«<sup>11</sup>

Die Studierenden der Angewandten Kulturwissenschaften wurden und werden an den Projekten des *Kunstraums* an der Vorbereitung und der Organisation von Ausstellungen beteiligt, wodurch sie im Laufe ihrer Ausbildung auch praktische Erfahrungen mit künstlerischer Produktion sowie mit dem Habitus von Künstler\*innen sammeln und erste Kontakte mit der professionellen Kunstwelt knüpfen können. Zentrales Ziel des *Kunstraums* ist es somit, den Praxisbezug in einem kulturwissenschaftlichen Programm durch die Intensivierung des Austausches und die Vernetzung zwischen Universität und Kunstfeld zu erhöhen. Durch die Einbindung zentraler zeitgenössischer Positionen des Kunstfeldes in den universitären Kontext werden Theorie, Forschung und Praxis des künstlerischen Feldes von Anfang an verbunden. Den Leiter\*innen war es somit wichtig, dass Studierende Erfahrungen in der künstlerischen und kuratorischen Praxis sammeln können:

»Wir hatten das Gefühl, dass das eine Möglichkeit ist, heute würden wir sagen: Wissen zu generieren – und damals haben wir gesagt: es in den Ausbildungskontext einzubinden – als ein anderes Format des Austausches, und zwar wirklich ein Austausch, der alle Mitwirkenden gleichermaßen mit ihren Kompetenzen einbeziehen sollte. Und das

<sup>9</sup> Vgl. Antragstext *Kunstram*, (1993).

<sup>10</sup> S. Bismarck, Beatrice von; Stoller, Diethelm; Wuggenig, Ulf (2000): Kunst, Ökologie und nachhaltige Entwicklung. In: Michel, Gerd (Hg.): Sustainable University: Auf dem Weg zu einem universitären Agendaprozess. Frankfurt a. M.: VAS, 117–52.

<sup>11</sup> S. Interview Beatrice von Bismarck (2011), 00:02:99h.

hieß eben nicht so ein Top-down-Modell: ›Wir erzählen den Studierenden mal, was wir zu diesem Thema zu wissen glauben‹, sondern es fing mit Fragen an, und die generierten sich sowohl aus der Ausbildung wie aus der Kunst wie aus der Wissenschaft, und in diese Fragenkomplexe waren wir alle gleichermaßen eingebunden. Das bedeutete für den Unterricht, dass wir natürlich dann diese Fragen in etwas eingebettet haben, was schon da ist an Literatur, aber es war völlig offener Ausgang, wohin das führen würde.«<sup>12</sup>

Die künstlerisch-wissenschaftliche Zusammenarbeit im *Kunstraum* wurde somit als offener Prozess verstanden, der Fragen eher generiert, anstatt den Verlauf des Forschungsprozesses von vornherein vorzugeben. Dabei wurde das Ergebnis des Ausstellungsformats weitgehend offen gelassen.<sup>13</sup>

Partiellen Modellcharakter für das Projekt *Kunstraum* hatten die Ausstellungsinstitutionen amerikanischer Universitäten. Diese Institutionen beschränken sich jedoch im Allgemeinen auf die Organisation von Ausstellungen bzw. auf das Anlegen von Sammlungen, ohne eine Integration in den universitären Forschungs- und Lehrbetrieb zu leisten. Das Modell der Universität Lüneburg, die im Jahre 2007 in Leuphana Universität umbenannt wurde, hingegen zielte auf eine in die wissenschaftliche Tätigkeit eingebundene Ausstellungstätigkeit, die zugleich auch eine berufsfeldbezogene Qualifizierung der Studierenden beinhaltete. Es handelt sich somit damals wie heute um ein innovatives Modell in der internationalen Universitätslandschaft.<sup>14</sup>

1994 wurde der *Kunstraum* der Universität Lüneburg eröffnet. Das erste Projekt war *Services*, mit der amerikanischen Künstlerin Andrea Fraser und dem österreichischen Kurator Helmut Draxler. Das Projekt verstand sich als ein Diskussionsforum für Künstler\*innen und Kurator\*innen, in dem künstlerische Arbeitsbedingungen und Voraussetzungen des künstlerischen Feldes verhandelt und verschiedene institutionskritische Projekte zur Diskussion gestellt wurden. Mit seiner institutionskritischen und diskursiven Ausrichtung prägte *Services* das Selbstverständnis des *Kunstraums*. Unter anderem wurde thematisiert, welche Art von »Dienstleistung« Künstler\*innen für Institutionen des künstlerischen Feldes oder für die Gesellschaft erbringen und wie sich ihre künstlerische Arbeit zwischen autonomen und heteronomen Anforderungen von Kunstinstitutionen bewegt.<sup>15</sup> Mit der reflexiven und diskursorientierten Thematisierung der Bedingungen künstlerischer und kuratorischer Praxis kann diese Ausstellung auch als künstlerisches Forschungsprojekt verstanden werden. Die Videos der Arbeitsgruppengespräche sowie das Material zu den vorgestellten Projekten und historischen Materialien wurden in einer Wanderausstellung präsentiert. Der *Kunstraum* schließt somit an einen Diskurs institutionskritischer und konzeptueller Praktiken aus den 1990er-Jahren an. In diese

12 S. ebd.

13 S. ebd.

14 S. Presseinformation Universität Lüneburg, Januar 1994.

15 Für eine genauere Untersuchung des Projektes *Services* vgl. Hoop, Marie (2013): Autonome Kunst als Dienstleistung? Bedingungen und Verhältnisse künstlerischer Praktiken am Beispiel des Projektes *Services* von Andrea Fraser und Helmut Draxler. Magisterarbeit. Leuphana Universität Lüneburg.

Tradition künstlerischer Forschung reihen sich auch Projekte der Künstlergruppen *urban subjects oder knowbotiq* ein, die der *Kunstraum* zusammen mit dem *LAP* durchführte. In anderen Veranstaltungen des *LAP* hingegen wurde künstlerische Forschung eher als transdisziplinäre Forschung angelegt, die auch fakultätsübergreifend künstlerische und wissenschaftliche Methoden verbindet und auf diese Weise neue transdisziplinäre Forschungsformate an der Universität erprobte.

Die Projekte des *Kunstraums* erstreckten sich meistens über mehrere Semester und erforderten eine kontinuierliche Mitarbeit der Studierenden. Dabei wurden und werden die Studierenden auch in die Recherche und Erarbeitung der Ausstellungsinhalte sowie in die Öffentlichkeitsarbeit für die Ausstellungen eingebunden. Die Einbindung in die Lehre erfolgt über das *Projektmodul Kunstraum* für praxisorientierte Projekte im *Kunstraum*. Allerdings können sich die Projekte nach der Umstellung auf das Bachelor-Master-System über maximal zwei Semester hinziehen, was eine grundsätzliche Begrenzung des Entwicklungsspielraums darstellt, insbesondere deswegen, weil künstlerisch-wissenschaftliche Forschungsprozesse häufig mehr Zeit in Anspruch nehmen. Der *Kunstraum* finanziert sich hauptsächlich über Drittmittel, bei vergangenen Projekten zum Teil auch über universitäre Mittel oder über europäische Gelder. Am Beispiel des *Kunstraums* wird deutlich, dass künstlerische Forschung als prozesshafte Forschung an mehreren Stellen die Möglichkeit der Öffnung des Forschungsprozesses gegenüber den Studierenden bietet.

### 8.1.2. Herausforderungen der inter- und transdisziplinären Zusammenarbeit

Am vorgestellten Projekt werden beispielhaft die Herausforderungen in der Zusammenarbeit von Künstler\*innen und Wissenschaftler\*innen deutlich. So weist Beatrice von Bismarck darauf hin, dass insbesondere bei künstlerischen Forschungsprojekten häufig das Problem der Rollenverteilung bestehe oder generell ausgehandelt werden müsse, wie die Arbeitsteilung von Künstler\*innen und Wissenschaftler\*innen aussähe:

»Das hört sich natürlich auch viel schöner an, dieses kollektive Arbeiten und dieses Gemeinsame und Projektorientierte, weil es außer Acht lässt, dass tatsächlich Künstlerinnen und Künstler, die man einlädt, auch erst einmal gar nicht so genau wissen, in welcher Rolle sie eingeladen sind, auch wenn man ganz klar gemacht hat, es geht hier um eine sehr offene Fragestellung, es geht auch um einen sehr offenen Arbeitsprozess.«<sup>16</sup>

Zudem hätten die unterschiedlichen Parteien, Künstler\*innen, Wissenschaftler\*innen und Studierende, teilweise unterschiedliche Erwartungen an das Projekt gehabt. Dies kann auf die Unterschiedlichkeit der Akteur\*innen zurückgeführt werden, und darauf, dass das multiple Rollenbild des Künstlers/der Künstlerin zuweilen auch zu Kompetenzüberschneidungen geführt habe:

»Wir hatten eigentlich in jedem Projekt mindestens eine, aber meistens mehrere Situationen, in denen diese kollektive Struktur eben auch extrem spannungsgeladen

---

<sup>16</sup> S. Interview Beatrice von Bismarck (2011), 00:20:45h.

war, weil entweder eine Art von Vakuum entstand, in das keiner handlungsmäßig rein gegangen ist, oder weil einer oder eine der Beteiligten das Gefühl hatte, da werden Arbeitsbereiche übernommen oder Grenzen überschritten, die eigentlich als zugehörig angenommen wurden.«<sup>17</sup>

