

5. Wissenspolitiken: Institutionssoziologische Feld- und Diskursanalyse des Feldes der künstlerischen Forschung

In der Wissenschaftssoziologie wurden in den letzten Jahren zunehmend diskursanalytische und feldtheoretische Ansätze verbunden, um machtpolitische Dispositive im Wissenschaftsfeld stärker in den Blick zu fassen.¹ Dabei wird die Feldanalyse als offenes empirisches Forschungsprogramm aufgefasst, das unterschiedliche theoretische Ansätze miteinander vereint. Eine Gemeinsamkeit findet sich in der empirischen Herangehensweise, die *Felder, soziale Praxis, Akteur*innen sowie Institutionen* in den Fokus der Analyse rückt.² Dabei basieren Feldanalysen meist auf zwei soziologischen Traditionen: dem Neoinstitutionalismus³ und dem strukturalistischen Konstruktivismus Pierre Bourdieus.⁴ Auch wenn die Feldbegriffe divergieren – so definieren neoinstitutionalistische Ansätze Felder vor allem als feldförmige Praxiszusammenhänge, während Bourdieu diese als Kräftefelder aus objektiven Relationen zwischen Akteur*innen versteht – können diese Ansätze die empirische Feldanalyse trotz theoretischer Differenzen aufgrund gemeinsamer empirischer Prämissen anleiten.⁵

Die Arbeit nimmt hier vor allem auf Bourdieus Feldtheorie Bezug, weil seine Analysen des wissenschaftlichen und des künstlerischen Feldes den Ausgangspunkt dafür bilden, diese hinsichtlich ihrer machtpolitischen Funktionsweisen und Legitimationslogiken zu untersuchen. Ziel der Feldanalyse nach Bourdieu ist es, die Logik des Kampfes zwischen gegensätzlichen Standpunkten im Diskurs offenzulegen, die Quellen des Konflikts im Feld aufzuspüren und diesen Kampf mit dem Feld der Macht in Beziehung zu setzen. Eine Feldanalyse wird somit in drei Schritten vollzogen: *Erstens* ist die Position des einzelnen Feldes innerhalb der Hierarchie der Felder zu erforschen, insbesondere in Bezug auf das Feld der Macht, um die Position des Feldes im sozialen Raum zu

1 Vgl. Hamann, Julian; Maeße, Jens; Gengnagel, Vincent; Hirschfeld, Alexander (2017): *Macht in Wissenschaft und Gesellschaft: Diskurs- und feldtheoretische Perspektiven*. Wiesbaden: Springer.

2 Vgl. Bernhard/Schmidt-Wellenburg (2012), S. 13.

3 Vgl. Hasse/Krücken (1999); vgl. auch Powell/DiMaggio (1991).

4 Vgl. Bourdieu (1993) und (1999).

5 Vgl. Fröhlich/Rehbein (2014), S. 101.

bestimmen. *Zweitens* ist die interne Struktur des Feldes zu untersuchen, um die Machtpositionen zwischen den Positionen innerhalb dieses Feldes zu beschreiben. *Drittens* ist nachzuvollziehen, wie der Habitus der Inhaber*innen dieser Positionen generiert wird.⁶

Im Anschluss an das Kapitel zwei, in dem die unterschiedlichen theoretischen Positionen im Diskurs zur Kunst als Wissensproduzent*in diskutiert wurden, geht es im Folgenden hauptsächlich um institutionelle Wissenspolitiken im Feld, bei denen Organisationen als kollektive Akteur*innen eine zentrale Rolle spielen. Dabei wird die institutionelle Feldanalyse durch Annahmen des soziologischen Neoinstitutionalismus‘ ergänzt, der Prozesse der Institutionalisierung als Ergebnis der Angleichung von Organisationen an andere Organisationen in organisationalen Feldern ansieht.⁷ Im Unterschied zum traditionellen Institutionalismus gehen die Neoinstitutionalist*innen davon aus, dass Akteur*innen in Organisationen nicht rationalen Handlungsmustern, sondern vorgegebenen Einstellungs- und Verhaltensmustern folgen, ohne dass sie diese vorher notwendigerweise rational bewerten oder reflektieren würden. Organisationen verstehen sie somit als soziale Ordnungen, die auf Institutionen beruhen.⁸

Wie bereits aufgezeigt, handelt es sich bei der Institutionalisierung eines Feldes um einen machtbasierten Prozess der Strukturierung. Anhand der vorausgegangenen Darstellung von verschiedenen Positionen im Feld lässt sich zeigen, dass das Feld der künstlerischen Forschung einen Bereich des Kampfes um den legitimen Forschungsbegriff darstellt.⁹ Um als Forschung anerkannt zu werden, muss sich künstlerische Forschung etwa den Richtlinien der Förderinstitutionen anpassen, was als Form der Standardisierung und Angleichung verstanden werden kann. Solche Angleichungsprozesse basieren laut Isomorphismus-These des Neoinstitutionalismus‘ darauf, dass Organisationen sich in ihren Operationen an Normen, Erwartungen und Leitbildern ihrer institutionellen Umwelt orientieren.¹⁰ Durch Prozesse der Isomorphie gleichen sich Organisationen ihrer institutionellen Umwelt an, um als vorbildlich, gesellschaftlich legitim und akzeptabel zu gelten.¹¹ Der neoinstitutionalistische Ansatz erklärt die Ausgestaltung von Organisationen somit nicht über rationales Handeln, sondern über die Notwendigkeit, Erwartungen des organisationalen Feldes zu entsprechen; Institutionalisierungsprozesse

6 Vgl. Bourdieu/Wacquant (1992), S. 136.

7 Im Gegensatz zu Theorien des rationalen Handelns sehen die Neoinstitutionalist*innen Organisationen als »funktionelle Einheiten« an, die vor allem von normativen Ideen, Überzeugungen, unbewussten Routinen und Erwartungshaltungen geleitet werden, welche als selbstverständlich wahrgenommen und gesellschaftlich nicht infrage gestellt werden. Als wirkungsmächtige Normen und Routinen geben Institutionen den Mitgliedern von Organisationen kognitive und interpretative Skripte für ihre Verhaltensweisen vor. Vgl. DiMaggio, P.J.; Powell, W.W. (1991): Introduction. In: dies. (Hg.): *The New Institutionalism in Organizational Analysis*, S. 1–38. Chicago, IL: University of Chicago Press. Hier: S. 15.

8 Vgl. Brunsson, Nils; Olsen, Johan P. (2018 [1993]): *The Reforming Organization*. London; New York: Routledge.

9 Vgl. Albright, James; Hartman, Deborah; Widin, Jacqueline (Hg.) (2018): *Bourdieu's field theory and the social sciences*. Singapore: Palgrave Macmillan, S. 114.

10 Vgl. Meyer/Rowan (1977).

11 Vgl. Scherm, Dr. Ewald; Pietsch, Gotthard (2007): Der organisationssoziologische Neoinstitutionalismus. In: dies. (Hg.): *Organisation: Theorie, Gestaltung, Wandel. Mit Aufgaben und Fallstudien*. München/Wien: Oldenbourg Verlag, S. 66–74.

sind somit durch institutionalisierte Regeln und Erwartungen bedingt.¹² In der Folge tendieren Organisationen dazu, Rationalitätsmythen des gesellschaftlichen Kontextes zu reproduzieren, um auf diese Weise eine »Legitimitätsfassade«¹³ zu erzeugen. Dies führt zu einer Homogenisierung formaler Organisationsstrukturen, die auch bei Kunsthochschulen (bspw. hinsichtlich der Einrichtung künstlerischer PhDs) festgestellt werden können.

Selbst die Zuordnung zu einer bestimmten Disziplin, die Kategorisierung als bestimmte Forschungsrichtung und die Einordnung in Kategorien, welche in Formularen der Förderinstitutionen vorgegeben sind, unterliegen somit einem normativen Druck des organisationalen Feldes und stellen einen institutionellen Zwang dar, insbesondere für eine sich erst etablierende (Sub-)Disziplin wie die künstlerische Forschung, für die es noch keine verankerten Kategorien gibt.¹⁴ Jenseits von Förderinstitutionen kommen Evaluationsregime zum Tragen, wie die Zulassungsbeschränkungen von PhD-Programmen an Kunsthochschulen oder Peer Review-Kriterien von Fachzeitschriften im Bereich der künstlerischen Forschung, die einen normativen Druck auf Organisationen erzeugen.

In der Feldforschung werden Institutionen als relativ dauerhafte soziale Praktiken verstanden, die entstehen, wenn sich Akteur*innen an Regelmäßigkeiten orientieren, die in Strukturen objektiviert und im Habitus inkorporiert sind.¹⁵ Institutionen sind somit bei Bourdieu sowohl im Feld als auch im Habitus verankert. Allerdings wies Bourdieu den Institutionsbegriff als zu konsensorientiert zurück und verwendete ihn im Hinblick auf kulturelle Felder lediglich synonym zum Organisationsbegriff, zur Abgrenzung von Individuen und Gruppen.¹⁶ Zudem übersieht die institutionelle Definition des künstlerischen Feldes¹⁷ Bourdieu zufolge dessen historische und soziologische Genese. Bourdieu wollte aber gerade diese historischen Prozesse der Institutionalisierung hervorheben, die in der Entstehung eines relativ autonomen Kunstfeldes kulminierte. Der Blick auf »Institutionen« verstellte für ihn den Blick auf die Kämpfe, die erst zur Institutionalisierung eines Feldes führten:

»There is nothing to be gained by replacing the notion of literary field with that of ›institution‹: besides the fact that it risks suggesting, by its Durkheimian connotations, a consensual image of a very conflictual universe, this notion causes one of the most significant properties of the literary field to disappear – its weak degree of institutionalization.«¹⁸

Bourdieu interessieren Institutionen im Sinne von Organisationen somit vor allem als Instrumente des Machterhalts und der Machtgewinnung in einem sozialen Feld, welche für die Ressourcenverteilung und die Legitimierung sozialer Praktiken zuständig

12 Vgl. DiMaggio/Powell (1998), S. 63–64.

13 Vgl. Scherm/Pietsch (2007), S. 68.

14 Vgl. Schultheis (2005), S. 66.

15 Vgl. Bernhard/Schmidt-Wellenburg (2015), S. 44–45.

16 Vgl. Wuggenig, Ulf (2015): Das Arbiträre und das Universelle: Über Pierre Bourdieus Soziologie der Kunst. In: Schultheis, Franz; Egger, Stephan (Hg.): Pierre Bourdieu. Kunst und Kultur: Kunst und künstlerisches Feld. Schriften zur Kultursoziologie 4, Vol. 12.2, S. 480–546. Suhrkamp. Hier: S. 513.

17 Vgl. Bürger (1984 [1974]).

18 Vgl. Bourdieu (1996 [1992]).

sind.¹⁹ Anstelle des Begriffs »Institutionen« gebraucht Bourdieu oftmals den Begriff der »Instanzen« der Legitimation beziehungsweise Konsekration.²⁰ So fungieren beispielsweise namhafte Galerien und Akademien als Legitimationsinstanzen im Kunstfeld, die Künstler*innen und Kunstwerke symbolisch aufwerten.

