

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9 S. Rebentisch (2015).

10 Vgl. Mersch/Ott (2007).

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

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

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

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

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

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

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

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

-
- 15 S. Möntmann, Nina (2002): Kunst als sozialer Raum. Andrea Fraser, Rikrit Tirvanija, Renée Green. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König. Vgl. auch Schneede, Uwe M. (1979): Eremit, Forscher, Sozialarbeiter. Das veränderte Selbstverständnis von Künstlern. Hamburg: Kunstverein.
 - 16 Vgl. Schneede (1979).
 - 17 Vgl. Bippus (2013): »(Kunst-)Forschung.: Eine neuartige Begegnung von Ethnologie und Kunst.« In: Johler; Reinhard; Marchetti, Christian; Tschöfen, Bernhard; Weith, Carmen (Hg.): Kultur. Denken. Forschen. Darstellen. Münster, New York u.a.: Waxmann. S. 286.
 - 18 S. Meyer, James (1993): What happened to institutional critique? Chicago: American Fine Arts.
 - 19 Vgl. Craw, Isabelle (1990): Jugend forscht (Armaly, Dion, Fraser, Müller). *Texte zur Kunst* 1, Nr. 1 (Herbst 1990), S. 163–175.
 - 20 S. van den Berg, Karen; Pasero, Ursula (Hg.) (2013): Art production beyond the art market? Berlin: Sternberg Press, S. 233.
 - 21 S. Möntmann (2002).

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

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

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

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

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

-
- 22 Vgl. Wuggenig, Ulf; Kockot, Vera; Symens, Kathrin (1994): »Die Plurifunktionalität der Offenen Bibliothek: Beobachtungen aus soziologischer Perspektive.« In: Kösneke, Achim (Hg.): Clegg & Guttman: Die Offene Bibliothek/The Open Public Library. Ostfildern Ruit: Hatje Cantz Verlag, pp. 57–114., hier: S. 57.
- 23 S. Dubach, Selma (2015): Bildende Kunst. In: Badura, Jens; Dubach, Selma; Haarmann, Anke et al.: Handbuch für künstlerische Forschung. Berlin/Zürich: diaphanes, S. 17.
- 24 S. Busch (2007), S. 37.
- 25 S. Metken, Günter (1977): Spurensicherung: Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaft in der heutigen Kunst. Köln: DuMont.
- 26 S. Green (2015), S. 271.
- 27 S. Graw (1990), S. 169.

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

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

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

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

28 Vgl. Möntmann (2002), S. 17.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

41 S. ebd., S. 107.

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2. Die Professionalisierung des Kunstfeldes/der künstlerischen Ausbildung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

51 Vgl. ebd. S. 211.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

58 S. ebd.

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

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

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

Tabelle 1: Systematisierung verschiedener Verständnisse von künstlerischer Ausbildung an Kunsthochschulen

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

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

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

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

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

2.3. Zwischenfazit: Kunst und Theorie

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

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

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

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

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

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

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

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

67 Vgl. ebd., S. 38.

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

69 Vgl. ebd., S. 16.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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