Herausforderungen hängen dabei meistens mit unterschiedlichen Vorstellungen oder Ansprüchen zusammen; so waren in einem Forschungsprojekt die Künstler\*innen dafür, den Prozess eines Arbeitsgruppengesprächs eher als geschlossene Diskussion zwischen Akteur\*innen des Kunstmeldes zu konzipieren und den Zugang der Studierenden zu limitieren. Gleichzeitig sollte vonseiten der Lehrenden aber gewährleistet sein, dass die Studierenden zu möglichst vielen Zeitpunkten am Prozess beteiligt wurden, was letztendlich nur sehr begrenzt möglich war.<sup>18</sup>

Diese Momente der Friktion lassen sich in inter- und transdisziplinären Forschungsprojekten häufiger finden, weil es sich als schwierig herausstellen kann, unterschiedliche Erwartungsansprüche zu vereinen. In diesem Zusammenhang sind besonders Diskussionspunkte zu nennen, die auf der unterschiedlichen Habitualisierung im künstlerischen und wissenschaftlichen Feld basieren. So erklärt von Bismarck, wie sich dies bei einem Projekt in der unterschiedlichen Zielorientierung äußerte. Während Wissenschaftler\*innen die Ergebnisorientierung wichtig war, ging es Künstler\*innen um die Prozessorientierung:

»M (Wissenschaftler) wollte Lösungen und R (Künstlerin) wollte Prozesse. Das war einfach disziplinär bedingt, d. h. es ging für M darum, wie machen wir das jetzt und wie sieht es dann aus? Und R sagte: Hm, ja mal sehen, also jetzt gehen wir mal den Schritt und mal den und ich weiß noch nicht, lass doch mal sehen, ob und wie das geht.«<sup>19</sup>

Damit wird ein Punkt deutlich, der auch mit dem Vorwurf der zunehmenden Ergebnisorientierung künstlerischer Forschungsprojekte im Zuge der Institutionalisierung kritisiert wird: Fragestellungen entwickelten sich für die Künstler\*innen meistens aus der künstlerischen Praxis heraus, während für die Wissenschaftler\*innen Fragestellungen der Ergebnispräsentation meistens schon früher relevant wurden, wie beispielsweise eine angemessene Präsentation der Ergebnisse in einer hochrangigen Publikation.

Auch waren die Auffassungen, was Formen der Präsentation und Veröffentlichung betrifft, in künstlerisch-wissenschaftlichen Projekten oft Gegenstand von Aushandlungen. Dies war bspw. in einem Projekt des Kunstraums der Fall, dem Projekt *Atlas – Spaces in Subjunctive*, in dessen Rahmen Sozialwissenschaftler\*innen mit den Künstler\*innen Alice Creischer und Andreas Siekmann einen historischen gesellschaftspolitischen Atlas aktualisieren wollten.<sup>20</sup> Die Künstler\*innen, die das Projekt als Teil ihrer künstlerischen

<sup>17</sup> S. ebd., 00:40:18h.

<sup>18</sup> Dies war der Fall bei dem Forschungsprojekt *Services* (1993) mit Andrea Fraser und Helmut Draxler.

<sup>19</sup> S. Interview Beatrice von Bismarck (2011), 00:39:02h-00:40:20h.

<sup>20</sup> Auf Einladung des Kunstraums schlugen die Künstler\*innen Alice Creischer und Andreas Siekmann vor, den 1930 in Leipzig publizierten Atlas »Gesellschaft und Wirtschaft« des Künstlers Gerd Arntz, der aus dem Kreis der Kölner Progressiven stammte, und des Philosophen und Soziologen Otto Neurath, der dem Wiener Kreis des logischen Positivismus angehörte, zum Ausgangspunkt ei-

Arbeit verstanden, vertraten andere Ansichten zu den Darstellungsmethoden als die beteiligten Wissenschaftler\*innen. Sie strebten vor allem an, ihre politische Methode der »militanten Untersuchung«<sup>21</sup> in den erarbeiteten Grafiken umzusetzen. In etwa hundert symbolografischen Siebdrucken behandelte der Atlas gesellschaftspolitische Themen wie Waffenpolitik und globale Ressourcenknappheit. Den Künstler\*innen ging es mit der Aktualisierung des Atlas nicht nur um die bildliche Darstellung komplexer gesellschaftlicher Problemlagen, sondern auch um eine Kritik an globalen Machtstrukturen, historischer Ausbeutung und der Kontinuität dieser Strukturen. In einigen Punkten widersprachen sie damit aber wissenschaftlichen Vorstellungen von der nötigen Objektivität der Darstellungen, weil sie vor allem auf politische Aussagen abzielten:

»Das war ein Konflikt [...] weil er [einer der beteiligten Wissenschaftler] natürlich an die Objektivität der Wissenschaft glaubte. Und das ist natürlich mit einer militärischen Untersuchung nicht zu machen, weil wir natürlich glauben, dass die Objektivität der Wissenschaft gar nicht existiert. Sondern sie hat immer Interessen und sie hat immer Fragestellungen. Und deswegen hat ja auch die Objektivität der Darstellungsmethode [...] also, er hatte große Zweifel.«<sup>22</sup>

Somit kam in der Darstellung des Projektes gerade die Spaltung zwischen Objektivität der Wissenschaft sowie Subjektivität des künstlerischen Standpunktes zum Tragen.<sup>23</sup> Die Repräsentation durch die Symbolik der Tafeln stellte eine Herausforderung dar, weil Künstler\*innen und Wissenschaftler\*innen hier unterschiedlicher Meinung waren. Dies weist auch auf die unterschiedlichen Reputationsökonomien hin: Während die Künstler\*innen versuchten, die Arbeit nach ihren Vorstellungen fortzuführen, waren sie gleichzeitig mit wissenschaftlichen Ansprüchen an ihre Arbeit konfrontiert. Zudem gab es Skepsis aus den Reihen der Studierenden, die auf Vorbehalten gegenüber der positivistischen Logik der Darstellung im *Atlas* basierte, sowie auf der Kritik an einer stereotypen Darstellung mancher Tafeln.<sup>24</sup> Die Künstler\*innen hingegen sahen im *Atlas* nicht das Ergebnis einer positivistischen Epistemologie, sondern ein Beispiel für

---

nes künstlerischen Aktualisierungsversuches zu machen. In den 1920er-Jahren hatten Arntz und Neurath gemeinsam den *Atlas Gesellschaft und Wirtschaft* entwickelt, in dem sie versuchen, eine universelle Formensprache zu entwickeln. Ziel der in das EU-Projekt *republicart* eingebundenen Kooperation mit den Künstler\*innen war die partielle Neuentwicklung dieses Atlas in einer Zeit der Skepsis gegenüber »großen Erzählungen« und »universalistischen Ansprüchen.« Das Projekt mündete in Ausstellungen im *Kunstraum der Universität Lüneburg* sowie im Rahmen des Projekts *ExArgentina* im Museum Ludwig in Köln. Vgl. Behnke et al. (2004), S. 14.

<sup>21</sup> Es wurden Themen für eine Aktualisierung der Tafeln gesucht, die sich um unterschiedliche politische Themen wie Bevölkerungsstrukturen und globale machtpolitische Verhältnisse drehten, aber auch um Rüstungspolitik und länderspezifischen Rohstoffabbau. So erstellten die Künstler\*innen und Studierenden eine Tafel zum Coltanabbau (für die Handyindustrie) sowie zur deutschen Rüstungspolitik.

<sup>22</sup> S. Interview Andreas Siekmann (2019), 00:17:23h.

<sup>23</sup> Vgl. Behnke et al. (2004), S. 13.

<sup>24</sup> Dies mag auch daran liegen, dass Künstler\*innen und Wissenschaftler\*innen in dem *Atlas* die Wiener Methode der Bildstatistik anwendeten, die Otto Neurath und Gerd Arntz entwickelt hatten, und welche als »Einheitssprache« fungieren sollte. Dabei sollten die Symbolgrafiken möglichst einfach komplexe Tatbestände aufzeigen, die mit drei Blicken erfassbar sein sollten. Dazu

eine radikale politische Agitation, die ihrer »militanten Untersuchung«<sup>25</sup> diente. Der Kunstraum der *Leuphana Universität* in Lüneburg zeigt somit beispielhaft auf, wie »Orte des Diskurses«<sup>26</sup> zwischen wissenschaftlichen und künstlerischen Gemeinschaften an Universitäten geschaffen werden können.

### 8.1.3. Residenzprogramm und Methodenformat: Das Leuphana Arts Program (LAP)

Die Arbeit des *Kunstraums* an der Leuphana Universität wird seit 2011 durch das Residenzprogramm des LAP ergänzt, das als fakultätsübergreifende *Einheit für Forschung, Wissens- und Technologietransfer*<sup>27</sup> gegründet wurde. Das Residenzprogramm wird durch das niedersächsische Ministerium für Wissenschaft und Kultur gefördert und vergibt laufend Residenzen an zeitgenössische Künstler\*innen, die künstlerische Praktiken in die universitäre Arbeit integrierten. Es wird von Prof. Susanne Leeb geleitet und durch Dr. Eva Kuhn kuratiert und verhandelt ausdrücklich auch Positionen der künstlerischen Forschung. So wurden in den Jahren 2014 bis 2015 in Kooperation mit dem Schwerpunktbereich *Künstlerische Forschung* des Forschungsprojekts *Art and Civic Media* (ACM) des *Centre for Digital Cultures* (CDC) vier performativ experimentelle Forschungsprojekte zu innovativen Medienpraktiken und ihrer gesellschaftlichen Relevanz durchgeführt.<sup>28</sup>

Zusätzlich zur Vergabe von Residenzplätzen wurden Künstler\*innen in Zusammenarbeit mit dem *Leuphana College* für Workshops und Vorträge eingeladen. Zudem konnten LAP-Künstler\*innen eigenständig Seminare konzipieren und im Praxisfeld Kunst anbieten, in denen sie auch Studierende in Rechercheprozesse einbinden konnten. Laut Programmbeschreibung verfolgte das LAP drei Kernziele: »Die Förderung von Künstler\*innen, den Dialog zwischen Kunst und Wissenschaft sowie Innovation in der Lehre.«<sup>29</sup> Dabei richteten sich die Projekte des LAP gleichermaßen an Studierende und Wissenschaftler\*innen unterschiedlicher Fakultäten. Das Residenzprogramm unterstützte Künstler\*innen bei der Entwicklung neuer Projekte und stellte ihnen den wissenschaftlichen Kontext der Universität als Ressource für künstlerische Praxis zur Verfügung. In Vorlesungsreihen und Werkstattgesprächen, welche u.a. in Kooperation mit dem *Methodenzentrum* der Leuphana Universität organisiert wurden, standen die transdisziplinäre Begegnung zwischen Künstler\*innen und Wissenschaftler\*innen und die damit verbundenen praktischen und epistemologischen Fragestellungen im Mittelpunkt.<sup>30</sup>

---

war eine gewisse Vereinfachung komplexer gesellschaftspolitischer Themen bei der Darstellung erforderlich.