Wissenschaft lässt sich aus dieser Perspektive als eine Institution verstehen, die als soziales Regelsystem auf die in ihr wissenschaftlich wirkenden Akteur*innen wirkt.²¹ Wie bereits aufgezeigt wurde, ist genau dieser Blick auf Institutionalisierung als Kampf und Aushandlungsprozess für die Institutionalisierungsprozesse von künstlerischer Forschung von besonderem Interesse. So werden im Diskurs um künstlerische Forschung bestehende Wissenshierarchien reproduziert, die sich auch in organisationalen Strukturen oder Hierarchien äußern, beispielsweise in der Abwertung körperlichen, erfahrungsbasierten und impliziten Wissens gegenüber theoretischem und analytischem Wissen. Im Anschluss an Bourdieus Feldanalyse sind Institutionalisierungsprozesse somit als konfliktreiche Aushandlungsprozesse zu verstehen, innerhalb derer entschieden wird, was als legitim im Feld zu gelten hat. Im Fokus der Feldanalyse steht somit die Frage, inwiefern die Institutionalisierung eines neuen Forschungsgebiets mit Machtkämpfen um die Definitionsmacht von Forschung sowie mit Geltungs- und Anerkennungsansprüchen um Legitimität verbunden ist:

»Die Rede über die Kombination von Kunst, Wissen und Forschung markiert ein umkämpftes Terrain, in dem es um Forschungshoheiten, Sprecherpositionen, die Zukunft der Wissenschaften und ihrer Methoden geht – und es geht auch um die Zukunft der Kunst. [...] Die derzeitigen Debatten darüber, was legitimer Weise Forschung genannt werden dürfe und welche Disziplinen anerkanntes Wissen generieren, sind Geschichtszeichen, die auf das erkenntnistheoretische und nicht zuletzt auch wissenschaftspolitische Problemfeld der Neuformation von Wissenschaft und Kunst verweisen.«²²

Um diese wissenschaftspolitische Neujustierung abzustecken, werden die verschiedenen Definitionen von wissenschaftlicher und künstlerischer Forschung insbesondere mit Rückgriff auf Förderkriterien von Förderinstitutionen untersucht. Dabei werden nicht ausschließlich Praktiken, sondern auch organisationale Logiken und Organisationsstrukturen in den Blick genommen, um künstlerische Forschung im künstlerischen sowie im wissenschaftlichen Feld oder in deren Schnittfeldern zu verorten. Der Fokus der empirischen Feldanalyse auf Akteur*innen, Praxis und Institutionen wird in der institutionellen Analyse weiter eingeschränkt: Als Praktiken werden vor allem *Evaluationspraktiken von Organisationen* beleuchtet. Wissenschaftliche und künstlerische Organisationen werden vor allem in ihrer Funktion als *Konsekrationsinstanzen* analysiert und Akteur*innen in Bezug auf ihre *Konsekrationsmacht* thematisiert. Das akademische oder auch wissenschaftliche Feld setzt sich aus Universitäten, Fachhochschulen, außeruniversitären Forschungsinstitutionen und den maßgeblichen Akteur*innen der

19 Vgl. Bernhard/Schmidt-Wellenburg (2015), S. 44–45.

20 Vgl. Steuerwald (2017), S. 760.

21 Vgl. Ahrend, Christine; Podann, Audrey (2021): Institutionalisierung. In: Schmohl, Tobias; Philipp, Thorsten (Hg.): Handbuch Transdisziplinäre Didaktik. Bd. 1. Hochschulbildung: Lehre und Forschung. Bielefeld: transcript, S. 141–150.

22 S. Haarmann (2019), S. 13.

Forschungsförderung und -regulierung zusammen.²³ Im künstlerischen Feld kommen zudem die Kunsthochschulen als auch Förderinstitutionen und Verbände im Feld der künstlerischen Forschung hinzu, die als maßgebliche Akteur*innen in Institutionalisierungsprozessen fungieren.

Zwar existieren künstlerisch-forschende Praktiken schon seit langem, aber erst im Zuge ihrer Institutionalisierung werden zunehmend institutionelle Definitionen und Grenzziehungen vorgenommen, um künstlerische Forschung als Disziplin gegenüber anderen Forschungsbereichen abzugrenzen. Gleichzeitig sind Organisationen wie Kunsthochschulen und Universitäten auch einem hohen normativen Druck gemäß etablierter Forschungsbegriffe und Evaluationsstandards ausgesetzt. Dabei wurde bisher noch nicht aufgezeigt, inwiefern diese Machtkämpfe auf institutioneller Ebene ausgetragen werden und welche Funktionsweisen hier eine Rolle spielen. Weiterhin wird anhand von Vorgaben durch Förderinstitutionen und PhD-Programmen untersucht, auf welchen Prozessen der Legitimation oder Konsekration die Anerkennung im Feld der künstlerischen Forschung beruht.

5.1. Methodische Vorgehensweise

Als methodischer Ansatz der Studie wird eine wissenssoziologische Diskursanalyse nach dem Soziologen Rainer Keller mit einer Feldanalyse im Anschluss an Pierre Bourdieu kombiniert, um die bereits angesprochenen Disziplinierungsprozesse empirisch nachvollziehen und einordnen zu können. Die Kombination von Feldanalyse mit Diskursanalyse erweist sich für die Analyse der Institutionalisierung eines Feldes als fruchtbar, weil sie es auf der einen Seite erlaubt, Relationen zwischen Akteur*innen und ihre Positionierung innerhalb eines Feldes genauer zu kartografieren, auf der anderen Seite aber auch, textliche und sprachliche Diskurse genauer zu analysieren.²⁴ Die Arbeiten des Wissenschaftssoziologen Julian Hamann liefern ein Beispiel dafür, wie Diskurs- und Feldanalyse verbunden werden können. Hamann untersucht den geisteswissenschaftlichen Bildungsdiskurs der preußischen Universitätsreform mithilfe einer wissenssoziologischen Feld- und Diskursanalyse. Hamann zufolge lassen sich symbolische Auseinandersetzungen, deren Ziel die Hegemonie im Diskurs ist, insbesondere an den symbolischen Faktoren des »Wissenschaftsverständnisses« sowie der »Akteurspositionen« erfassen. Dabei umfasst das Wissenschaftsverständnis sowohl als wissenschaftlich legitim verstandene Methoden und Untersuchungsgegenstände als auch Qualitätsmerkmale und Standards. Die Akteurspositionen umfassen idealtypische Positionen in der Struktur des Feldes. Durch die Analyse dieser Faktoren identifiziert Hamann symbolische Auseinandersetzungen um den legitimen Bildungsbegriff.²⁵

23 Vgl. Massih-Tehrani, Nilgun; Baier, Christian; Gengnagel, Vincent (2015): EU-Forschungsförderung im deutschen Hochschulraum. Universitäten zwischen Wissensökonomie und akademischer Selbstbestimmung. In: *Soziale Welt* (66), 1: S. 54–74.

24 Vgl. exemplarisch Maefße (2014); vgl. auch Schmidt-Wellenburg (2013); vgl. zudem Hamann (2014).

25 Vgl. Hamann (2012), S. 350–356, In: Bernhard/Schmidt-Wellenburg (2012), S. 243.

Für eine Analyse des Diskurses um die Institutionalisierung der künstlerischen Forschung wird sowohl eine textuelle Analyse von Wissenschafts-, Forschungs- und Kunstbegriffen in wissenschaftspolitischen Dokumenten durchgeführt (Kap. 5.3. und 5.4.), weil diese einen bestimmten Forschungsbegriff prägen, als auch eine institutionssoziologische Analyse der Institutionen, Akteur*innen und ihrer Praktiken anhand der Fallbeispiele (Kap. 6–8), weil diese zeigen, wie ein bestimmter Forschungsbegriff sich in Praktiken von Organisationen manifestiert. Durch die methodische Kombination von Feld- und Diskursanalyse können somit sowohl die textuellen Diskurse als auch die praktischen Manifestationen des Diskurses in Form in den Blick genommen werden. Der Rückgriff auf die Diskursforschung ermöglicht somit einen vertieften empirischen Zugang zum Feld sowie zu den Gegenständen und Objekten des Kampfes.²⁶ Dabei ist die zentrale These, dass die beobachtbaren Diskurse in feldspezifische Strukturen eingebettet sind und entsprechend die Feldstruktur über die Position der Akteur*innen und Organisationen zu einem gewissen Grad widerspiegeln. Zudem können beide Ansätze produktiv verknüpft werden, weil sie auf ähnlichen methodologischen Grundannahmen und strukturationstheoretischen Überlegungen basieren, bspw. was die Machtdurchzogenheit von Diskursen betrifft.²⁷

Sowohl die Feldanalyse als auch die wissenssoziologische Diskursanalyse, die an den Foucaultschen Diskursbegriff anschließt, stellen Wissen und Wahrheit in ihrer diskursiven Konstruiertheit dar und untersuchen Wissen/Machtkonfigurationen als »Kämpfe« oder »Spiele der Wahrheit«. Wahrheit und legitimes Wissen ist bei Foucault, ähnlich wie bei Bourdieu, ein historisch kontingentes Ergebnis von Wissenspolitiken und Handlungsprozessen:

»Jede Gesellschaft hat ihre eigene Ordnung der Wahrheit, ihre »allgemeine Politik« der Wahrheit: d. h. sie akzeptiert bestimmte Diskurse, die sie als wahre Diskurse funktionieren lässt; es gibt Mechanismen und Instanzen, die eine Unterscheidung von wahren und falschen Aussagen ermöglichen und den Modus festlegen, in dem die einen oder anderen sanktioniert werden; es gibt einen Status für jene, die darüber zu befinden haben, was wahr ist und was nicht.«²⁸

Bourdieu und Foucault teilen somit das Interesse an den Reproduktionsverhältnissen gesellschaftlichen Wissens, seiner Institutionalisierung und Legitimierung sowie seiner Wirkungen und Herrschaftseffekte. Während Foucault sich mit der Herausbildung neuer professioneller Wissensfelder befasste und deren Umsetzung in machtvollen Institutionen und gesellschaftliche Praktiken analysierte, setzte Bourdieu sich eher mit den Machtverhältnissen zwischen den Akteur*innen eines Feldes auseinander.²⁹ Foucaults

26 Vgl. Diaz-Bone (2002); vgl. auch Angermüller, Johannes (2014): Diskursforschung als Theorie und Analyse. Umriss eines interdisziplinären und internationalen Feldes. In: Angermüller, Johannes (Hg.): Diskursforschung: Ein interdisziplinäres Handbuch. Sozialtheorie. Bielefeld: transcript, S. 16–36.

27 Vgl. Schmidt-Wellenburg (2012), vgl. Hamann (2012), S. 350.

28 S. Foucault (1978), S. 51.

29 Foucault nimmt zwar auch Akteur*innen in den Blick, versteht sie aber nicht wie Bourdieu als in ein soziales Feld eingebettet. Deshalb wirft Bourdieu ihm einerseits vor, individuelle Interessen auf

Analysen von gesellschaftlichen Macht-Wissen-Regimen lassen sich mit den Analysen feldinterner Kämpfe um die Definitionsmacht und die Darstellung von Wissensdispositiven produktiv in Verbindung bringen, um »Wissenspolitiken«³⁰ im Feld der künstlerischen Forschung zu analysieren.

Während Bourdieu sich eher auf Akteur*innen und ihre Relationen im Feld fokussiert, befasst sich Foucault insbesondere mit sprachlichen Diskursen als »geregelter[n] Praktiken der Bedeutungsproduktion und Wirklichkeitskonstitution«³¹ und begreift Diskurse als »Praktiken, die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen«³², wobei der »Gebrauch symbolischer Ordnungen rekonstruierbaren Regeln des Deutens und Handelns unterliegt.«³³ Interessiert sich die Diskursforschung an dieser Stelle mehr für den Konstruktionsprozess selbst und die Formen der Bedeutungsgenerierung in einem strukturierten Aussagezusammenhang, bezieht die wissenssoziologische Diskursanalyse auch die handelnden Akteur*innen in den Prozess der Diskursproduktion und -rezeption ein.³⁴ Dabei spielen institutionelle Settings sowie konventionalisierte Regeln, Formen und Inhalte der Bedeutungsproduktion ebenso eine Rolle wie die Analyse der Prozesse institutioneller Wissensproduktion und -zirkulation. Die Diskursanalyse rekonstruiert sowohl Prozesse der gesellschaftlichen Objektivierung symbolischer Ordnungen als auch die Rückwirkung dieser Ordnung auf soziale Akteur*innen.³⁵

»Die sozialwissenschaftliche Diskursforschung interessiert sich für Aussagen, Praktiken und Dispositive als Manifestationen der strukturierten Prozessierung kontingenter gesellschaftlicher Wissensvorräte in Diskursen. Sie untersucht Prozesse der sozialen Konstruktion und Kommunikation symbolischer Ordnungen in institutionellen Feldern der Gesellschaft, also gesellschaftliche Objektivierungsprozesse von Wissen, institutionalisierte Wissensordnungen, gesellschaftliche Wissenspolitiken, deren Aneignung durch soziale Akteure sowie die davon ausgehenden Wirklichkeitseffekte. Solche Wissensordnungen manifestieren sich in sprachlichen, bildlichen, handlungspraktischen oder materialen Formen.«³⁶

Ebene der Akteur*innen zu vernachlässigen, andererseits weist er darauf hin, dass der Feldbegriff den zentralen Unterschied in der Konzeption des sozialen Raums darstellt. Vgl. Fröhlich/Rehbein (2014), S. 44. Bourdieu hingegen versteht Individuen als »Ausgeburten eines Feldes«. Ein/e bestimmte/r Intellektuelle/r oder ein/e bestimmte/r Künstler/in existiert als solche/r nur, weil es ein intellektuelles oder ein künstlerisches Feld gibt. Vgl. Bourdieu/Wacquant (1992), S. 138.

- 30 Der Begriff »Wissenspolitiken« hat eine längere Tradition. So wies Clifford Geertz schon 1973 darauf hin, dass Wissen als eine Form der Politik begriffen werden kann. Foucault betont, dass Wissen und Macht immer zusammen gedacht werden müssen. Vgl. Geertz, Clifford (2003): *Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. Vgl. auch Foucault, Michel (1991[1970]) *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- 31 S. Keller (2001), S. 123.
- 32 S. Foucault (1988) [1969], S. 74.
- 33 S. Keller (2011), S. 9.
- 34 Vgl. ebd., S. 11.
- 35 Vgl. Keller (2005), S. 257–258.
- 36 S. Keller (2011), S. 68.

Das feldtheoretische Vorgehen wird somit um Bestandteile der wissenssoziologischen Diskursanalyse nach Rainer Keller ergänzt, um Praktiken der Bedeutungsproduktion im Feld genauer erfassen zu können.³⁷

In Kombination mit der Feldanalyse kann die Rolle der sozialen Akteur*innen mit ihren Interessen und Strategien, diese Wissensordnungen zu stabilisieren oder zu verändern, genauer analysiert werden.³⁸ Zudem können mit feldtheoretischen Kategorien konkrete Abgrenzungspraktiken zwischen unterschiedlichen Feldern herausgearbeitet werden. Dabei geht es vor allem darum, einzuordnen, in welchen Feldern die künstlerische Forschung sogenannte »Feldeffekte« ausübt, wo sie wirkmächtig wird und inwiefern sich diese Effekte auf das künstlerische Feld beschränken oder auf das wissenschaftliche Feld übergreifen.³⁹

Die wissenssoziologische Diskursanalyse geht insofern über eine sprachlich angelegte Diskursanalyse hinaus, da sie auch die Prozesse der sozialen Konstruktion von Deutungs- und Handlungsstrukturen auf der Ebene von Institutionen, Organisationen beziehungsweise kollektiven Akteur*innen und deren gesellschaftliche Wirkungen anhand von Praktiken erforscht.⁴⁰ Auch bei Foucault ist die Rückbindung an die Praxis teilweise erfolgt, was mit Rückgriff auf den Begriff des »Spiels«⁴¹, den auch Bourdieu für seine Beschreibung des Feldes verwendet, deutlich wird:

»Heute ist es an der Zeit, Diskursphänomene nicht mehr nur unter sprachlichem Aspekt zu betrachten, sondern [...] als Spiele, als games, als strategische Spiele aus Handlungen und Reaktionen, Fragen und Antworten, Beherrschungsversuchen und Ausweichmanövern, das heißt als Kampf. Der Diskurs ist jenes regelmäßige Ensemble, das auf einer Ebene auf sprachlichen Phänomenen und auf einer anderen aus Polemik und Strategien besteht.«⁴²

Im Anschluss an bereits vorgestellte Praxistheorien versteht diese Arbeit die Praxis und Institutionalisierung von künstlerischer Forschung als sich gegenseitig bedingend. Die Vorstellungen von künstlerischer Forschung und die dadurch vermittelten Wissensordnungen wirken als strukturierte und strukturierende Ordnungen, welche die Praxis der am Diskurs beteiligten Akteur*innen generieren und gleichzeitig im Rahmen dieser Praxis generiert werden.⁴³ Nach dem Verständnis dieser Arbeit bedingen sich somit eine be-

37 S. ebd., S. 8.

38 Vgl. Keller (2011), S. 17.

39 Vgl. Bourdieu/Wacquant (1992), S. 131. Zum Begriff »Feldeffekte« schreiben sie: »Die Grenzen des Feldes liegen dort, wo die Feldeffekte aufhören.«

40 Vgl. Keller (2011), S. 12.

41 Vgl. Bongaerts (2008). Bongaerts verweist auf die US-»game-theory« in Form von strategischen Spielen. Diese ist auf den Spieltheoretiker Anatol Rapoport zurückzuführen. Rapoport führte verschiedene Ebenen der Konfliktlösung ein: Kampf (»fight«): gewalttätige Auseinandersetzung (endet mit der Unterwerfung oder physischen Zerstörung des Verlierers), Spiel (»game«): Kräftemessen nach festen Regeln (endet mit der freiwilligen Aufgabe eines Teilnehmers), Debatte (»debate«): Versuch, das eigene Normen- und Wertesystem auch dem Gegenüber schmackhaft zu machen. Vgl. Rapoport (1960): *Fights, Games, and Debates*. The University of Michigan Press.

42 Vgl. Keller (2011), S. 12.

43 Vgl. Hamann (2012), S. 350.

stimmte Praxis und die Institutionalisierung dieser Praxis. So sind zum Beispiel legitime Definitionen von Forschung das Ergebnis eines Aushandlungsprozesses und werden im Feld konstruiert. Zugleich wirken sie als Manifestationen des Diskurses wiederum auf das Feld der künstlerischen Forschung zurück. Für Bourdieu ist jede diskursive Äußerung eine Manifestation objektiver Strukturen, weshalb die Einbettung von Aussagen in den Kontext des Feldes unabdingbar ist.⁴⁴

Im Folgenden werden zunächst die Analysekategorien dargestellt, um in Anschluss konkrete wissenschaftspolitische Kämpfe in den Blick zu nehmen und unterschiedliche Deutungsmuster und Strategien von Akteur*innen herauszuarbeiten.

5.2. Analysekategorien

Die Feldanalyse konzentriert sich unter anderem auf die Frage, wie Akteur*innen sich gegeneinander in Feldkämpfen positionieren und wie sich konkurrierende Fraktionen abgrenzen lassen. Das heißt die Theoriebildung erfolgt in Rückkopplung an das empirische Material und wurde wiederholt angepasst. Mithilfe der Feldanalyse werden vor allem vier verschiedene Komponenten des Feldes der künstlerischen Forschung in den Blick genommen:

- *Felder*: Wie werden die Grenzen des künstlerischen und wissenschaftlichen Feldes in Aushandlungsprozessen bestimmt und legitimiert?
- *Akteur*innen*: Welche Rolle spielen sowohl individuelle als auch kollektive Akteur*innen (wie Organisationen, Verbände und Forschungsförderungsorganisationen) bei der Institutionalisierung von künstlerischer Forschung an Hochschulen? Welche Definitionsmacht besitzen diese und inwiefern üben sie diese als Konsekrationsinstanzen aus?
- *Soziale Praxis*: Wie äußert sich die Institutionalisierung in der sozialen Praxis insbesondere in Form von Evaluationspraktiken und wie wird diese wiederum von jener beeinflusst?⁴⁵
- *Strategien*: Welche Strategien wählen Akteur*innen, um ihre Position im Feld zu verbessern?

Weiterhin wird die Feldanalyse durch Kategorien der Diskursforschung erweitert, um Klassifikationen und Deutungsmuster genauer herausarbeiten, die beispielsweise durch Begrifflichkeiten von Forschung und Bildung zum Ausdruck kommen. Zu den zentralen Aufgaben der Diskursforschung gehört nach Rainer Keller die Analyse der Phänomenkonstitution in einem Diskurs sowie die Effekte von Diskursen in gesellschaftlichen Pra-

44 Vgl. Haarmann (2012), S. 349.

45 S. Bernhard/Schmidt-Wellenburg (2012), S.13. Die ersten drei Begriffe nennen Bernhard und Schmidt-Wellenburg als zentrale Kategorien für die Feldanalyse als Forschungsprogramm. Ich füge noch »Strategien« als Analysekategorie hinzu. Strategien sind im Rahmen von Bourdieus Theorie der Praxis nicht als intentionale Handlungsweisen von Akteur*innen zu verstehen, sondern als Produkte des Habitus' und der jeweiligen Positionierung von Akteur*innen im Feld. Vgl. auch Bourdieu (2001), S. 177.

xisfeldern, die sich in ihrem Verhältnis zu den Wissensbeständen und Deutungspraktiken der Akteur*innen des Alltags sowie durch den Vergleich dieser diskursiven Formationen äußern.⁴⁶

In den Auseinandersetzungen um den legitimen Forschungsbegriff werden beispielsweise etablierte Definitionen von Forschung zum Indikator von Wissensordnungen, welche die Praxis der Akteur*innen generieren und gleichzeitig im Rahmen dieser Praxis generiert werden. So stellt Hamann die Effekte des legitimen Bildungsbegriffs in seinen Rückwirkungen auf den Diskurs dar:

»Als strukturierte Struktur sind legitime Definitionen von Bildung das Ergebnis einer konflikthafter diskursiven Konstruktion, als strukturierende Struktur wirken sie auf den Diskurs zurück, weil sie relevantes Wissen konstituieren und damit einen Bezugspunkt für neue diskursive Auseinandersetzungen darstellen.«⁴⁷

Auf der Basis der bereits vorgestellten Positionen im Diskurs geht diese Arbeit davon aus, dass die Analyse der Institutionalisierung künstlerischer Forschung verschiedene Deutungsmuster beinhaltet. Um jene Deutungsmuster herauszuarbeiten, stellt Rainer Keller folgende Analyseschritte dar:

1. Zunächst erfolgt die Analyse einer bestimmten *Phänomenstruktur*. Diese erfasst, wie der Begriff der künstlerischen Forschung im Feld konstruiert, definiert und thematisiert wird, um die Formation des Gegenstandes des Diskurses herauszuarbeiten. Im ersten Kapitel wurden dafür bereits verschiedene Forschungsbegrifflichkeiten und Argumentationsstränge im Diskurs um künstlerische Forschung dargestellt. Diese unterschiedlichen Forschungsverständnisse dienen im Folgenden dazu, aufzuzeigen, wie konkrete institutionelle Strukturen und Akteur*innen ein bestimmtes Forschungsverständnis manifestieren.
2. *Klassifikationen im Feld*: Hierzu werden Klassifikationsregime oder Klassifikationsordnungen anhand wissenschaftspolitischer Dokumente untersucht, die künstlerischer Forschung einen Platz in den Wissenschaften zuweisen und gängige Wissensordnungen repräsentieren. Dabei werden die Klassifikationsmuster analysiert, die hier zum Einsatz kommen.
3. *Deutungsmuster*: Im Feld der künstlerischen Forschung konnten in der Analyse vor allem zwei Deutungsmuster herausgearbeitet werden: erstens das Deutungsmuster, das künstlerische Forschung insbesondere in ihrer *Ähnlichkeit zu wissenschaftlicher Forschung* positioniert. Zweitens demgegenüber ein Deutungsmuster, das künstlerische Forschung vor allem in ihrer *Unterschiedlichkeit von wissenschaftlicher Forschung* abgrenzt (Kunst als andere Form der Wissens- oder Erkenntnisproduktion). Dieses hat wiederum Implikationen für die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung.

46 S. Keller, Reiner (2008): »Diskurse und Dispositive analysieren: die wissenssoziologische Diskursanalyse als Beitrag zu einer wissensanalytischen Profilierung der Diskursforschung.« *Historical Social Research* 33, Nr.1, 73–107.

47 S. Hamann (2012), S. 350.

4. Die Formation von *Strategien*: An dieser Stelle überschneiden sich die diskursanalytische und die feldanalytische Perspektive. Allerdings wird hier eher auf Bourdieus Strategie- Begriff Bezug genommen, indem Strategien von sozialen Akteur*innen auf den Erhalt sowie auf die Verbesserung ihrer sozialen Position im Feld abzielen.⁴⁸

Die Analyse institutioneller Regulierungen von Aussagepraktiken und deren performative, wirklichkeitskonstituierende Macht spielt auch für die Analyse des Forschungsverständnisses von künstlerischer Forschung eine Rolle, welches sich in bestimmten organisationalen Praktiken manifestiert.⁴⁹ So geht die wissenssoziologische Diskursanalyse davon aus, dass sich einzelne Interpretationsangebote als Teile einer umfassenden Diskursstruktur verstehen lassen, die durch spezifische institutionell-organisatorische Kontexte erzeugt und stabilisiert wird. Die sozialwissenschaftliche Diskursforschung interessiert sich somit auch für die institutionelle Regulierung kollektiver Wissensordnungen und schließt hier an struktur- und praxistheoretische Überlegungen von Pierre Bourdieu an. Die wissenssoziologische Diskursanalyse nimmt zudem institutionelle Diskurse in den Blick und betont im Unterschied zur Diskursanalyse nach Foucault die Rolle der Akteur*innen im Prozess der Diskursproduktion:

»Der wissenssoziologischen Diskursanalyse geht es um die Erforschung der Prozesse der sozialen Konstruktion von Deutungs- und Handlungsstrukturen auf der Ebene von Institutionen, Organisationen bzw. kollektiven Akteuren und um die Untersuchung der gesellschaftlichen Wirkungen dieser Prozesse.«⁵⁰

Damit rekonstruiert sie auch den Prozess institutioneller Wirklichkeitsbestimmung, die Interessen, Strategien und Handlungsressourcen der Akteur*innen. Somit eignet sich die wissenssoziologische Diskursanalyse dazu, »Wissenspolitiken« zu analysieren, die auf die Ereignisse, Aussagen, Akteur*innen und Praktiken verweisen.⁵¹

Während im historischen und wissenstheoretischen Teil bereits eine soziohistorische Rekonstruktion des Diskurses um künstlerische Forschung (als Phänomenstruktur) geleistet wurde, erfolgt im zweiten Teil des fünften Kapitels die Analyse von Prozessen institutioneller Wirklichkeitsbestimmung anhand des wissenschaftspolitischen Diskurses. Auf diese Weise werden die Interessen, Strategien und Handlungsressourcen der Akteur*innen verdeutlicht. Die entwickelten theoretischen Kategorien führen zu Hypothesen über typisierbare Diskursformationen und Mechanismen von Diskursen. Anhand der empirischen Untersuchung werden Ausmaß und Folgen gesellschaftlicher Definitionsverhältnisse und Wissenspolitiken in den Blick genommen.