25 Vgl. Behnke et al. (2004), S. 13.

26 Vgl. Bismarck/Stoller/Wuggenig (2000), S. 118.

27 <https://www.leuphana.de/institute/ipk/ehemalige-projekte/leuphana-arts-program.html> (Stand: 01.11.2022).

28 Vgl. Internetseite des *Leuphana Arts Program*. Künstlerische Forschung. Online verfügbar unter <https://www.leuphana.de/institute/ipk/ehemalige-projekte/leuphana-arts-program/kuenstlerische-forschung.html> (Stand: 07.08.2024).

29 S. Internetseite des *Leuphana Arts Program*. Online verfügbar unter <https://www.leuphana.de/institute/ipk/ehemalige-projekte/leuphana-arts-program.html> (Stand: 07.08.2024).

30 S. Internetseite des *Leuphana Arts Program*. Online verfügbar unter <https://www.leuphana.de/institute/ipk/ehemalige-projekte/leuphana-arts-program.html> (Stand: 07.08.2024).

Das LAP arbeitet mit einer Vielzahl unterschiedlicher künstlerischer Ansätze, die die transdisziplinäre Kooperation bspw. mit Wissenschaftler\*innen und Studierenden aus der Fakultät für Nachhaltigkeit oder dem *Centre for Digital Cultures* in den Vordergrund stellten. Dabei ging es insbesondere um die Einbindung künstlerischer Denkmodelle und methodischer Herangehensweisen sowie um die Verbindung wissenschaftlicher und künstlerischer Formen der Wissensproduktion. Gestaltet wurde das Programm vornehmlich durch Künstler\*innenresidenzen, Vortragsveranstaltungen, Ausstellungen, Workshops und Seminare. Die erste kuratorische Leitung unter Dr. Andreas Broeckmann und Alexandra Waligorski strebte die offene Begegnung künstlerischer und wissenschaftlicher Ansätze in Gesprächen, Ausstellungen sowie in Vortrags- und Seminarveranstaltungen mit möglichst unterschiedlichen Gesprächspartner\*innen an der Universität an. Dabei basierte das Konzept des LAPs auf der Annahme, dass sich künstlerische und wissenschaftliche Arbeit mit ihren eigenen theoretischen, pragmatischen und epistemologischen Voraussetzungen kategorisch unterscheiden, sich aber über transdisziplinäre Lehrformate produktiv verbinden lassen.<sup>31</sup>

Schon die erste Leitung des Programms wies darauf hin, dass eine verstärkte Zusammenarbeit von Wissenschaftler\*innen und Künstler\*innen unterstützt werden müsse, indem die Auseinandersetzung mit künstlerischen Methoden und Inhalten in den Leitlinien der Universität ausdrücklich benannt und in den fakultätsübergreifenden Einrichtungen explizit gefördert werden müsse. Dazu müsse die kontinuierliche Entwicklung und Betreuung dieser Projekte aktiv von der Universität unterstützt werden, durch die Bereitstellung von Räumlichkeiten und finanziellen Mitteln. Um eine langfristige Realisierung künstlerischer Projekte an der Universität zu ermöglichen, brauche es zudem auch eine langfristige Finanzierung dieser Projekte.<sup>32</sup>

In den fakultätsübergreifenden Workshops zusammen mit dem Methodenzentrum stellte sich heraus, dass künstlerische Forschungsansätze insbesondere in methodischer Hinsicht Impulse beispielsweise für umwelt- und kulturwissenschaftliche Fragestellungen geben konnten. Beispielsweise untersuchte die Künstlerin Lara Almarcegui in ihrem *Mineral Rights Project* die Lizenz- und Vergabesysteme von natürlichen Ressourcen. In einem Workshop wurden Fragestellungen zum städtischen Raum sowie zu Nutzungsrechten von Brachflächen sowohl mit Umweltwissenschaftler\*innen als auch mit Kulturwissenschaftler\*innen diskutiert und mögliche Nutzungsweisen ungenutzter Flächen im Stadtraum imaginiert. Das Anknüpfen an kulturwissenschaftliche und umweltwissenschaftliche Fragestellungen und die Übersetzung in ein künstlerisches Projekt stellte sich dabei für alle Seiten als produktiv heraus und erweiterte das methodische Spektrum an Forschungszugängen. Das LAP führte bis 2020 Residenzen durch und wurde bei der Auswahl der Künstler\*innen durch einen Beirat unterstützt, der mit hochschulinternen und externen Expert\*innen sowie Vertreter\*innen von Partner\*inneninstitutionen besetzt war, welche die Leitung des LAP berieten und die Residenzkünstler\*innen auswählten.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Vgl. Broeckmann/Waligorski (2017), S. 4.

<sup>32</sup> Vgl. ebd., S. 5.

<sup>33</sup> Vgl. Internetseite des *Leuphana Arts Program* (2024): <https://www.leuphana.de/institute/ipk/ehemalige-projekte/leuphana-arts-program/residenzen.html> Stand: 07.08.2024).

## 8.2. Das Labor für implizites und künstlerisches Wissen (LIKWI) der Zeppelin Universität Friedrichshafen (ZU)

Das *Labor für implizites und künstlerisches Wissen (LIKWI)* an der ZU in Friedrichshafen versteht sich als »experimentelle Lern- und Forschungsplattform«<sup>34</sup>, die künstlerische Praxis in Form von experimentellen Lehrformaten in die universitäre Lehre einbezieht.<sup>35</sup> Ziel des LIKWI ist es, andere Wissens-, Erkenntnis- und Reflexionszugänge sowie sinnliches und körperliches Wissen in der Lehre zu vermitteln. Dies ist auch im Kontext der künstlerischen Ausrichtung der ZU zu sehen, die künstlerische Praxis in ihrem *Mission Statement* als Teil der gesellschaftlichen Erkenntnisproduktion verortet, welche ihren Platz auch an Universitäten haben sollte. Die Leiterin Prof. Karen van den Berg beschreibt diesen Ansatz: »Wir wollen mehr auch aus dem gewöhnlichen Universitäts-Alltag rausstreten können, wir brauchen andere Interaktionsmuster an dieser Universität.«<sup>36</sup> Mit der Einrichtung des LIKWI hat sich die ZU zum Ziel gesetzt, neue Formen der Wissens- und Erkenntnisvermittlung zu vermitteln, die über die Vermittlung rein propositionalen Wissens hinausgehen. Gleichzeitig wird künstlerische Praxis aber auch in ihrer Besonderheit als eigenständiger und »sinnlich-ästhetischer«<sup>37</sup> Modus des Forschens hervorgehoben. Künstlerische und implizite Wissensformen würden nicht nur für die Wissenschaften eine zentrale Rolle spielen, sondern auch für die Arbeitswelt in Wirtschaft und Kultur immer entscheidender werden.

Ziel des LIKWI ist es, vor dem Hintergrund der Affekt- und Emotionsforschung körperliches, ästhetisches und emotionales Erfahrungswissen in die universitäre Lehre und Forschung einzubeziehen und experimentell auszutesten.<sup>38</sup> Die dazugehörige Lehrveranstaltung *Kreative Performanz* (2018 in *Kreativität & Performanz* umbenannt) besteht aus einer Seminarreihe, die verschiedene künstlerische Disziplinen wie Experimentelles Zeichnen, Sound/Installation, Fotografie oder Performance integriert. In der Lehrveranstaltung wird die Auseinandersetzung mit verkörperten und implizitem Wissen fokussiert, welche durch herkömmliche Formen universitärer Lehre nicht erschlossen werden können.<sup>39</sup> In dem zunächst auf vier, später auf zwei Tage angelegten Lehrformat wählten Studierende zwei unterschiedliche künstlerische Workshops, in denen sie gemeinsam mit gastierenden Künstler\*innen bspw. beim experimentellen Zeichnen und im Bereich Sound/Installation, Fotografie, Performance, Literatur oder Yoga aktiv wurden. Dabei wurde insbesondere die körperliche, emotionale und erfahrungsbasierte

34 S. Internetseite LIKWI (2024). Online verfügbar unter <https://www.zu.de/lehrstuehle/kunsttheorie/labor-fuer-implizites-und-kuenstlerisches-wissen.php> (Stand: 07.08.2024).

35 Strukturell ist das LIKWI an das *Zentrum für Kulturproduktion* angeschlossen und stellt eine eigene Forschungseinheit dar, auch wenn einzelne Veranstaltungen mit dem *artsprogram* der Universität zusammen durchgeführt werden. S. <https://www.zu.de/lehrstuehle/kunsttheorie/labor-fuer-implizites-und-kuenstlerisches-wissen.php>.