48 Vgl. Bourdieu (2001), S. 177, zit. n. Fröhlich/Rehbein (2014), S. 225.

49 Vgl. Keller (2011), S. 8.

50 S. Keller (2011), S. 12.

51 Vgl. Keller (2011), S. 17.

5.2.1 Bestimmung des Feldes

Die Grenzen des Feldes liegen für Bourdieu dort, wo die Feldeffekte aufhören,⁵² das heißt sie werden im Feld selbst bestimmt und sind nur empirisch zu ermitteln.⁵³ Felder selbst entziehen sich der direkten Wahrnehmung durch Forscher*innen: »As a consequence, the field itself is not directly measurable; its existence can only be proven by its effects.«⁵⁴ Die wissenschaftstheoretische Rekonstruktion des wissenschaftlichen Feldes, erfordert somit, »die sozialen Bedingungen der Konstituierung des Feldes, in dem der Diskurs produziert wird [zu untersuchen], denn dort liegt das eigentliche Prinzip dessen, was hier gesagt oder nicht gesagt werden konnte.«⁵⁵ Bourdieu versteht seine zentralen Begrifflichkeiten Habitus, Feld und Kapital somit vor allem als analytische Werkzeuge, die sich auch in der Forschungspraxis bewähren sollten.⁵⁶

In der Theorie sozialer Felder sind Praktiken Teil und Ausdruck des Feldganzen und damit in multiple Kontexte eingebunden. Bernhard und Schmidt-Wellenburg machen deutlich, dass soziale Praktiken und Strategien von Akteur*innen nicht zufällig sind, sondern Machtbeziehungen zwischen Gruppen von Akteur*innen und ungleiche Verteilungen von (kulturellem, symbolischen etc.) Kapital zum Ausdruck bringen. Da die Position von Akteur*innen im Feld auf ihrer Kapitalstruktur basiert, sind sie als im Feld eingebettet zu verstehen, weshalb die soziale Konstitution von Akteur*innen auch Gegenstand der Feldanalyse ist.⁵⁷ Die jeweiligen Felder funktionieren also nach ihren eigenen Spielregeln. Die Strategien der Akteur*innen im Spiel sind abhängig von ihren Positionen im Feld und wirken darauf hin, die eigene Position im Feld zu verbessern.

Die Unterscheidung zwischen feldinternen und feldexternen Wirkungen spielt eine größere Rolle, um unterschiedliche Felder voneinander abzugrenzen. Hier gilt es herauszufinden, ob sich die Feldeffekte der künstlerischen Forschung auf das künstlerische Feld beschränken oder ob künstlerische Forschung auch Effekte im wissenschaftlichen Feld vorweisen kann. Bei Bourdieu sind nur selten Hinweise zu den Wechselbeziehungen zwischen den beiden Feldern zu finden. An dieser Stelle interessiert auch die Art der Beziehungen zwischen künstlerischem und wissenschaftlichem Feld und wie diese charakterisiert werden können. Wie bereits im vorigen Kapitel dargestellt, lassen sich die Beziehungen zwischen den beiden Feldern sowohl über die Homologie von Positionen als auch über die relative Abhängigkeit/Heteronomie oder Autonomie charakterisieren.

Dabei stellt sich generell die Frage, ob künstlerische Forschung ein eigenes Feld darstellt, oder ob sie als Überlappung zwischen künstlerischem und wissenschaftlichem Feld zu betrachten ist. Etabliert sich künstlerische Forschung als ein drittes Feld äquivalent zum wissenschaftlichen oder zum künstlerischen Feld? Oder als drittes Feld an den Rändern und Überlappungen zwischen wissenschaftlichem und künstlerischem Feld?

52 Vgl. Bourdieu/Wacquant (1992), S. 131.

53 Vgl.ebd., S. 100.

54 Vgl. Bernhardt/Schmidt-Wellenburg (2012), S. 18.

55 Vgl. Bourdieu (1993), S. 131–134.

56 S. Bourdieu/Wacquant (1996), S. 138f, zit. n. Bongaerts (2008), S. 14.

57 Vgl. Bernhard/Schmidt-Wellenburg (2012), S. 44.

Oder aber stellt künstlerische Forschung ein Subfeld innerhalb des künstlerischen Feldes dar? Dies wird anhand der Evaluationskriterien von Organisationen im Feld sowie anhand der Disseminationsstrategien beider Felder genauer analysiert. Während das künstlerische und das wissenschaftliche Feld als Hauptanalyseeinheiten bereits in Kapitel 4.3 genauer behandelt wurden, soll an dieser Stelle näher auf individuelle und kollektive Akteur*innen in beiden Feldern eingegangen werden.

5.2.1. Individuelle und kollektive Akteur*innen (Organisationen)

Als Akteur*innen gelten sowohl kollektive Akteur*innen wie Organisationen und Zusammenschlüsse als auch individuelle Akteur*innen wie Wissenschaftspolitiker*innen, Hochschulleiter*innen und Künstler*innen, die selbst im Feld tätig sind, oder aber dieses beispielsweise durch die Entwicklung von wissenschaftspolitischen Richtlinien beeinflussen.

Abhängig von ihrer Position im Feld, die auf der Verteilung des Kapitals beruht, verfolgen die Akteur*innen im wissenschaftlichen und im künstlerischen Feld bestimmte *Strategien*. Die jeweils spezifische Kapitalstruktur eines Akteurs/einer Akteurin entscheidet über dessen/deren Chancen, im Kampf zu bestehen. Akteur*innen kämpfen nicht nur um eine bessere Position im Feld, sondern auch darum, welche Theorien, Methoden und Beweissysteme als wissenschaftlich legitim anerkannt werden und wann deren Beherrschung mit der Anhäufung von symbolischem Kapital belohnt wird. Dabei entwickeln sie Strategien, die Bourdieu zufolge aber nicht als intentional gewählt verstanden werden sollten, sondern vor allem durch den Habitus und die spezifischen Dispositionen der Akteur*innen im Feld beeinflusst sind.

Soziales, kulturelles, ökonomisches und symbolisches Kapital dienen als »Werkzeuge des Konflikts und als Waffen im Kampf um die Positionierung in sozialen Feldern«.⁵⁸ Während die Etablierten danach trachten, den Wert ihres Kapitals zu wahren und zu steigern, und demnach konservative Strategien anwenden, wählen die Neuankömmlinge im Feld je nach Situation affirmative oder subversive Strategien, um ihre Position im Feld zu verbessern. So nutzen künstlerische Forscher*innen zuweilen subversive Strategien, um Evaluationspraktiken von Förderinstitutionen zu unterlaufen und bislang bestehende Evaluations- und Förderkriterien zu verändern. Im zweiten Fall versuchen sie, die etablierten Theorien und Methoden zu kritisieren, ihren Wert zu mindern, und eigene Auffassungen durchzusetzen. Kritik ist hier also das Mittel einer Art symbolischen »Klassenkampfes.«⁵⁹ Die Feldanalyse konzentriert sich hauptsächlich auf die institutionellen Praktiken im Feld, die sich auf

- Zugangsbeschränkungen und
- Evaluationspraktiken für künstlerisch-wissenschaftliche PhDs und Forschungsprojekte beziehen.

58 S. Fröhlich/Rehbein (2014), S. 132.

59 S. Fröhlich/Rehbein (2014), S. 329.

Neben einzelnen Akteur*innen wie Hochschulrektor*innen oder Programmleiter*innen als Repräsentant*innen einer Organisationseinheit fungieren Organisationen als kollektive Akteur*innen, die das Forschungsverständnis von künstlerischer Forschung ebenso prägen wie Zulassungsbeschränkungen und Evaluationspraktiken. Organisationen kommt bei der Verteilung von Ressourcen und damit für den Wandel und den Erhalt von Feldern eine entscheidende Rolle zu. Kunsthochschulen zählen zu den zentralen Akteur*innen im Feld der künstlerischen Forschung, weil sich dort die meisten künstlerischen Forschungsprojekte ansiedeln. Förderinstitutionen sind ebenfalls relevant, weil sie über die finanzielle Unterstützung und damit auch über die Realisierung von künstlerischer Forschung entscheiden.

Wie bereits erwähnt, interessieren Bourdieu Institutionen vor allem als Instrumente des Machterhalts und der Machtgewinnung in einem sozialen Feld angesichts der Verteilung von Kapital und der Legitimierung sozialer Praktiken.⁶⁰ Schon in seinen frühen feldtheoretischen Arbeiten bestimmte Bourdieu Institutionen im Sinne von Legitimationsinstanzen,⁶¹ vermied den Institutionsbegriff sonst aber als zu konsenstheoretisch geprägt. Auch wenn für die diskurstheoretische Betrachtung und Feldanalyse der übergreifende Begriff der »Institutionalisierung« beibehalten wird, ist für die Analyse von Institutionalisierungsprozessen insbesondere die Rolle von wissenschaftlichen Organisationen als Konsekrationsinstanzen von Bedeutung. Sie bestimmen maßgeblich über die Mechanismen des Ein- und Ausschlusses ins Feld der künstlerischen Forschung.

In Abgrenzung zu Institutionen, die wie bereits eingeführt auch Regelsysteme, geteilte Werte und Normen sowie Handlungsmuster beinhalten, sind Organisationen nach der organisationssoziologischen Definition »soziale Entitäten«, die aus mehreren Individuen bestehen und dem gemeinschaftlichen Verfolgen eines spezifischen Ziels dienen.⁶² Organisationen stellen durch einen institutionellen Rahmen einen Zusammenhang zwischen verschiedenen Akteur*innen und deren Handlungen her und bilden formale Einheiten, die Entscheidungen treffen, welche zu koordiniertem Handeln führen. So befinden Organisationen über Mitgliedschaft, Regeln, Überwachung, Sanktionen und Hierarchie innerhalb der Organisation.⁶³ Wissenschaftliche Organisationen stellen insofern einen Ausnahmefall dar, dass dort Aufgabenunsicherheit besteht, weil Forschungsprozesse sich schwer steuern lassen, da sie sich an individuellen Forschungskontexten und unterschiedlichen Disziplinen orientieren. Generell wird eine geringe Identifikation von Wissenschaftler*innen mit ihren Organisationen konstatiert, da sich sowohl Zugehörigkeitsgefühl als auch Prestige vornehmlich an der je eigenen Wissenschaftsdisziplin beziehungsweise Scientific Community orientieren.⁶⁴

Neoinstitutionalistische Ansätze haben nachgewiesen, dass Entscheidungsprozesse in Organisationen weit weniger rational ablaufen als angenommen. Vielmehr weisen

60 Vgl. Bernhard/Schmidt-Wellenburg (2012), S. 44.

61 S. Bourdieu 1970 [1966], S. 108–110, zit. nach Steuerwald (2017), S. 745.

62 Vgl. Scott (1995).

63 Vgl. Brunsson (2020), S. 62.

64 Vgl. Hölscher, Michael; Marquardt, Editha (2023): Organisationen und Orte der Wissenschaft. In: Kaldewey, David (Hg.): Wissenschaftsforschung. De Gruyter, S. 103.

ähnliche Strukturen und Prozesse in Organisationen darauf hin, dass viele Handlungen in Organisationen auf Institutionen in Form von geteilten Vorstellungen und Glaubensmustern zurückzuführen sind.⁶⁵ Weil sie oft von den gleichen Institutionen im Sinne von Regelsystemen beeinflusst werden, weisen Organisationen eines »organisationalen Feldes« oft starke Ähnlichkeiten auf und gleichen sich im Sinne des Isomorphismus-These auch weiter an.⁶⁶ Außerdem werden Konflikte von Organisationen häufig auf der Feldebene ausgetragen, wie DiMaggio/Powell schon anhand des US-amerikanischen Museumsfeldes gezeigt haben.⁶⁷ Deshalb werden Organisationen in der Feldanalyse als kollektive Akteur*innen gesehen, die aber auch durch das organisationale Feld, in dem sie sich befinden, beeinflusst werden. Durch die Angleichung von Kunsthochschulen an Universitäten in einigen Ländern (wie Österreich) sowie durch europäische wissenschaftspolitische Richtlinien sind Kunsthochschulen beispielsweise zunehmend dem normativen Druck ausgesetzt, Forschungsergebnisse vorweisen zu können.

Der Wissenschaftssoziologe Richard Whitley charakterisiert Wissenschaftsorganisationen als »reputationsgesteuerte Arbeitsorganisationen«.⁶⁸ Die Ziele der wissenschaftlichen Gemeinschaft bestimmen das Handeln der Organisationsmitglieder sowie die Reputation deren Beschäftigungsverhältnisse und -chancen.⁶⁹ Daraus ergibt sich ein zentrales Charakteristikum einer Wissenschaftsorganisation: die Rückbindung von Organisationsentscheidungen und -prozessen der Leistungserbringung an die wissenschaftliche Eigengesetzlichkeit und somit an das wissenschaftliche Feld.⁷⁰ Innerhalb des wissenschaftlichen Feldes können Organisationen wie Universitäten und Fachhochschulen, die Lehre und Forschung verbinden, von jenen Organisationen unterschieden werden, die sich auf die Forschung konzentrieren, wie außeruniversitäre Forschungseinrichtungen.⁷¹

65 Vgl. Brunsson (2020), S. 55.

66 Der Sozialökologe Amos Hawley (1968), zit. n. DiMaggio und Powell (1991) bezeichnet die Anpassung an Umweltbedingungen als Isomorphismus. Im Neo-Institutionalismus wird die Notwendigkeit von Organisationen, sich an ihr organisationales Umfeld anzupassen, durch drei Formen des Isomorphismus begründet: den zwanghaften Isomorphismus, den mimetischen Isomorphismus oder den normativen Isomorphismus. Vgl. Kirchberg, Volker; Zembylas, Tasos (2025): Sociological Neo-Institutionalism: central concepts of Neo-Institutionalism. In: dies. (Hg.): The Social Organization of Arts. A Theoretical Compendium. Wien: mdw press. S. 154–156.

67 Vgl. DiMaggio/Powell (1991), S. 268.

68 S. Whitley, Richard (2007), S. 3–27: Changing Governance of the Public Sciences. The Consequences of Establishing Research Evacuation Systems of Knowledge Production in different Countries and Scientific Fields. In: Whitley, R.; Gläser, Jochen (Hg.): The Changing Governance of the Sciences. Springer.

69 Vgl. Weingart (2003), S. 50–51.

70 Vgl. Lentsch (2012), S. 139–140.

71 Vgl. Hölscher/Marquardt (2023), S. 95. Laut Hochschulrektorenkonferenz gibt es 2019 von den ersteren 394 Hochschulen, davon 121 Universitäten und 216 Fachhochschulen, beziehungsweise Hochschulen für angewandte Wissenschaften, sowie 57 Kunst- und Musikhochschulen. Die Ausgaben für die Hochschulen belaufen sich auf 54 Mrd. Euro pro Jahr, wobei 21,5 Mrd. Euro auf die Universitäten, 25 Mrd. Euro auf die Hochschulkliniken und 7 Mrd. Euro auf die Fachhochschulen entfallen. Kunst- und Musikhochschulen erhalten lediglich 0,7 Mrd. Euro.

Wissenschaftliche Organisationen werden auch durch wissenschaftspolitische Regelungen auf der Feldebene des europäischen Wissenschaftsfeldes beeinflusst. Deshalb werden die Organisationen nach europäischen Akteur*innen differenziert, wie die *European League of the Institutes of Arts (ELIA)*, das *European Artistic Research Network (EARN)*, die *Society for Artistic Research (SAR)*, die *European Platform of Artistic Research in Music (EPARM)* oder der europäische Dachverband der Musikhochschulen (*European Association of Conservatories (AEC)*), aber auch wissenschaftspolitische Akteur*innen wie die *Organisation for Economic Cooperation and Development (OECD)* oder der *European Research Council (ERC)*, welche für die wissenschaftspolitische Bestimmung von künstlerischer Forschung eine Rolle spielen. Auf nationaler Ebene sind diese kollektiven Akteur*innen in Deutschland die *Hochschulrektorenkonferenz (HRK)*, die *Kunsthochschulkonferenz (KHK)* sowie in Österreich nationale Förderorganisationen wie das *PEEK des Österreichischen Wissenschaftsfonds*, in Deutschland die *DFG* oder kleinere länderspezifische Förderorganisationen.

Im folgenden Kapitel wird diskutiert, welche Positionen diese unterschiedlichen Organisationen als kollektive Akteur*innen im Diskurs um künstlerische Forschung einnehmen, insbesondere mit Bezug auf die Autonomisierung oder Heteronomisierung des künstlerischen Forschungsfeldes, und auch, welche Strategien und Ziele sie verfolgen. Im Anschluss daran wird der Beitrag von Kunsthochschulen und Universitäten als Konsekrationsinstanzen zur institutionellen Legitimierung und Konsekration von künstlerischer Forschung und zur Verteilung von symbolischer Macht in den Blick genommen.

5.3. Diskursanalyse wissenschaftspolitischer Kämpfe: Akteur*innen und Institutionen

Wissenschaftspolitik und Forschungsförderung finden in Europa sowohl national als auch auf EU-Ebene statt. Gemeinsam arbeiten die EU-Institutionen und nationalen Regierungen der EU- Mitglieds- und weiterer assoziierter Staaten an der Verwirklichung eines *Europäischen Forschungsraums (EFR)*. Darüber hinaus beschließen sie forschungsrelevante Rahmenbedingungen und Standards, die sich auch auf die deutsche Wissenschaft auswirken. Somit werden Kämpfe um Deutungshoheit und Klassifikationen im wissenschaftlichen Feld auf unterschiedlichen Ebenen ausgetragen: Sowohl auf organisationsinterner als auch auf nationaler und europäischer Feldebene werden die Auseinandersetzungen um die Berechtigung von künstlerischer Forschung als eigenes Forschungsfeld geführt. Auch die internationale Ebene spielt eine Rolle, doch richtet sich die vorliegende Arbeit hier vor allem auf das europäische Feld der künstlerischen Forschung, in dem sich auch die Fallbeispiele positionieren.

Bevor im empirischen Teil auf einzelne Fallbeispiele von Organisationen und ihre institutionellen Bedingungen eingegangen wird, werden zunächst zentrale wissenschaftspolitische Dokumente auf EU-Ebene sowie deren Rezeption im Feld der künstlerischen Forschung diskursanalytisch untersucht, um die nationenübergreifenden wissenschaftspolitischen Machtkämpfe im Feld der künstlerischen Forschung zu verdeutlichen. Auf Länderebene handelt es sich hierbei um Richtlinien, die beispielsweise vom deutschen Wissenschaftsrat herausgegeben wurden, auf EU-Ebene

um wissenschaftspolitische Stellungnahmen verschiedener Zusammenschlüsse und Organisationen von Kunst- und Musikhochschulen

Das Ziel der Verfechter*innen künstlerischer Forschung richtete sich lange Zeit darauf, dass künstlerische Forschung auch in europäischen wissenschaftspolitischen Richtlinien berücksichtigt und als legitime Forschung anerkannt werden sollte. Auf europäischer Ebene existieren eine Reihe wissenschaftspolitischer Dokumente, die den Diskurs maßgeblich prägen: 2016 veröffentlichte die *European League of the Institutes of the Arts* (ELIA) die *Florence Principles on the Doctorate in the Arts*⁷²; ein Positionspapier zum künstlerischen Doktorat, das als Richtlinie für politische Entscheidungsträger*innen sowie für Förderinstitutionen und die Wissenschaftsverwaltung dienen sollte. Das Papier ist eine Konsequenz aus der Aufnahme von künstlerischer Forschung in das *OECD Frascati Manual*.⁷³

Die *Florence Principles* benennen in sieben *points of attention* Bedingungen und Spezifika des künstlerischen Doktorats im Vergleich zur wissenschaftlichen Promotion. Dieses Dokument dient als Richtlinie für künstlerische PhD-Studien und wurde von einer Reihe künstlerischer Institutionen⁷⁴ mitgetragen und unterstützt. Darin gehen die Verfasser*innen davon aus, dass für eine Promotion in den Künsten die gleichen Voraussetzungen wie für eine Promotion in den Natur- und Geisteswissenschaften gelten, wie sie bereits in europäischen Positionspapieren, beispielsweise den *Salzburg Principles* und den *Salzburg Recommendations* der *European University Association* (EUA), formuliert wurden.⁷⁵ Dabei geht es um spezifische Qualifikationen, Karriereoptionen, Betreuung und Ausführung sowie Verbreitung von künstlerischen Doktorarbeiten, die den Autor*innen zufolge den gleichen Standards wie wissenschaftliche PhDs entsprechen sollten. Der einzige Unterschied ist, dass künstlerische Forschungsergebnisse aufgrund der künstlerischen Formate eine größere Bandbreite an Disseminationsstrategien erfordern.

Das Positionspapier wurde im Anschluss an die Aufnahme von künstlerischer Forschung in das *Frascati Manual*, d. h. in die Förderstatuten des *ERC* (*European Research Council*), vorgestellt. Es soll vor allem als Grundlage für praktische Fragen der Institutionalisierung des künstlerischen PhDs dienen, um die künstlerische Promotion strategisch weiterzuentwickeln, sei es durch die Zusammenstellung von Best Practices, die

72 Vgl. Braidt et al. (2016): *The Florence Principles on the Doctorate in the Arts*, online verfügbar auf der Internetseite der *Society of Artistic Research*: <https://societyforartisticresearch.org/wp-content/uploads/2020/10/Florence-Principles-on-Doctorate-in-the-Arts.pdf> (Stand: 29.07.2024).

73 Das *OECD Frascati Manual* wird von der *OECD* herausgegeben, um die finanziellen und personellen Ressourcen für Forschung und Entwicklung in den einzelnen Ländern Europas statistisch zu erfassen. Auf diese Weise will die *OECD* weltweite Standards für die Erhebung und Meldung international vergleichbarer Statistiken von Forschung und Entwicklung setzen, die als Entscheidungsgrundlage für die Wissenschafts- und Technologiepolitik sowie für die Forschungs- und Wirtschaftsentwicklungspolitik dienen. S. *OECD Frascati Manual* (2015), online verfügbar unter https://www.oecd.org/en/publications/frascati-manual-2015_9789264239012-en.html (Stand: 01.08.2024).

74 Dazu gehörten die *European Association of Conservatoires* (AEC), *International Association of Film and Television Schools* (CILECT), *International Association of Universities of Colleges of Art, Design and Media* (CUMULUS), *European Association for Architectural Education* (EAAE) und *Society for Artistic Research* (SAR).

75 S. *Salzburg Principles* 2005, online verfügbar unter <https://eua.eu/downloads/publications/salzburg%20recommendations%202005.pdf> (Stand: 26.10.2023).

Qualifizierung von Betreuenden für künstlerische Promotionen oder um die Karriereentwicklung von Absolvent*innen besser planen zu können.

Lange Zeit wurde künstlerische Forschung im *Frascati Manual* kategorisch ausgeschlossen.⁷⁶ Im *Manual* von 2015 nimmt die OECD erstmals auch künstlerische Forschung als Forschungsfeld auf, was von Vertreter*innen der künstlerischen Forschung als zentraler Schritt zur Anerkennung künstlerischer Forschungspraxis auf internationaler Ebene angesehen wurde.⁷⁷ Im *Manual* wird Forschung in der Kunst den Humanities als Forschungsbereich zugeordnet.⁷⁸

Als Anforderungen für die Anerkennung als Forschung werden der institutionelle Kontext (Universität oder anerkannte Forschungsinstitution) angegeben sowie die Annahme von anerkannten Vorgehensweisen, die an eine Scientific Community anschließen.⁷⁹ Während *research for the arts* als Forschung für die Künste (neue Instrumente, neue Anwendungen) oder *research on the arts* (Musikwissenschaft, Kunstwissenschaft etc.) bereits in vorigen Versionen des *Frascati Manuals* berücksichtigt wurden, ist in der Version des *Frascati Manuals* von 2015 zum ersten Mal der Teil zu *artistic expression versus research* enthalten und wird im Grunde als ein anderer Ausdruck für Borgdorffs »Kunst durch Forschung« verwendet. Dazu im *Manual*:

»Artistic performance is normally excluded from R & D. Artistic performances fail the novelty test of R & D as they **are looking for a new expression, rather than for new knowledge**. [Herv. d. Verf.] Also, the reproducibility criterion (how to transfer the additional knowledge potentially produced) is not met. **As a consequence, arts colleges and university arts departments cannot be assumed to perform R & D without additional supporting evidence.**« [Herv. d. Verf.]⁸⁰

Während das *Frascati Manual* von 2002 *artistic research* noch explizit als Betätigungsfeld für Forschung und Entwicklung ausschließt, wird 2015 die Forschung für und an Kunst anerkannt, und nur noch der künstlerische Ausdruck selbst ausgeklammert.⁸¹ Dennoch kann dies nicht als vollumfängliche Aufnahme von künstlerischer Forschung aufgefasst werden, denn künstlerische Performances werden beispielsweise weiterhin nicht als Wissensproduktion anerkannt.⁸² Vielmehr wird im *Manual* die Anerkennung von künstlerischer Praxis als Forschung (beispielsweise innerhalb eines PhD-Projekts) vom Einzelfall und von der institutionellen Einschätzung der Kunsthochschulen abhängig gemacht. So heißt es, Hochschuleinrichtungen müssten von Fall zu Fall bewertet

76 Vgl. Borgdorff (2012), S. 78. Borgdorff zitiert die vormalige Formulierung des *Frascati Manuals*: Zuordnung Group II, the humanities, includes languages, philosophy, history, religion, as well as arts, »excluding artistic research of any kind.«

77 Vgl. Braidt/Schiesser/Broch-Knudsen (2015).

78 S. OECD (2015): *Frascati Manual, Guidelines for Collecting and Reporting Data on Research and Experimental Development*, S. 64.