36 S. Interview Karen van den Berg (2015), 00:01:40h.

37 S. *Mission Statement des Arts Program*: <https://www.zu.de/universitaet/artsprogram/> (Stand: 07.08.2024).

38 S. ebd.

39 S. Internetseite *Kreativität & Performanz*. Online verfügbar unter <https://www.zu.de/lehrstuehle/unsttheorie/kreative-performanz.php> (Stand: 03.01.2023).

Aneignung von Wissen betont, die über Konzepte der propositionalen Wissensvermittlung hinausgeht und künstlerisches Handeln als »reflexive Praxis«<sup>40</sup> in ihrer Methodik und Herangehensweise für Studierende zugänglich machen sollte.

### 8.2.1. Forschungsansatz und Zielsetzung: Künstlerische Forschung als andere Form der Wissensproduktion

Mit der Einrichtung des *LIKWI* im Jahre 2012 betonen die Leiter\*innen Prof. Dr. Stephan Schmidt-Wulffen und Prof. Karen van den Berg die intuitive und handlungsorientierte Ebene der Kunst und das »Experimentieren«, »Forschen« und »Erfahren« in experimentellen künstlerischen Lehrformaten.<sup>41</sup> So umfasst die Lehrveranstaltung *Kreativität & Performanz* »Improvisationstechniken, die [die] Arbeit mit dem Körper, den experimentellen Umgang mit Materialien, das Arbeiten mit bildgebenden Verfahren und Video und das performative Darstellen als Methode der Erkenntnisgewinnung bewusst [machen].«<sup>42</sup> Das Ziel dieses Lehrforschungsformats liegt vor allem darin, die Studierenden durch forschendes Lernen zu eigeninitiativem Handeln zu emanzipieren, und bezieht verschiedene künstlerische Erfahrungsformate ein, um die Selbst- und Körperwahrnehmung zu schulen.<sup>43</sup> Die Initiator\*innen betonen, dass dabei nicht ein künstlerisches Endprodukt im Vordergrund stehe, sondern ein Erfahrungsprozess, der auch die anderen Mitwirkenden einbeziehe. Der Miturheber des *LIKWI*, Stephan Schmidt-Wulffen, begründet das Programm damit, dass Situationen geschaffen werden sollen, die Studierenden eine ganz bestimmte körperliche, emotionale oder sinnliche Erfahrung ermöglichen sollen:

»Implizites Wissen muss situativ erfahren und erspürt werden. Es muss selbst körperlich vollzogen und praktiziert werden. Erkenntnisse durch das Beobachten, Gestalten, Handeln und Empfinden von Situationen.«<sup>44</sup>

Die ZU hat mit dem Format *Kreativität & Performanz* ein in Deutschland bisher einzigartiges Modell geschaffen, »körperliches, ästhetisches und emotionales Erfahrungswissen«<sup>45</sup> in die universitäre Lehre und Forschung einzubeziehen. Im Kontext des forschenden Lernens geschah dies mit der Intention, Studierende durch eigeninitiiertes, projektbasiertes forschendes und ästhetisch inspiriertes Lernen auf den gegenwärtigen Wan-

<sup>40</sup> Vgl. Dokument *Die Künste im Selbstverständnis der ZU*. Online verfügbar unter <https://www.zu.de/info-wAssets/universitaet/dokumente/artsprogram/Die-Kuenste-im-Selbstverstaendnis-der-ZU.pdf> (Stand: 07.08.2024).

<sup>41</sup> Vgl. van den Berg, Karen; Schmidt-Wulffen, Stephan (2015): The Politics of Artistic Knowledge at Universities, in: Gruber, Harald; Schmid, Gabriele; Sinapius, Peter; Tüpker, Rosemarie (Hg.): *Artistic Research in Applied Arts*, Berlin, HPB University Press, S. 59–176.

<sup>42</sup> S. Dokument *Die Künste im Selbstverständnis der ZU* (2015). Online verfügbar unter <https://www.zu.de/info-wAssets/universitaet/dokumente/artsprogram/Die-Kuenste-im-Selbstverstaendnis-der-ZU.pdf> (Stand: 07.08.2024).

<sup>43</sup> S. ebd.

<sup>44</sup> S. Vortrag Schmidt-Wulffen auf dem Symposium *Degrees of Freedom* (2011), 16.-18. November 2011, Leuphana Universität Lüneburg.

<sup>45</sup> S. Internetseite *Kreativität & Performanz* (2024) Online verfügbar unter <https://www.zu.de/lehrstuuhle/kunsttheorie/kreative-performanz.php> (Stand: 07.08.2024).

del von Arbeits- und Produktionsverhältnissen vorzubereiten.<sup>46</sup> Ziel des Formats ist es, die Studierenden explizit auf die Anforderungen der Arbeitswelt vorzubereiten, die zunehmend Kreativität im Umgang mit neuen Situationen erfordert. So stellen die Gründer\*innen fest, dass sowohl in kulturellen Arbeitsbereichen als auch im unternehmerischen Kontext zunehmend künstlerisch-experimentelle Methoden sowie emotionale Intelligenz gefragt seien, weshalb die Studierenden mit ungewohnten Sichtweisen oder Irritationen konfrontiert werden sollen.<sup>47</sup> Im Vordergrund stünden dabei nicht künstlerische Endprodukte, sondern relationale Erfahrungsprozesse, die andere Mitwirkenden sowie die vorhandene Umgebung einbezögen. Eine gemeinsame Abschlusspräsentation für das Format *Kreativität & Performanz* gibt Studierenden die Möglichkeit, die Ergebnisse dieses Erfahrungsprozesses vorzustellen und zu diskutieren.

### 8.2.2. Forschungsformate und Beispielprojekte

Bei einem Forschungsaufenthalt an der ZU in Friedrichshafen wurde das Studienformat *Kreative Performanz* (heute: *Kreativität & Performanz*) über zwei Tage durch teilnehmende Beobachtung begleitet. Im Workshop *Musik* setzte die Klangkünstlerin Sylvi Kretzschmar aus Hamburg (auch ehemalige Stipendiatin am Graduiertenkolleg *Versammlung und Teilhabe* der HCU) mit Studierenden verschiedene Klanginstallationen um. In einem Yoga-Workshop mit dem Hamburger Künstler Immanuel Grosser praktizierten die Studierenden Yoga-Übungen im universitären Raum und im Workshop *Experimentelles Zeichnen* bei der Künstlerin Barbara Eichhorn erprobten Studierende sowohl das Zeichnen als auch räumliche Interventionen durch das Abkleben von Orten im universitären Raum. Zum Zeitpunkt der teilnehmenden Beobachtung war das Modul *Kreative Performanz* für alle Studierenden, auch in den Wirtschaftsstudiengängen als Pflichtmodul verankert und somit fester Bestandteil des Curriculums.

Anders als in herkömmlichen wissenschaftlichen Seminaren oder Lehrveranstaltungen wurde in *Kreativität und Performanz* versucht, durch künstlerische Methoden und alternative Erfahrungshorizonte neue Erkenntnisprozesse in Gang zu setzen. Beispielsweise führte die Künstlerin Sylvi Kretzschmar Studierende bei einem Soundwalk mit geschlossenen Augen durch das Universitätsgelände. Diese sollten beim Gang durch verschiedene Räumlichkeiten der Universität die Geräuschkulisse um sich herum aktiv wahrnehmen. Dabei erzeugte die gemeinsame Führung durch das Treppenhaus, die Bibliothek oder das Außengelände eine sensibilisierte Wahrnehmung der Umwelt. »Das Wasser an der Küste vom Bodensee plätschern, Rasenmähen, Lüftungsreparatur, über Holzbalken steigen, über Kiesel gehen, Fahrstuhl, Professorengang, Arbeitsräume für Studierende«<sup>48</sup>, jede Räumlichkeit hatte ihre eigene Geräuschkulisse, deren individuelle Wahrnehmung in einem anschließenden Erfahrungsaustausch besprochen wurde.

46 Vgl. *Die Künste im Selbstverständnis der ZU* (2015) Online verfügbar unter <https://www.zu.de/info-wAssets/universitaet/dokumente/artsprogram/Die-Kuenste-im-Selbstverstaendnis-der-ZU.pdf> (Stand: 07.08.2024).

47 Vgl. ebd.

48 Vgl. Beobachtungsprotokoll, Soundworkshop *Kreative Performanz* mit Sylvi Kretzschmar, 21.04.2015.

Dabei ging die Klangkünstlerin darauf ein, dass es unterschiedliche Grundakustiken in verschiedenen Räumen gibt und schlug vor, diese Raumatmosphären medientechnisch zusammenzuschneiden. Die sinnliche Wahrnehmung wurde durch dieses Projekt geschärft und die kollektive Erfahrung in der Gruppe durch gemeinsame interaktive Rhythmusübungen sowie Soundinstallations gestärkt.

*Abbildung 9: Yoga-Workshop mit Benita Immanuel Grosser; LIKWI Zeppelin Universität Friedrichshafen*



*Abbildung 10: Workshop »Experimentelles Zeichnen« mit Barbara Eichhorn; LIKWI Zeppelin Universität Friedrichshafen*



Im Yoga-Workshop von Immanuel Grosser wurden verschiedene Yoga-Übungen, die ein hohes Maß an Konzentration und körperlicher Beherrschung erforderten, direkt im universitären Raum durchgeführt. Dabei stellte es für viele Studierende eine neue Erfahrung dar, gewohnte Interaktionsmuster in universitären Räumlichkeiten zu durchbrechen, indem sie in der Mensa oder in der Bibliothek Yoga-Übungen durchführten. Der Workshop vermittelte sowohl eine veränderte Raumwahrnehmung als auch ein Bewusstsein dafür, dass eine bestimmte Selbstpositionierung im Raum sowie die eigene Körpersprache und -haltung mit einer veränderten Raum- und Selbstwahrnehmung einhergehen.