79 Vgl. OECD (2015), S. 75.

80 Vgl. OECD (2015), S. 65.

81 Vgl. Urchueguia (2021), S. 29.

82 Vgl. OECD (2015), S. 65.

werden, wenn sie Künstler*innen aufgrund künstlerischer Leistungen einen Doktorgrad verliehen. Es wird ein »institutioneller« Ansatz empfohlen, der nur künstlerische Tätigkeiten, die auch von Hochschuleinrichtungen als F & E anerkannt werden, als potenzielle F & E berücksichtigt. D. h., es wird im Einzelfall entschieden, ob künstlerischer Forschung im Rahmen einer institutionellen Anerkennung der Status von Forschung zugeschrieben wird. Die Unterschiede zwischen Forschung an Kunsthochschulen und Forschung an Universitäten sind dabei Teil einer generellen Debatte zur Legitimität künstlerischer Forschung.⁸³ Die Offenheit der Definition äußert sich aber auch in den sehr unterschiedlichen Umsetzungsweisen und rechtlichen Rahmenbedingungen von künstlerischen PhD-Programmen, wie sie in Kapitel 7.1 näher behandelt werden.

Als Antwort auf die Aufnahme der künstlerischen Forschung in das *Frascati Manual* folgte die *Vienna Declaration of Artistic Research*, ein Grundsatzpapier, das im Juni 2020 von sieben europäischen Dachverbänden für die Kunsthochschulbildung (Kunsthochschulen, Musikkonservatorien, Architektur- und Filmhochschulen), zwei Akkreditierungsstellen für Kunsthochschulen, der Kulturorganisation *Culture Action Europe* sowie der *Society for Artistic Research* veröffentlicht wurde. Die *Vienna Declaration* ist das erste internationale Grundsatzdokument zur künstlerischen Forschung, welches Konzepte und Definitionen für deren Integration in die europäische Hochschulbildung liefern soll. Laut ihren Autor*innen richtet sie sich insbesondere an politische Entscheidungsträger*innen, Fördereinrichtungen sowie die Leitung von Hochschul- und Forschungsinstitutionen. Die Erklärung will künstlerische Forschung gleichwertig neben natur- und geisteswissenschaftlicher Forschung in regionalen, nationalen und europäischen Förderprogrammen verankern und ruft nationale Gesetzgeber*innen dazu auf, den dritten, postgradualen Zyklus an allen Einrichtungen zur höheren Kunausbildung im EU-Raum einzuführen. Sie fordert außerdem, eine entsprechende Forschungsinfrastruktur in Europa zu entwickeln. Die Notwendigkeit begründen die Autor*innen mit einer steigenden Anzahl an PhD-Programmen europaweit und der wachsenden Anzahl an peer-reviewten Zeitschriften im Bereich der künstlerischen Forschung.

Die *Vienna Declaration* schließt an die 2016 veröffentlichten *Florence Principles* an und bekennt sich zu einem Verständnis künstlerischer Forschung als »high level artistic practice and reflection, [...] epistemic inquiry, directed towards increasing knowledge, insight, understanding and skills.«⁸⁴ Dabei schreibt sie künstlerischer Forschung auch das Potenzial zu, grundlegende Themen von gesellschaftlicher, kultureller, sozialer und wirtschaftlicher Bedeutung anzusprechen sowie in Kooperation mit der Kreativwirtschaft Innovationen zu fördern.

»AR must be seen as having a unique potential in the development of the ›knowledge triangle‹ education, research and innovation, social commitment and economic growth.«⁸⁵

83 Vgl. Borgdorff (2012b), S. 50.

84 Vgl. ELIA (2020): *Vienna Declaration of Artistic Research*, online verfügbar unter <https://societyforartisticresearch.org/wp-content/uploads/2020/10/Vienna-Declaration-on-Artistic-Research-Final.pdf> (Stand: 27.07.2024).

85 Vgl. ebd.

Somit wird künstlerische Forschung als Wissensproduzent*in innerhalb der Kreativwirtschaft legitimiert, indem ihr wirtschaftliche Innovationskraft zugeschrieben wird. Darauf basierend fordern die Autor*innen des Grundsatzpapiers, künstlerische Forschung langfristig als unabhängige Kategorie im Frascati Manual der OECD zu etablieren.⁸⁶ Weiterhin fordern sie die Entwicklung geeigneter Förderstrukturen auf nationalem und internationalem Level, die Etablierung von Qualitätssicherungsstandards für den Output von künstlerischer Forschung und gezielte Karriereförderungsmaßnahmen.

Auf dieses wissenschaftspolitische Dokument folgte 2021 eine Kritik von künstlerischen Forscher*innen selbst: Der Kunstsoziologe Florian Cramer und die Künstlerin Nienke Terpsma kritisieren den kreativwirtschaftlichen Jargon des Papiers und werfen den Autor*innen vor, die Künstler*innen nicht in die Definition von künstlerischer Forschung einzubeziehen und in keiner Weise an die bisherige Geschichte künstlerischer Forschung anzuschließen. Außerdem befürchten sie, dass eine Konzeptualisierung von künstlerischer Forschung, wie die *Vienna Declaration* sie vornimmt, einen Rückschritt bedeuten könnte; beispielsweise, weil universitäre Curricula und PhD-Bestimmungen es erforderlich machen würden, den individuellen Beitrag eines künstlerischen Projekts deutlich zu machen – was einer kollektiven Praxis in der künstlerischen Forschung grundsätzlich widerspräche:

»The standard academic requirement for PhD research – independent individual development of original research and original contributions to knowledge – could even create a reactionary rollback within the arts, back to the model of the hyper-individualist, heroic artist-genius. Even without this extreme, we already know examples of artist research collectives that disintegrated after their members went on to pursue individual PhD degrees.«⁸⁷

Auf diese Weise, so konstatieren Cramer und Terpsma, würden sich zwei Arten von künstlerischer Forschung entwickeln: Auf der einen Seite die künstlerische Forschung, die innerhalb von künstlerischen PhD-Programmen an Kunsthochschulen stattfindet, und auf der anderen Seite künstlerische Forschung aus der künstlerischen selbstorganisierten Praxis heraus, die in nicht-akademischen Organisationen stattfindet.⁸⁸ Generell befürchten sie, dass das kritische Potenzial künstlerischer Forschung in der *Vienna Declaration* verschenkt würde.

86 Vgl. Wissenschaftsrat (2021), S. 57.

87 S. Cramer/Terpsma (2021), S. 3.

88 Dies spiegelt sich auch in Florian Cramers Vortrag »Research practices of self-organized collectives vs. managerial visions of artistic research« auf der Konferenz »The Postresearch Condition« vom 26–30 Januar 2021, organisiert von EARN, HKU University of the Arts Utrecht, NWO (Dutch Research Council), und BAK, *basis voor actuele kunst*, Utrecht, in denen Cramer aufzeigt, dass selbstorganisierte kritische künstlerische Praktiken sich in einem krassen Gegensatz zu dem verstehen, was wissenschaftspolitisch unter künstlerischer Forschung postuliert wird. Vgl. auch Internetseite der Konferenz: <https://www.hku.nl/en/study-at-hku/creative-transformation/pre-phd-programme/the-postresearch-condition> (Stand: 27.07.2024).

Diese Reaktion auf die *Vienna Declaration* zeigt in besonders kontroverser Weise auf, wie künstlerische Forschung mit neoliberalen und bürokratischem Duktus wissenschaftspolitisch institutionalisiert wird und wie dies zu einer Ablehnungshaltung bei kritischen Künstler*innen führen kann. Einerseits steht der wissenschaftspolitische Diskurs zur Institutionalisierung häufig im Gegensatz zur eigentlichen künstlerischen Praxis und wird daher von Künstler*innen kritisch bis ablehnend rezipiert. Andererseits muss die Legitimierung künstlerischer Forschung als Wissensproduzent*in für die Kreativwirtschaft auch als wissenschaftspolitische Strategie gesehen werden, die notwendig ist, um politische Akteur*innen von der gesellschaftlichen Wirksamkeit und Reichweite künstlerischer Forschungspraktiken zu überzeugen. Zudem könnten Bereiche der angewandten Künste wie Grafik, Produktdesign, Game Design, Architektur, Sound Design und Engineering andernfalls langfristig aus Doktorats- und Förderprogrammen ausgeschlossen werden, was dem Interesse vieler Kunsthochschulen entgegensteht.

Es wird somit deutlich, dass es sowohl unterschiedliche individuelle als auch kollektive Akteur*innen im Diskurs um die Institutionalisierung künstlerischer Forschung gibt, die unterschiedliche strategische Positionen einnehmen. Auf der einen Seite positionieren sich Akteur*innen an Kunsthochschulen, die nach Autonomie streben und eigene Standards und Qualitätskriterien für künstlerische Forschung sowie die Bewertung künstlerischer Forschung durch eine eigene Peergroup sowie Gutachter*innen aus dem künstlerischen Bereich einfordern.⁸⁹ Auf der anderen Seite gibt es einen Teil zumeist unabhängig arbeitender Künstler*innen, die künstlerische Forschung betreiben, ohne an deren Institutionalisierung interessiert zu sein. Diese distanzieren sich in der Regel von dem Diskurs⁹⁰, haben aber gleichzeitig auch wenig Einfluss auf Prozesse der Institutionalisierung, weil sie künstlerische Forschung individuell oder in selbstorganisierten Kollektiven betreiben.⁹¹ Und zuletzt gibt es die Akteur*innen aus dem wissenschaftspolitischen Hochschul- und Bildungsbereich, die den Diskurs um künstlerische Forschung dominieren und die Etablierung von künstlerischer Forschung vorantreiben wollen, indem sie beispielsweise politische Positionspapiere verfassen.⁹² Dazu nutzen einige dieser Akteur*innen die Strategie, künstlerische Forschung dezidiert in anwendungsorientierte kreativitätswirtschaftliche und gesamtgesellschaftlich relevante Zusammenhänge zu bringen, um ihr gesellschaftspolitische Relevanz und Legitimität zu verleihen.⁹³

Biggs und Karlsson (2011) plädieren dafür, dass die Agenda künstlerischer Forschung zwischen Praktiker*innen und Theoretiker*innen gleichermaßen »ausgehandelt« wer-

89 Vgl. Dombois, Florian (2006): Kunst als Forschung: Der Versuch, sich selbst eine Anleitung zu entwerfen. URL: <https://whatsnext.net/044> (Stand: 01.08.2024).

90 Vgl. Cotter et al. (2019).

91 Vgl. Ziemer (2015): Kollektives Arbeiten. In: Badura, Jens, Selma Dubach, Elke Haarmann, Dieter Mersch, Anton Rey, Christoph Schenker und German Toro-Perez (Hg.) (2015): Künstlerische Forschung: Ein Handbuch. Zürich, Berlin: Diaphanes. S. 169–172.

92 So beispielsweise die Verfasser*innen der *Florence Principles* Braidt, Andrea B., Giaco Schiesser, Cecile Broch-Knudsen, Anna Daucikova, Peter Dejans, Lars Ebert, Henry Rogers, und Johan Verbeke.