Der Einbezug künstlerischer Praxis in die Lehre als eine Art der »Differenzerfahrung« zum gewöhnlichen Universitätsalltag stellte in der Hinsicht einen innovativen Ansatz dar. Deutlich wurde aber auch, dass künstlerische Formate in der Lehre an der ZU insbesondere das Ziel verfolgen, die berufliche Qualifikation von Studierenden als kreative Denker\*innen in einer Arbeitswelt zu fördern, in der Kreativität und Innovation zu allgegenwärtigen Anforderungen geworden sind. Dennoch gab es auch viele Probleme bei der Etablierung des *LIKWI* als Lehrformat, auf die im Folgenden näher eingegangen wird.

### 8.2.3. Probleme/Schwierigkeiten bei der Etablierung

In einem Vortrag zum *LIKWI* problematisiert Prof. Dr. Stephan Schmidt-Wulffen, dass es bisher nur wenige Ansätze an Hochschulen gäbe, die implizites Wissen in die universitäre Lehre einzbezögen.<sup>49</sup> Hingegen finde das Vermitteln und Lehren impliziten Wissens insbesondere außerhalb von Hochschulen in sogenannten *communities of practice* statt. Das Dilemma der Universitäten, die implizites Wissen auch in der Lehre und Forschung zur Anwendung bringen wollten, sei oft, dass ihnen die spezifische *community of practice* fehle, weil sich ihre Rolle zumeist auf die Vermittlung von Wissensbeständen beschränke. Die Schwierigkeit bei der Etablierung solcher Formate wie dem *LIKWI* sieht Schmidt-Wulffen insbesondere darin, dass die spezielle Zeitlichkeit und Sozialisation, die ein implizites Lernen und Lehren erfordere, im universitären Kontext häufig nicht gegeben seien. Beispielsweise erfordere die Ausbildung von Künstler\*innen an Akademien üblicherweise mehrere Jahre. So müsse die Sozialisation in eine bestimmte *community of practice* schon bei der Etablierung von implizitem Wissen in der Lehre an der Universität mehr Beachtung finden.

Problematisch bei der Einrichtung des *LIKWI* seien weiterhin sowohl der begrenzte Zeitrahmen als auch die Ausrichtung als Pflichtveranstaltung. Dabei seien vier Tage eine sehr kurze Zeit, um einen längerfristig bedeutsamen künstlerischen Erfahrungsprozess einzuleiten:

»Es ist ein Pflichtprogramm für alle Bachelorstudierenden, die zwei Semesterwochenstunden investieren müssen. Wir bieten da zwei mal zwei Tage an, die Zeit ist sehr kurz,

---

49 Vortrag Schmidt-Wulffen auf dem Symposium *Degrees of Freedom* (2011), Leuphana Universität Lüneburg, 00:16:28h.

zwei mal zwei Tage und die gehen in Arbeitsgruppen, die jeweils von einer Künstlerin oder einem Künstler geleitet wird.«<sup>50</sup>

Zudem wurde während der Feldforschung deutlich, dass Studierende, obwohl es in dem Format nicht darum ging, selbst Kunstwerke zu produzieren, teilweise den Ehrgeiz entwickelten, eine künstlerische Technik zu erlernen, was viel Zeit erforderte. Weil das Format jeweils mit einer öffentlichen Präsentation in der Hochschule beendet wurde, war es zusätzlich wichtig, in kurzer Zeit präsentable Ergebnisse abzuliefern. Da die Studierenden an der ZU aber nicht über eine künstlerische Ausbildung verfügten, waren die Ergebnisse teilweise enttäuschend für sie selbst, teilweise stellten sie jedoch auch anspruchsvolle Installationen oder Kunstobjekte her.

Bei begleitenden Befragungen der Studierenden für diese Arbeit wurde deutlich, dass viele gewisse Zweifel an Sinn und Nutzen der Veranstaltung *Kreative Performanz* hatten. Gerade bei den Wirtschaftsstudierenden herrschte ein gewisses Effizienzdenken vor, das schnell die Frage aufkommen ließ, was Yoga und Zeichnen für die eigene Ausbildung »bringen« sollten.<sup>51</sup> Trotzdem wurde die Veranstaltung von den Studierenden tendenziell als Bereicherung empfunden, da ein neuer Blickwinkel oder auch die Offenheit der Studierenden im Umgang mit kreativen Ansätzen geschult wurde.

Die Marginalisierung von Studieninhalten, die nicht direkt für die disziplinäre Ausbildung notwendig sind und sich zudem kosten- und zeitintensiv gestalteten, führte auch laut Interview mit Karen van den Berg dazu, dass das Studienformat immer wieder verteidigt werden musste:

»Wir haben immer noch das Problem, dass wir einfach dadurch, dass es 100 % Präsenz-Unterricht ist und nicht wie in dem üblichen Bologna-System, dass man eben die Präsenz-Veranstaltungen auf der einen Seite und die Eigenarbeit auf der anderen Seite zusammen zu Credits zusammenrechnet. Da verhält es sich natürlich vollkommen anders als eine gewöhnliche Lehrveranstaltung und gilt deswegen eben auch als viel teurer, viel aufwendiger. Und die ganze Entwicklung, die dahintersteht, die in der Finanzierung mit drin war, [führte] auch zu Spannungen, die in so einer Organisation dann entstehen und die eben auch eine gewisse Auseinandersetzung mit dieser Frage immer wieder nahelegen: Brauchen wir das?«<sup>52</sup>

Gerade die Rhythmen und zeitlichen Begrenzungen des Semesterbetriebs und die Regulierungen zur Vergabe von ECTS-Punkten für Veranstaltungen behinderten somit eine Einführung künstlerischer Formate in den universitären Betrieb. Universitäre Zwänge der Anwesenheitspflicht und Punktvergabe mussten ebenso berücksichtigt werden:

»Ich finde die Zeit des Formats wirklich sehr kurz [...] und das liegt daran, dass natürlich jetzt sagen wir mal die anderen Fakultäten, die anderen Bereich nur unwillig Zeitvolumen von ihren 30 ECTS abgeben [...] wir wären sicherlich mit größerer Zuversicht an der

---

<sup>50</sup> Vortrag Stephan Schmidt-Wulffen, *Degrees of Freedom* (2011), Leuphana Universität Lüneburg, 00:14:02h.

<sup>51</sup> S. Interview Karen van den Berg, 00:06:15h.

<sup>52</sup> S. Interview Karen van den Berg, 00:06:21h.

Arbeit, wenn wir drei oder vier ECTS-Punkte hätten [...] und unter Umständen weniger Studierende [...] also die Wirkung ist schwer zu sagen.«<sup>53</sup>

Zudem würde ein Format, das auf körperbasierte Erfahrungen abzielte, mehr Zeit benötigen:

»Dieses so kleine Format, da gelingt es einfach nicht so ohne Weiteres in diesen vier Tagen wirklich das deutlich zu machen, welche transformative Kraft vielleicht auch dahintersteckt. Und ich setzt das nicht bei jedem frei. Sondern da bleibt einfach bei vielen ein ganz, ganz starker Widerstand, der nicht produktiv ist.«<sup>54</sup>

Gerade aufgrund der Anwesenheitspflicht entstand unter den Studierenden Widerstand, weshalb das Format später in ein freiwilliges Wahlmodul umgewandelt wurde. Auch die durchführenden Künstler\*innen mussten das Konzept in den Seminaren immer wieder vor Einwänden der Studierenden in Schutz nehmen. So verteidigte die Klangkünstlerin das Format mit der Begründung, dass es in *Kreative Performanz* darum gehe, etwas von anderen universitären Pflichten Unabhängiges auszuprobieren, das nicht zuallererst zielgerichtet sein solle, sondern Methoden aufzeige, »aus dieser Zielgerichtetheit herauszukommen.«<sup>55</sup> So wurde auch von der Leitung deutlich gemacht, dass es nicht immer einen direkten Zusammenhang zu Studieninhalten geben müsse, sondern dass stattdessen neue Blickwinkel und Wahrnehmungsweisen aufgezeigt werden sollten, die Studierende für bestimmte Dinge sensibilisieren sollten, bspw. für die räumliche Wahrnehmung.