93 Außerdem der ehemalige Rektor der Angewandten Universität in Wien Gerald Bast. Vgl. Bast, Gerald, Elias G. Carayannis, und David F. J. Campbell (Hg.). (2015). *Arts, Research, Innovation and Society*. Arts, research, innovation and society series. Cham: Springer International Publishing.

den müsse, und nicht durch einzelne Disziplinen festgelegt werden dürfe. Diese Forderung liegt darin begründet, dass es hier teilweise zur Frontenbildung kommt, und an dieser Stelle mehr Austausch zwischen den Akteur*innen über Anforderungen und Ansprüche der künstlerischen Forschung erforderlich wäre. Ein solcher Austausch wäre beispielsweise innerhalb von Diskussionsforen und -veranstaltungen möglich, an denen sowohl Künstler*innen als Praktiker*innen als auch wissenschaftspolitische Akteur*innen und das Verwaltungspersonal von Kunsthochschulen beteiligt werden müssen, um die Qualitätsstandards ebenso wie die Weiterentwicklung der Institutionalisierung von künstlerischer Forschung kritisch zu begleiten.

5.4. Analyse des Institutionalisierungsdiskurses von künstlerischer Ausbildung durch Bologna: Strategien und Deutungsmuster

Die folgende Analyse konzentriert sich auf den institutionellen Kontext der Kunsthochschulen in Deutschland, um widerstreitende Positionen in der Debatte um die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung aufzuzeigen. Wie bereits bei der Implementierung des Bologna-Prozesses dargestellt, wird die Institutionalisierung der künstlerischen Forschung von Kritiker*innen eher als externer Impuls aus der Hochschulpolitik und weniger als eine aus dem Kunstfeld selbst entstandene Richtung wahrgenommen. Das Deutungsmuster von der Institutionalisierung als einer schrittweisen Angleichung an das Dispositiv der wissenschaftlichen Universität im Sinne einer negativ konnotierten »Verwissenschaftlichung« oder »Akademisierung« lässt sich bereits in Diskursen um die Umsetzung des Bologna-Prozesses an Kunsthochschulen finden.⁹⁴ Dabei kann eine Parallelität zwischen Argumentationsmustern zur Ablehnung der Bologna-Reformen und Argumentationsmustern festgestellt werden, die die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung und die Einführung künstlerischer PhDs im Sinne einer Verwissenschaftlichung ablehnen. Um die Deutungsmuster der Institutionalisierung von künstlerischer Forschung zu verstehen, wird zunächst kurz auf Hintergründe zur Ablehnung der Bologna-Reformen an Kunsthochschulen eingegangen.

Viele Kunsthochschulen in ganz Europa weigerten sich, die Bologna-Reform umzusetzen; die Ablehnung von Kunsthochschulen in Deutschland war dabei besonders stark. Dies lag daran, dass zunächst unklar war, welche Auswirkungen eine modularisierte Studienstruktur und die Einführung von BA- und MA-Programmen für das künstlerische Studium haben würden. Infolgedessen haben von den einundzwanzig (heute fünfundzwanzig) deutschen Kunsthochschulen, die in der Rektorenkonferenz der deutschen Kunsthochschulen (RKK) organisiert sind, zunächst nur wenige im Zuge des Bologna-Prozesses auf ein modularisiertes, auf Leistungspunkten basierendes Bachelor/Master-Studienmodell umgestellt. Auch in den letzten Jahrzehnten erfolgte die Einführung der Bachelor-Master-Grade insbesondere in den Bildenden Künsten in Deutschland nicht flächendeckend.⁹⁵ Laut *Rektorenkonferenz der deutschen Kunsthochschulen (RKK)*

94 Vgl. Haarmann (2019).

95 Vgl. Wissenschaftsrat (2021), S. 54.

boten im Jahr 2022 nach wie vor viele Kunsthochschulen Diplom-oder Absolventenabschlüsse mit einem zumeist 10-semesterigen Studium an.⁹⁶ So hat beispielsweise die RKK in der Debatte eine deutliche Gegenposition zur Einführung des Bachelor-Master-Modells eingenommen, mit der Begründung, dass »vorgegebene modulare Studienstrukturen einer künstlerischen und/oder medialen und/oder gestalterischen Entwicklung nicht entgegenkommen«⁹⁷ würden. Ein künstlerisches Studium lasse sich nicht modularisieren und standardisieren. Die RKK⁹⁸ begründet diese Position damit, dass der weltweite Ruf der Kunsthochschulen in Deutschland auf ihrer institutionellen und auch inhaltlichen Eigenständigkeit basiere und diese verwaltungstechnische Unabhängigkeit gewährleistet bleiben müsse.⁹⁹

Die Kritik an hochschulpolitischen Reformen und Umstrukturierungen europäischer Hochschulen im Sinne des Bologna-Prozesses ist an Kunsthochschulen unter anderem vor dem Hintergrund zu sehen, dass der Autonomiebegriff von jeher die künstlerische Ausbildung prägte. Dabei reicht das Festhalten an einem Dispositiv der Autonomie der Kunst historisch weit zurück und hat institutionell dazu geführt, dass Künstler*innen und Kunsthochschulen ein Sonderstatus zuerkannt wurde, der eigene spezifische Ausbildungsmodelle und Fördermodelle erfordert: »In some European countries, the idea of ›autonomous‹ art has been a foundational principle for both arts education and state support.«¹⁰⁰ Die Trennung von künstlerischem und wissenschaftlichem Feld äußerte sich institutionell in der Trennung von Universitäten und Kunsthochschulen. Dabei zeichnet sich das Studium an Kunsthochschulen in Deutschland traditionell durch die persönliche Beziehung und enge Zusammenarbeit zwischen Studierenden und Lehrenden in Meisterklassen aus. So wurde die Meisterklassenstruktur im Zuge der Bologna-Reformen nur langsam und nicht vollständig durch das Bachelor-Mastersystem abgelöst, aber zugleich als nicht mehr zeitgemäß kritisiert.¹⁰¹

Dies wird auch an der Rhetorik der Ablehnung des Bologna-Prozesses durch die Kunsthochschulen deutlich. Die Ablehnung der Bologna-Reform wird insbesondere mit den besonderen Anforderungen der künstlerischen Ausbildung verbunden, die eine engere Betreuung durch die Professor*innen gewährleisten müsse:

»In der Kunst ist – abweichend vom methodisch gestützten wissenschaftlichen Denken – eine andersgeartete, ganz eigene Erkenntnisfähigkeit am Werk, die ihre Andersheit u.a. aus dem Zuspiel des Unbewussten und aus ungesteuerten Prozessen des künstlerischen Denkens bis hin zur Erfolgs-Generierung aus der Fehlerproduktion gewinnt.

96 Vgl. Stellungnahme des RKK auf der Website: <https://www.kunsthochschulen.org/> (Stand: 15.11.2022).

97 S. Stellungnahme des RKK auf der Website: <https://www.kunsthochschulen.org/> (Stand: 18.06.2021).

98 Die *Rektorenkonferenz der deutschen Kunsthochschulen* (RKK) hat 2023 beschlossen, sich in *Kunsthochschulenkonferenz* (HKH) umzubenennen. Die HKH ist der Zusammenschluss von 25 Kunsthochschulen und Kunstakademien in Deutschland.

99 Die *Universität der Künste* in Berlin bleibt eine Ausnahme, weil sie als erste den Universitätsstatus erhielt.

100 Vgl. Wilson/van Ruiten (2013), S. 19.

101 Vgl. Wissenschaftsrat (2021), S. 7.

Die Eigenheiten künstlerischer Entwicklungsprozesse bedürfen eines größtmöglichen gesellschaftlichen und hochschulischen Freiraumes, der schutzbedürftig ist.«¹⁰²

Kunsthochschulen selbst sehen sich als Schutzraum der Autonomie der Kunst. Ihr Selbstbild sowie ihre Ausbildungsmodelle sind stark in diesem Selbstverständnis verankert, künstlerische Praxis als andere Form der Wissensproduktion zu begreifen, die differente Ausbildungsmodelle, Fördermodelle, aber auch unterschiedliche institutionelle Formate erfordert. In diesem Sinne wird auch der künstlerische PhD kritisiert; der belgische Kritiker Dieter Lesage verdeutlicht, wie umstritten die Einführung des künstlerischen PhDs im Kunstfeld noch immer ist:

»At art academies in many of the forty-six European countries participating today in the Bologna Process, the doctorate in the arts has become the subject of heated discussions. First of all, there is the existential question many people ask: Why should there be a doctorate in the arts, rather than nothing? Weren't we happy without it? It is no secret that many people see neither the socio-economic necessity nor the artistic relevance of a doctorate in the arts. There is fierce opposition to it from people within higher arts education, universities, and the arts field – at least in so far as it still makes sense to draw a clear-cut distinction between higher arts education, universities, and the arts. [...] voices are heard opposing the doctorate in the arts.«¹⁰³

Nach diesem Verständnis bedeutet die Angleichung an externe (wissenschaftliche) Normen oder Kriterien gleichzeitig eine Verabschiedung von »Eigenheit« und impliziert einen Mangel an Freiheit sowie die Instrumentalisierung von künstlerischer Forschung.¹⁰⁴ Einen Grund für die Ablehnung des Begriffs der künstlerischen Forschung von künstlerischer Seite sieht Lesage somit darin, dass der Diskurs sehr stark in die zeitgenössische Debatte über die Reform der höheren Kunstausbildung im Allgemeinen und der Akademien im Besonderen eingebettet sei:

»Es sollte klar sein, dass die meisten Künstler eine Hassliebe zur Akademie haben. Wenn man sich nicht so sicher ist, ob die Akademie überhaupt existieren sollte, ist es schwierig, eine Diskussion über ihre Reform mit großer Leidenschaft zu verfolgen.«¹⁰⁵

So gründe die ablehnende Haltung vieler Künstler*innen gegenüber der Bologna-Reform auf einer Zurückweisung von Akademisierungstendenzen der Kunsthochschulen allgemein und würde eher dazu führen, dass Künstler*innen sich von der Akademie abwendeten, um in selbstorganisierten Kollektiven zu arbeiten.¹⁰⁶

Die sehr diversen Positionierungen der Akteur*innen im Diskurs können in zwei hauptsächliche Positionierungen oder Deutungsmuster unterteilt werden. Je nach Kontext wird die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung eher als *Angleichung an*

102 Stellungnahme des RKK auf der Website: <https://www.kunsthochschulen.org/> (Stand:15.11.2022).

103 S. Wilson/van Ruiten (2013), S. 21.

104 Vgl. Haarmann (2019), S. 119.

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

106 Vgl. Lesage (2010), S. 2.

das wissenschaftliche Feld im Sinne einer Heteronomisierung oder als Differenzierung als eigenes Feld im Sinne einer Autonomisierung positioniert, was auch strategische Gründe hat. Insgesamt zeigt die Rezeption von Anpassung oder Nicht-Anpassung der künstlerischen Forschung an wissenschaftliche Standards, welche Widerstände sich im Zuge der Institutionalisierung von künstlerischer Praxis ergeben, insbesondere aus der Befürchtung heraus, dass die Autonomie der künstlerischen Ausbildung sowie der künstlerischen Praxis bedroht sein könnte. Diese beiden Perspektiven auf die Institutionalisierung künstlerischer Forschung als *Bottom-up* oder *Top-down* äußern sich in unterschiedlichen Deutungsmustern, welche die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung eher im Sinne der Autonomisierung oder der Heteronomisierung des künstlerischen Feldes verstehen. Diese sollen im Folgenden genauer ausdifferenziert werden.