Im Interview zeigte die Leiterin des Programms, Prof. Karen van den Berg, die Kämpfe auf, die mit der Etablierung eines solchen künstlerischen Formats an einer Universität einhergingen:

»Wir [mussten] dafür kämpfen, dass uns irgendwie auch ein gewisser Platz dafür eingeräumt wird, dass wir das Programm auch entwickeln können, weil dafür gibt es keine Blaupause...also wie macht man sowas, wie macht man das auch in den Räumen, die wir zur Verfügung haben, mit dem Semester-Rhythmus und der ganzen Zeitlichkeit, den ganzen Strukturen, die so eine Universität nun mal mit sich bringt. Wie kriegt man das da rein? Und da haben wir mehrere Semester gebraucht, bis wir so ein Format gefunden haben, das jetzt ganz gut funktioniert.«<sup>56</sup>

Auch die begrenzten Möglichkeiten einer künstlerischen Auseinandersetzung in den an den Seminaricontext angepassten Räumlichkeiten schränkten die Handlungsspielräume während der Workshops ein. So musste beispielsweise ein relativ lärmintensiver künstlerischer Sound-Workshop unterbrochen werden, weil nebenan eine Berufungskommission tagte. Das Verständnis dafür, dass der Raum für das LIKWI gebucht war,

53 S. Vortrag Schmidt-Wulffen, Symposium *Degrees of Freedom* (2011), Leuphana Universität Lüneburg.

54 S. Interview Karen van den Berg (2015), 00:09:28h.

55 Vgl. Beobachtungsprotokoll, Soundworkshop *Kreative Performanz*, ZU Friedrichshafen, 21.04.2015.

56 S. Interview Karen van den Berg (2015), 00:06:21h.

hielt sich dabei in Grenzen, und die künstlerische Veranstaltung musste in einen anderen Raum verlegt werden. An Universitäten lassen sich künstlerische Projekte somit nur mit begrenzten Möglichkeiten und Materialien umsetzen oder benötigte Ressourcen müssen vorab zur Verfügung gestellt werden. Mit dem Umzug der ZU in neue Räumlichkeiten wurden dafür allerdings spezifische Räumlichkeiten für die künstlerische Produktion geschaffen, die künstlerischen Werkstätten gleichkommen.<sup>57</sup>

Ein weiteres Problem, das insbesondere bei der Konzeptionierung des Programms eine Rolle spielte, war die Auswahl der Künstler\*innen. Programmleiter Schmidt-Wulffen geht davon aus, dass sich viele künstlerische Ansätze nicht für eine Auseinandersetzung an der Universität eignen würden. Zudem sei es schwierig gewesen, das Verhältnis zwischen einer Aufgabenstellung/Anleitung durch die Künstler\*innen und einer intendierten Erfahrung ästhetischer Praxis im Voraus zu steuern. So ergab sich auch die Notwendigkeit, Künstler\*innen, die beim LIKWI solche Vermittlungsprozesse anleiten sollten, zuvor spezifisch zu schulen. Für eine solche Tätigkeit seien nicht alle Künstler\*innen geeignet:

»Wir merken, dass wir unterschiedliche künstlerische Temperamente treffen. Künstler, die ihre Autorität relativ unhinterfragt voraussetzen und ein sehr ganzheitliches Methodenverständnis haben [...] dann haben wir Künstler, die selbst ihrer Praxis analytisch und kritisch gegenüber stehen [...] und bereit sind, in einen solchen Dialog einzutreten und ihre eigene Praxis in diesen Workshops auch zur Diskussion zu stellen [...] Also für uns ist die Besetzungsfrage dieser Workshops extrem wichtig, wie in einem guten Theaterstück.«<sup>58</sup>

Künstler\*innen müssten demzufolge dazu bereit sein, ihre Praxis selbstkritisch zu reflektieren und zu hinterfragen und ihre Künstler\*innenpersönlichkeit in den Hintergrund zu stellen. Der Einbezug von Praktiker\*innen in den universitären Kontext gestaltete sich auch deshalb nicht einfach, weil diese mit je eigenen Erwartungshaltungen und Ansprüchen in den universitären Betrieb hineinkämen und teilweise noch keine Erfahrung mit der Lehrpraxis oder der Anleitung von Studierenden hätten. Deshalb müssten mit Künstler\*innen intensive Vorgespräche über das Format und das Konzept geführt werden, um den Prozess des forschenden Lernens anzuleiten. Ohne diese theoretische Kontextualisierung und das Anleiten von gemeinsamen Erfahrungssituationen wäre das Format der Leiterin Prof. Karen van den Berg zufolge nicht möglich gewesen:

»Es gibt kein kanonisiertes Künstlerwissen, was man jetzt nehmen könnte und sagen, das integrieren wir jetzt in die Lehre [...] aber ich glaube, dass man in einen Prozess des forschenden Lernens hineinversetzen muss, Situationen kreieren muss, in denen letzten Endes Studierende mit Künstlern gemeinsam etwas erarbeiten und man das parallel auch entwickeln muss [...] das ist so am Anfang [...] wie man das machen kann,

---

57 Vgl. Internetseite des *Labors für implizites und künstlerisches Wissen*. Online verfügbar unter <https://www.zu.de/lehrstuehle/kunsttheorie/labor-fuer-implizites-und-kuenstlerisches-wissen.php> (Stand: 23.07.2024).

58 S. Vortrag Schmidt-Wulffen, Symposium *Degrees of Freedom* (2011), Leuphana Universität Lüneburg, 00:05:77h.

dass man, glaub ich, zunächst einmal ohne eine wirkliche Forschung dazu, zu diesem Thema: Was passiert da eigentlich? Was ist das eigentlich, künstlerisches Wissen?<sup>59</sup>

Deshalb mussten im Voraus viele Entscheidungen getroffen werden, wie bestimmte Situationen angeleitet werden konnten.<sup>60</sup>

Es wird somit offenbar, dass die Strukturen und Curricula an der Universität auch Beschränkungen für die Umsetzung künstlerischer Projekte darstellen, und dass spezielle Räumlichkeiten, Materialien etc. notwendig sind, um künstlerische Forschung an Universitäten durchführen zu können.<sup>61</sup> Zudem muss auch kuratorische Vorarbeit geleistet werden, um das Aufeinandertreffen von Künstler\*innen und Student\*innen im Voraus zu organisieren, insbesondere dann, wenn es um ein so intensives viertägiges Format geht, wie es *Kreative Performanz* vor der Umstrukturierung noch war. Dabei müssen die unterschiedlichen zeitlichen Rhythmen ebenso berücksichtigt werden wie der Materialaufwand und finanzielle und räumliche Spielräume. So kann die Andersartigkeit künstlerischer Forschung dazu führen, neue Blickwinkel einzunehmen, und die Wahrnehmungsweisen der Studierenden beispielsweise für räumliche Wahrnehmung zu sensibilisieren. Ein weiterer Kritikpunkt am LIKWI wurde von Wissenschaftler\*innen auf dem Symposium *Degrees of Freedom* deutlich gemacht, welche die Ausrichtung des LIKWI in Richtung von Selbsterfahrungstechniken kritisierten.

### 8.3. Vergleich LIKWI und Kunstraum

Grundsätzlich zeigen die *Leuphana Universität Lüneburg* und die *ZU Friedrichshafen* zwei sehr unterschiedliche Ansätze, wie künstlerische Praxis und Forschung in die Lehre an Universitäten vor einem kulturwissenschaftlichen und interdisziplinären Hintergrund verankert werden kann. Während das LIKWI an der ZU die intuitive und handlungsorientierte Ebene der Kunst und das Experimentieren, Forschen und Erfahren in experimentellen Lehrformaten betont – und die künstlerische Praxis somit als eine andere Form der Praxis im Rahmen von Konzepten des »forschenden Lernens«<sup>62</sup> verständlich macht, kann der *Kunstraum* als ein institutionelles Beispiel gelten, das die künstlerische Praxis in ihrer besonderen Logik bestehen lässt, sie aber zum Anlass nimmt, mit den Wissenschaftler\*innen über politische und gesellschaftstheoretische Probleme ins Gespräch zu kommen. Dabei werden künstlerische Projekte zwar oft wissenschaftlich be-

59 S. Vortrag Karen van den Berg, Symposium *Degrees of Freedom* (2011), *Leuphana Universität Lüneburg*, 00:17:11.

60 S. Vortrag Schmidt-Wulffen, Symposium *Degrees of Freedom* (2011), *Leuphana Universität Lüneburg*, 00:11:03 h.

61 Darauf weisen die Leiter\*innen des Programms auch selbst hin; s. van den Berg, Karen, Schmidt-Wulffen, Stephan (2023):

»Performative Knowledge.« In: Philipp, Thorsten; Schmohl, Tobias (Hg.): *Handbook Transdisciplinary Learning*. Bd. 6. Bielefeld: transcript, 267–77, Hier: S. 273.

62 Vgl. van den Berg, Karen; Schmidt-Wulffen, Stephan (2015): The Politics of Artistic Knowledge at Universities. In: Gruber, Harald; Schmid, Gabriele; Sinapius, Peter; Tüpker, Rosemarie (Hg.): *Artistic Research in Applied Arts*, Berlin: HPB University Press, S. 159–176.

gleitet oder unterfüttert, es geht aber nicht um die methodische oder erfahrungsbezogene Öffnung der künstlerischen Praxis gegenüber den Studierenden. Diese nehmen an den Praxismodulen der Kunstraumprojekte teil und lernen die künstlerische Praxis als spezifische Herangehensweise an bestimmte Problemstellungen kennen, die insbesondere der kunstfeldinternen Logik entspricht.

Im LIKWI wird Kunst hingegen nicht allein als Praxis verstanden, die im Kunstfeld mit ihren entsprechenden Institutionen und Publika beheimatet ist, sondern künstlerisches Handeln wird als eine Form der Praxis geöffnet, die in ihrer Methodik für jeden zugänglich gemacht werden soll. Methoden und Techniken aus der ästhetischen Praxis werden in die Wissenschaften übernommen, um eine andere Form der Erfahrung zu ermöglichen. In diesem Zusammenhang spielen insbesondere die Materialität und Performativität künstlerischer Praxis eine Rolle, um als ergänzende Erfahrung zur vorwiegend textuell strukturierten Vermittlung im Studium zu dienen. Da sich dieses Format fächerübergreifend an alle Studierenden richtet und durch forschendes Lernen zu eigeninitiativem Handeln emanzipieren soll, kann es auch als Kompetenztraining verstanden werden, um sich auf die Anforderungen neuer Arbeitsweisen vorzubereiten, indem Studierende gezielt mit ungewohnten Sichtweisen oder Irritationen konfrontiert werden.<sup>63</sup> Hierbei geht es allerdings um die Schulung insbesondere sozialer Kompetenzen und nicht vorrangig um eine fachspezifische Wissensvermittlung, die Kulturwissenschaftler\*innen die Schnittstellenarbeit zwischen künstlerischen und wissenschaftlichen Gemeinschaften nahebringt, wie es beim Kunstraum der Fall ist.

Unterschieden werden müssen hier somit grundsätzlich verschiedene Verständnisse künstlerischer Forschung, die sich insbesondere in der Praxis der verschiedenen Programme ausformulieren. So setzt der *Kunstraum* der *Leuphana Universität* in Lüneburg eher auf die Diskursivität künstlerischer Forschungspraktiken, die sich nicht vorrangig in sinnlich-ästhetischer Weise manifestieren, sondern in diskursiven, teils archivarisch-dokumentarischen Techniken. Dabei arbeiten Künstler\*innen kontextuell und rechercheorientiert und intervenieren häufig ortsspezifisch. An dieser Stelle konnte man von der Geschichte der künstlerischen Forschung in den 1990er-Jahren viel lernen, deren Künstler\*innengeneration eine Skepsis gegenüber Praktiken der Institutionalisierung zeigten und die auch den Kunstraum prägte:

»Wir haben angefangen mit dieser Art und Weise der Arbeit, bevor der Begriff künstlerische Forschung geprägt wurde. Und wir haben sicherlich sehr viel recherchiert, aber wir haben auf gar keinen Fall gedacht, dass das ein Genre wird. Wir empfanden die »Forschung« in Anführungszeichen als sehr wichtig. Als Information. Wir hätten sie aber nie [...] wir hätten es aber auch abgelehnt, dass es in den akademischen Bereich hineingeht [...] sobald das akademisiert wird, wird es kanonisiert. Das ist immer nicht gut [...] dann wird es bewertet, kann es evaluiert werden. Also, es hängt sehr viel von Personen ab, die das machen und von deren Interessen und von ihren Möglichkeiten.«<sup>64</sup>

63 Vgl. Dokument *Die Künste im Selbstverständnis der ZU* (2015).

64 S. Interview Creischer und Siekmann (2018), 00:40:42h.

Die verschiedenen organisationalen Formate an der *Leuphana* und der ZU manifestieren sich unterschiedlich, lassen aber auch einige Gemeinsamkeiten erkennen: Sowohl die ZU als auch die *Leuphana Universität* verankern künstlerische Praxis als integralen Bestandteil von Lehre und Forschung. An der ZU auf der einen Seite in Form des Workshops *Kreative Performanz (LIKWI)* direkt im Curriculum, auf der anderen Seite als öffentlich auftretendes *artsprogram*. Institutionell sind sowohl das *LIKWI* als auch das *artsprogram* als »Forschungsformate« am *Zentrum für Kulturproduktion* angesiedelt, das interdisziplinär agiert und an keine Fakultät angebunden ist.

Der *Kunstraum* an der *Leuphana Universität* ist institutionell unabhängig von den Fakultäten, bindet seine Projekte aber durch praxisorientierte Projektseminare in den kulturwissenschaftlichen Lehrplan ein, die oft über mehrere Semester fortgeführt werden. Hierin ähneln *Kunstraum*-Projekte eher den Projekten des *artsprogram* in Friedrichshafen, bei denen Studierende gezielt an der Organisation der Projekte beteiligt werden, um erste kuratorische und künstlerische Praxiserfahrung zu sammeln. Sowohl das *artsprogram* der ZU als auch der *Kunstraum* der *Leuphana Universität* laden zumeist zeitgenössische kritische Künstler\*innen ein, welche Impulse für eine weitere wissenschaftliche Auseinandersetzung liefern, kontextuell und rechercheorientiert arbeiten und häufig ortsspezifisch intervenieren. Jedoch hat die *Leuphana Universität* mit dem *Kunstraum* einen eigens eingerichteten Raum für die Projekte, Vorträge und Ausstellungen, während die künstlerischen Projekte des *artsprogram* sowie des *LIKWI* größtenteils in den universitären Räumlichkeiten, bzw. in den »Zwischenräumen« stattfinden und dort auch gezielt räumliche Eingriffe vornehmen.<sup>65</sup> Ab September 2015 bezogen das *artsprogram* sowie das *LIKWI* der ZU Räumlichkeiten auf einem neuen Campus, die auch einen Ausstellungsraum beinhalten.

Sowohl der *Kunstraum* der *Leuphana Universität* als auch das *artsprogram* an der ZU laden weltweit bekannte Künstler\*innenpersönlichkeiten ein und konnten sich somit eine eigene Position im internationalen Ausstellungsbetrieb verschaffen, vor allem im nicht-profitorientierten Bereich. Dabei ist die 30-jährige Tradition des *Kunstraums* insbesondere durch eine Generation konzeptueller und institutionskritischer Praxis geprägt. Künstler\*innen werden vornehmlich über Honorarverträge beschäftigt und so stellt es sich auch als naheliegend heraus, dass vor allem künstlerisch-forschende Künstler\*innen eingeladen werden, die ein Eigeninteresse an der Öffnung des Forschungsprozesses sowie am Einbezug akademischer Diskurse haben. Erst seit 2023 ist es auch für Studierende möglich, im Rahmen des P2P-Programms des *Kunstraums* auch eigene Projekte zu initiieren, vorher erfolgten die Projekte meistens auf Initiative der Lehrenden oder durch die Einladung an Künstler\*innen.

---

65 Viele Projekte des *Kunstraums* beziehen aber auch den Campus ein (z.B. die Projekte *Branding the Campus* von Christian Philipp Müller oder *Treibhaus* von Dan Peterman, (1998). Vgl. Bismarck, Beatrice; Stoller, Diethelm; Wege, Astrid; Wuggenig, Ulf (Hg.) (2001): *Branding the Campus. Kunst, Architektur, Design, Identitätspolitik*. Düsseldorf: Richter Verlag.

## 8.4. Zwischenfazit: Institutionalisierung von künstlerischer Forschung im Zusammenhang der transdisziplinären Forschung

Die Herausforderungen bei der Etablierung künstlerischer Forschungsformate müssen im Kontext der Etablierung transdisziplinärer Forschungsformate an Universitäten gesehen werden. Hierzu liegen bereits einige Studien anhand exemplarischer transdisziplinärer und künstlerischer Forschungsprojekte vor.<sup>66</sup> Viele Studien kommen zu dem Ergebnis, dass sich die Zusammenarbeit heterogener Akteur\*innen aus Wissenschaft und Praxis erfahrungsgemäß nicht unproblematisch gestaltet. Erfahrungen von Beteiligten aus transdisziplinären Forschungsprojekten haben gezeigt, dass diese mit einem erheblichen zeitlichen Mehraufwand verbunden sind, da zunächst unterschiedliche Begrifflichkeiten, Methodiken und Lösungsvorschläge in ein gemeinsames Verständnis integriert werden müssen. Bis beispielsweise ein Konsens über Begrifflichkeiten hergestellt ist, um eine Diskussionsgrundlage zwischen den unterschiedlichen Disziplinen herzustellen, sind umfangreichere zeitliche und organisatorische Kapazitäten notwendig als in herkömmlichen disziplinären Ansätzen.<sup>67</sup>

Dies zeigt auch die Erfahrung aus dem transdisziplinären Forschungsprojekt *eMotion: Mapping Museum Experience*,<sup>68</sup> das Emotionen und Erfahrungen von Besucher\*innen beim Museumsbesuch mit künstlerischen und sozialwissenschaftlichen Mitteln erforschte. In einem Artikel beschreiben die beteiligten Wissenschaftler\*innen die Herausforderungen bei der Zusammenarbeit mit Künstler\*innen.<sup>69</sup> Beispielsweise habe es Unklarheiten bei der Rolle der Künstler\*innen in dem Projekt gegeben. Einerseits habe die Aufgabe der Künstler\*innen hauptsächlich in der Visualisierung der Forschungsergebnisse bestanden, andererseits sollten diese aber nicht nur eine rein repräsentative Funktion übernehmen:

»It was via the artistic representations that phenomena of the research subject became and continue to become visible, which would not have been possible using social science, statistical-mathematical, phenomenological or critical research practices.

- 
- 66 Vgl. Tröndle/Greenwood/Ramakrishnan et al. (2011): The Entanglement of Arts and Sciences. On the Transaction Costs of Transdisciplinary Research Settings. *Journal for Artistic Research*, Issue 1. Vgl. auch Van den Berg, Karen; Omlin, Sibylle; Tröndle, Martin (2011): Das Kuratieren von Kunst und Forschung zur Kunstforschung. Überlegungen im Anschluss an das Projekt *eMotion: Mapping Museum Experience*. In: Tröndle, Martin; Warmers, Julia: *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*. Bielefeld: transcript. S. 21–48. Vgl. auch Bergmann, Matthias (2010): Transdisziplinäre Forschung: Integrative Forschungsprozesse verstehen und bewerten. In: Bergmann, Matthias; Jahn, Thomas; Knobloch, Tobias; Krohn, Wolfgang; Pohl, Christian; Schramm, Engelbert (Hg.): *Methoden transdisziplinärer Forschung: Ein Überblick mit Anwendungsbeispielen*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag.
- 67 Vgl. Nowotny, Helga (2003): The Potential of Transdisciplinarity. Online verfügbar unter [https://www.helga-nowotny.at/downloads/helga\\_nowotny\\_b59.pdf](https://www.helga-nowotny.at/downloads/helga_nowotny_b59.pdf) (Stand: 07.08.2024).
- 68 S. Internetseite des Forschungsprojektes *eMotion: Mapping Museum Experience* (2011). Online verfügbar unter <https://mapping-museum-experience.com/publikationen/the-entanglement-of-arts-and-sciences/?lang=de> (Stand: 07.08.2024).
- 69 Vgl. Tröndle/Greenwood/Ramakrishnan et al. (2011).

The artistic displays became equivalent, valid instruments, which provided sustainable stimuli to the discourses in art sociology, art theory and curatorial studies.«<sup>70</sup>

Künstlerische und wissenschaftliche Beiträge stellten somit einen gleichberechtigten visuellen und textuellen Zugang zum Thema her und bereicherten sich auf diese Weise gegenseitig. Dabei sei es nicht Ziel der Künstler\*innen gewesen, Kunstwerke zu produzieren. Vielmehr wäre es darum gegangen, künstlerische Methoden der Visualisierung und Sonifikation für die Museumsforschung nutzbar zu machen, um die Ausstellungsbedingungen besser erforschbar zu machen. Dabei leisteten die künstlerischen Beiträge einen wichtigen Beitrag zum Forschungsprojekt, wobei interessant ist, dass die Funktion dieses Beitrags im künstlerischen und im wissenschaftlichen Feld unterschiedlich gewertet wurde:

»Greenwood had to deal with the fact that his diagrams were more a basis for scientific evaluations than they were artistic artefacts. Adhering nevertheless to his aesthetic demands in terms of the diagram creation and putting the installation into place which, within the framework of the exhibition, had to prove suitable to the museum.«<sup>71</sup>

Neben Fragen der Anerkennung im künstlerischen Feld wurden auch Fragen der Autor\*innenschaft für die transdisziplinäre Kollaboration zentral. Es wurde nötig, zu entscheiden, zu welchem speziellen Diskurs und welchem disziplinären Kontext ein Beitrag geleistet werden sollte, beispielsweise ob Publikationen eher ein künstlerisches oder ein wissenschaftliches Publikum ansprechen sollten. Wie bereits aufgezeigt, ist es sowohl im künstlerischen als auch im wissenschaftlichen Feld von Bedeutung, die individuelle Autor\*innenschaft in einem Beitrag zum Forschungsfeld explizit zu machen. Fragen der Autor\*innenschaft werden somit in künstlerisch-wissenschaftlichen Kollaborationen besonders virulent. Eine weitere Herausforderung ist, dass transdisziplinäre Forschungsprojekte meistens teurer als disziplinäre Projekte sind, weil sie eine längere Forschungslaufzeit erfordern sowie deutlich erhöhte Kosten für Koordination und Kommunikation:

»It very quickly became clear, that research management was particularly important for such a time-consuming project, not only because results and time plans are not as predictable, but also because it was necessary to continually re-communitise methodical and theoretical competences.«<sup>72</sup>

Deshalb war laut Tröndle et al. eine Art »scientific curator« notwendig, um eine produktive Zusammenarbeit von Künstler\*innen und Wissenschaftler\*innen anzuleiten.<sup>73</sup> Da transdisziplinäre Projekte im Dialog zwischen unterschiedlichen Kontexten stattfinden, bedürfe es zudem der Zusammenarbeit von Menschen, Institutionen und Denkstilen mit verschiedenartigen Werthaltungen, Zielen und Hierarchien. Eine ebenbürti-

<sup>70</sup> S. Tröndle/Greenwood/Ramakrishnan et al. (2011).

<sup>71</sup> S. Tröndle/Greenwood/Ramakrishnan et al. (2011).

<sup>72</sup> S. ebd.

<sup>73</sup> Vgl. ebd.

ge Zusammenarbeit und Kommunikation der verschiedenen Projektpartner\*innen bzw. Disziplinen auf Augenhöhe werde in der Praxis oft als herausfordernd erlebt. Die Philosophin und Stadtforscherin Gesa Ziemer betont drei Aspekte, die bei der Etablierung von transdisziplinärer Forschung von besonderer Bedeutung seien:

- die Wertschätzung heterogener Konstellationen von Akteur\*innen,
- die Anerkennung der Gleichberechtigung von Disziplinen,
- die selbstkritische Reflexion des eigenen professionellen Habitus.<sup>74</sup>

Die erfolgreiche Etablierung eines transdisziplinären Forschungsprojektes erfordere somit den gegenseitigen Respekt und die gegenseitige Akzeptanz aller Teilnehmenden. Zudem müsse Wert darauf gelegt werden, dass bei den behandelten Begrifflichkeiten ein gemeinsames Verständnis zugrunde gelegt werden könne, oder disziplinäre Differenzen in den Bedeutungen müssten explizit gemacht werden.<sup>75</sup> Herausforderungen in der inter- und transdisziplinären Zusammenarbeit seien oft auf eine fundamental unterschiedliche disziplinäre Sozialisation zurückzuführen.

Dies wurde auch in der vorliegenden Arbeit bei der Analyse der Unterschiede zwischen künstlerischem und wissenschaftlichem Habitus in den *Kunstraum*-Projekten deutlich. Auch hier stellten sich Überschneidungen zwischen Kompetenzbereichen und Rollenverteilungen in transdisziplinären Settings oftmals als schwierig heraus. So betont Corinna Caduff, dass bei der Zusammenarbeit von Künstler\*innen mit Geisteswissenschaftler\*innen die Aufgabe der Künstler\*innen meistens darin bestünde, das Projekt für eine breitere Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Dabei könnten Schutzwälle einstürzen, weil bei »solcher Kollaboration die traditionelle Rollenteilung von »schaffen« und »bedeutend machen«, von primärem und sekundärem Ausdruck, von Beforschtem und Beforschendem in existenzieller Weise infrage gestellt«<sup>76</sup> würden. Die traditionelle Arbeitsteilung zwischen Künstler\*in und Kurator\*in wirft Fragen nach der Deutungshoheit auf. Eine andere Schwierigkeit bestünde darin, dass Künstler\*innen oft dazu tendierten, eine bestimmte Arbeitsteilung abzulehnen, weil sie befürchteten, ihren Status als Künstler\*in im Kunstfeld zu verlieren, obwohl diese Möglichkeit der Zusammenarbeit ihnen den Zugang zu anderen gesellschaftlich relevanten Feldern gäbe, die jenseits des Kunstmarktes liegen würden.<sup>77</sup>

Was diese heterogene Zusammensetzung von Forschungsteams für organisationale Strukturen bedeutet, haben Erfahrungen aus transdisziplinären Forschungsprojekten gezeigt. Es müssen neue organisationale Strukturen gefunden werden, um transdisziplinäre Zusammenarbeit zu ermöglichen:

<sup>74</sup> Vgl. Ziemer, Gesa (2015): Kollektives Arbeiten, S. 171.

<sup>75</sup> Zu ähnlichen Ergebnissen kommt auch ein Report einer Zusammenkunft zwischen *National Science Foundation & National Endowment for the Arts* (2010). Online verfügbar unter <https://cm.sw.mit.edu/wp/wp-content/uploads/2011/04/Harrell-NSF-NEA-Workshop-ExecutiveReportFinal-Draft.pdf>. (Stand: 07.08.2024).

<sup>76</sup> S. Caduff (2014), S. 287.

<sup>77</sup> S. Tröndle/Greenwood/Ramakrishnan et al. (2011).

»What we have learnt in the past few years is: If new insights are to be produced, then a new research organisation must be found — that is, new methods, processes and a social research setting, which overrules the disciplinary bias of its participants.«<sup>78</sup>

Die Auswertung des Forschungsprojektes *eMotion: Mapping Museum Experience* zeigt auf, dass dringend neue Kriterien und Maßstäbe für die Beurteilung von transdisziplinären Projekten benötigt werden, ein Umstand, der auch durch die Notwendigkeit der Anpassung von Fördermaßstäben in Bezug auf künstlerische Forschung deutlich geworden ist. Wie bei der künstlerischen Forschung müssen auch für die transdisziplinäre Forschung erst Förderstrukturen aufgebaut werden, die dieser Forschungspraxis gerecht werden und nicht hauptsächlich auf einem disziplinären Verständnis von Forschung basieren. Zu häufig, so Martin Tröndle, würden Förderstrukturen auf einem disziplinspezifischen Verständnis von Reviewern basieren. Zudem müssten flexiblere Publikationsstrukturen geschaffen werden, weil transdisziplinäre Publikationen meistens schwer unterzubringen seien, da sie den Anforderungen fachspezifischer Journale nicht entsprächen:

»Research requests are mostly assessed with the discipline-based expertise of the reviewer, [...] such as, on the one hand, the requests don't reach the disciplinary standards and on the other hand, they are not seized due to their specificity.«<sup>79</sup>

Darüber hinaus stelle die Evaluation und Qualitätssicherung transdisziplinäre Projekte eine Herausforderung dar, denn die traditionellen Referenzsysteme reichten für die Einschätzung transdisziplinärer Forschung nicht aus. Es müssten neue Bewertungssysteme geschaffen werden, die den Willen der Beteiligten erforderten, einen kritischen Dialog über die eigenen Kompetenzfelder hinweg zu führen. Zwar erhält die Förderung transdisziplinärer Projekte sowohl in den Wissenschaften als auch in den Künsten sowie im kulturellen Bereich inzwischen mehr Akzeptanz, doch bei der Suche nach angemessenen Fördergeldern ergeben sich häufig Schwierigkeiten in der Verantwortlichkeit. Gegenwärtige Förderprogramme sind vielfach nicht auf diesen neuen Bedarf an disziplinenübergreifenden Fördermitteln eingestellt.

---

78 S. Bergmann/Schramm (2010), S. 8.

79 S. ebd.