5.4.1. Die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung als Heteronomisierungsdiskurs

Mit dem Deutungsmuster der Institutionalisierung als Heteronomisierung wird ein Verständnis in Zusammenhang gebracht, im Rahmen dessen künstlerische Forschung an externe Normen anpasst wird, die nicht den feldeigenen künstlerischen Kriterien entsprechen. Anke Haarmann beschreibt den Ausgangspunkt dieses ersten Deutungsmusters als Wahrnehmung der Institutionalisierung von künstlerischer Forschung als Institutionalisierung von »außen«:

»Es waren die institutionellen Strukturen der Hochschulen, welche die Kunst als Forscherin durchgesetzt haben, indem sie ihr einen physischen und diskursiven Raum verschafften.«¹⁰⁷

Nach diesem Deutungsmuster erfolgt die Institutionalisierung als durch die Hochschulpolitik aufgepresstes Korsett, das mit Zwängen der Standardisierung und Vereinheitlichung einhergeht. Dies kommt einer Verschulung und Reglementierung der singulären Verfahren der Kunst gleich und wird als Bedrohung ihrer Freiheit und Autonomie gewertet. Es gehe weniger darum, »Freiräume für neue Formen der Wissensproduktion zu schaffen«, als vielmehr darum, »administrativ vorgegebene Formate und Standards flächendeckend einzuführen«, so die Kritik.¹⁰⁸

Vor allem von künstlerischer Seite wird daher immer wieder betont, dass der kritische Impuls künstlerischer Forschung durch die Anpassung an Universitätsstandards und -hierarchien verloren gehe. Auf diese Weise drohe künstlerische Forschung ihren kritischen Anspruch zu verlieren und mit der Einführung von künstlerischen PhD-Programmen gleichgesetzt zu werden:

»Nowadays, Artistic Research is not so much a discursive weapon but rather a term to legitimize the creation of B.A., M.A. and, especially, PhD programs as well as the sponsorship of transdisciplinary projects and political declarations of intent. There is

107 S. Haarmann (2019), S. 111.

108 S. Uruchueiga (2021), S. 22.

good reason to fear that the original intentions of Artistic Research—the radical restating of contemporary artistic practice, institutional critique, the potential for subverting a modern understanding of knowledge, power, and subjectification processes—have tragically turned against themselves.«¹⁰⁹

Probleme, die mit der Disziplinwerdung der künstlerischen Forschung zusammenhängen, seien die Akademisierung der Kunsthochschulen, eine durch Peer Communities definierte Ein- und Ausgrenzung als legitim erachteter Fragestellungen, Vorgehens- und Publikationsweisen sowie die Übernahme eines »Systems konkurrenzbasierter Drittmittelfinanzierung und eines daraus resultierenden Ergebnisdrucks.«¹¹⁰ So treten die meisten Verfechter*innen dieses Deutungsmusters dafür ein, dass künstlerische Forschung als eigenes Feld neben dem wissenschaftlichen Feld anerkannt werden sollte, ohne sich auf wissenschaftsbasierte Kriterien einlassen zu müssen.¹¹¹

Die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung kann Politikwissenschaftlerin Monika Mokre zufolge einerseits als Aufwertung und Konkretisierung der Leistungen der Kunst, bewertet werden, andererseits als Entwertung oder Verlust der spezifischen Qualitäten künstlerischen Schaffens, verursacht durch Funktionalisierung, Ökonomisierung und Verwissenschaftlichung beziehungsweise Akademisierung. Diese Kritik geht zumeist auf die Begründung zurück, dass ein unregelter Bereich wie die künstlerische Forschung grundsätzlich von wissenschaftlichen Normen, Beschränkungen und Kriterien ferngehalten werden müsse, da diese nicht auf die künstlerische Ausbildung angewandt werden könnten.¹¹² Im Rahmen der Institutionalisierung von künstlerischer Forschung wird beispielsweise die Anpassung künstlerischer Ausbildung an verschulte Studienabläufe kritisiert:

»Modularisierte Studienverläufe ergeben kanonisierte Kunstverständnisse, kanonisierte Kunstverständnisse bedeuten Disziplinierung, Disziplinierung bedeuten Disziplinwerdung der Kunst, Disziplinwerdung der Kunst ergibt die Kunst als wissenschaftliche Disziplin und damit die künstlerische Forschung als disziplinierter Praxis der Disziplin.«¹¹³

So gibt es laut Kathrin Busch immer wieder Vorwürfe, dass gegenwärtige Formen der Institutionalisierung künstlerischer Forschung lediglich darauf ausgerichtet seien, die Verwertbarkeit und Vermarktbarkeit von Kunsthochschulabsolventen zu erhöhen, indem versucht werde, sie wissenschaftlich abzusichern:

109 S. Rößler/Schulte (2018), S. 159.

110 S. Badura/Dubach/Hamann et al. (2015).

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

112 Vgl. Borgdorff (2012), S. 4 mit Bezug auf Busch, Kathrin (2011): Generating Knowledge in the Arts: A philosophical Daydream/Wissensbildung in den Künsten- Eine philosophische Träumerei. In: *Texte zur Kunst* 20, Nr. 82: Künstlerische Forschung, S. 71–79. S. auch Geimer, Peter (2011): Das große Recherche-Getue in der Kunst: Sollen Hochschulen »Master of Arts«-Titel und Doktorhüte für Malerei verleihen? In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 93 (20.04.2011).

113 S. Haarmann (2019), S. 119.

»There is the suspicion that ›theory input‹ is a product of the pressure to economize, because scientific justification could increase the usability and market efficiency of cultural products created by art schools graduates.«¹¹⁴

Die Entwicklung einer theoretischen Fundierung in der Kunstausbildung, die auch durch die Forschungsorientierung im Zuge des Bologna-Prozesses gefordert war, könne zuweilen dazu führen, dass Kunsthochschulen vornehmlich abfragbares/kanonisiertes Wissen produzierten. Wilson und van Ruiten machen deutlich, dass europaweit an Hochschulen ähnliche Tendenzen festgestellt werden könnten, Ausbildungsmodelle ökonomischen Anforderungen und einer evaluativen Logik unterzuordnen, eine Tendenz, die wiederum auf den Bologna-Prozess zurückzuführen sei. Gerade wegen des Widerstandes gegen die Disziplinierung durch institutionelle Vorgaben wird der Forschungsbegriff im Kunstfeld skeptisch betrachtet:

»We witness here and there, and more and more, some irritation, or even aversion, arising in the art world and in arts education against the subject of research.«¹¹⁵

Aber nicht nur die Anpassung an die Richtlinien europäischer Wissenschaftspolitik wird kritisiert, sondern auch die Anpassung an die Vorgaben der Kunsthochschulen. So zeigt die kritische Reaktion von Florian Cramer und Nienke Terpsma auf die *Vienna Declaration*, inwiefern die Vereinnahmung von künstlerischer Forschung auch in der Umsetzung an Kunsthochschulen von künstlerischer Seite kritisiert wird. Cramer und Terpsma machen darauf aufmerksam, dass in der *Vienna Declaration* zwei unterschiedliche Dinge gleichgesetzt würden: Künstlerische Forschung und künstlerische Doktoratsprogramme. Sie beschreiben es als »art schools land-grabbing claim to own and define artistic research«¹¹⁶, als »constructed foundation myth« und »institutional power grab.«¹¹⁷ Die Definition künstlerischer Forschung betrachten sie somit als Top-down-Praxis der Kunsthochschulen, da diese bestimmen wollten, mit welchen Themen sich künstlerische Forschung auseinandersetze: »artists need to fit into pre-defined projects and calls, forms, formats and methods.«¹¹⁸

Zudem fordern sie ein, dass die Kriterien für die Bewertung künstlerischer Forschung nicht hauptsächlich von Kunsthochschulen festgelegt werden sollten, sondern von Künstler*innen selbst.¹¹⁹ So sollten Methoden der künstlerischen Forschung sich aus der künstlerischen Praxis selbst heraus entwickeln, anstatt dass diese von oben vorgegeben werden und künstlerische Forscher*innen sich daran anpassen müssten. Beispielweise würde die *Vienna Declaration of Artistic Research* an keiner Stelle die Künstler*innen selbst erwähnen und die mindestens sechzig Jahre alte Tradition künstlerisch-

114 S. Busch (2007), S. 39.

115 S. Borgdorff (2012), S. 82.

116 S. Cramer/Terpsma (2021), S. 1. Online verfügbar unter <https://www.onlineopen.org/what-is-wrong-with-the-vienna-declaration-on-artistic-research> (Stand: 01.08.2024).

117 S. ebd.

118 S. ebd., S. 2.

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

forschender selbstorganisierter Praxis ausblenden.¹²⁰ Im Aufzeigen unterschiedlicher geschichtlicher Stränge, die künstlerische Forschung als Praxis etablieren, dekonstruieren Cramer und Terpsma, das »Neuheits«-Paradigma der künstlerischen Forschung. Sie fordern für die Etablierung von künstlerischer Forschung ein Vokabular, das nicht wissenschaftspolitischen Verwertungslogiken entlehnt ist, sondern in der künstlerischen Praxis selbst begründet ist: »What is needed is a vocabulary founded in the research practices of artists themselves.«¹²¹

Eine generelle Übertragung von Prinzipien und Bewertungskriterien wissenschaftlicher Forschung in die künstlerische Forschung betrachten Kritiker*innen der Institutionalisierung somit als nicht erstrebenswert. Peter Geimer warnt, dass »Kunst Differenzen herstellt und sich von anderen Funktionssystemen der Wissenschaft unterscheidet. Das setzt voraus, dass sie nicht nach den Kriterien der Wissenschaft evaluiert werden kann.«¹²² Auch Kathrin Busch kritisiert, dass bei der Disziplinierung von künstlerischer Forschung nicht kunstimmanente Kriterien den Ausschlag geben würden und eine Institutionalisierung von künstlerischer Forschung im Sinne einer Unterwerfung und Anpassung an wissenschaftliche Kriterien nicht wünschenswert sei.¹²³ Ebenso kritisiert Elke Bippus die Tendenz, »vertraute Parameter der Wissenschaften aufzugreifen, um künstlerische Forschung zu institutionalisieren und für einen angewandten Bereich nutzbar zu machen«; stattdessen müsse man sich künstlerischer Forschung als genuin epistemischer Praxis zuwenden, die sich »nicht den Kriterien der beweisführenden Wiederholbarkeit, der Rationalität und Universalisierbarkeit« füge. Da sie »im Singulären [...] operiere«, müsse sie »anhand je konkreter Beispiele exemplifiziert werden«, denn gerade in ihrer Eigenständigkeit gäbe die künstlerische Forschung Anlass zur kritischen Befragung der Wissenschaften- und ihrer Konventionen und Machteffekte.¹²⁴

Somit sind Kritiker*innen der gegenwärtigen Institutionalisierung nicht gegen jede Form der Institutionalisierung, sondern setzen sich im Grunde für eine »andere« Form der Institutionalisierung ein, die aus der Praxis heraus erfolgt und kunsteigene Kriterien berücksichtigt. Dies ergibt sich zuweilen aus der institutionellen Trennung zwischen Theoretiker*innen und Praktiker*innen. So stellte Dieter Lesage bereits 2007 eine Spannung zwischen unterschiedlichen Akteur*innen im Diskurs fest: Denjenigen, die künstlerische Forschung betreiben, aber der Entwicklung eines Metadiskurses über diese Praxis eher skeptisch gegenüberstehen, und denjenigen, die als Theoretiker*innen oder als Kritiker*innen über künstlerische Forschung reflektieren.¹²⁵

Insgesamt geht aus dieser Analyse unterschiedlicher Positionen im Diskurs hervor, dass die Missbilligung der Institutionalisierung künstlerischer Forschung mit einer

120 Vgl. ebd.

121 S. ebd.

122 S. Geimer, Peter (2011): »Das große Recherche-Getue in der Kunst: Sollen Hochschulen »Master of Arts« Titel und Doktorhüte für Malerei verleihen?« *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr.93 (20.04.2011), S. 5.

123 Vgl. Busch (2007), S. 36.

124 S. Bippus (2009), S. 10.

125 Vgl. Lesage (2007), S. 8. Auszug eines Statements zur Konferenz »Verflechtungen zwischen künstlerischer und kulturwissenschaftlicher Forschung« vom 11–12 Mai 2007, an der auch Elke Bippus, Sabeth Buchmann, Eva Meyer und Eran Schaerf sowie Mika Hannula teilnahmen.

generellen Kritik an der Standardisierung und Ökonomisierung künstlerischer Ausbildungsmodelle zusammenhängt. Dabei überschneiden sich Debatten um die Einführung künstlerischer PhDs mit der umstrittenen Rolle der Theorie an Kunsthochschulen und rücken vor allem die Frage nach der Evaluierbarkeit künstlerischer Erzeugnisse ins Blickfeld. Während die Kunsthochschulen sich als Akteur*innen gegenüber Ansprüchen von künstlerischer Seite rechtfertigen müssen – gegenüber dem Einwand, dass Künstler*innen mehr Einfluss darauf haben sollten, was als künstlerische Forschung angesehen wird – müssen sie wiederum als Akteur*innen im hochschul- und wissenschaftspolitischen Bereich Stellung beziehen, um die Unabhängigkeit künstlerischer Ausbildungsmodelle zu bewahren und für eigenständige Fördermodelle einzutreten. Beispielsweise plädiert die Rektorenkonferenz der deutschen Kunsthochschulen in einem Aufruf auf ihrer Website für einen institutionell verankerten, gesonderten Förderrahmen, in dem freie künstlerische Arbeit beziehungsweise die Entwicklung von Forschungsprojekten an Kunsthochschulen oder Kunstakademien nach den ihnen immanenten künstlerischen Kriterien gefördert wird. Zum anderen machen sie darauf aufmerksam, dass es einer Förderung der künstlerischen Forschung im Rahmen dedizierter Förderprogramme bedürfe, was zum Beispiel beim PEEK in Österreich der Fall ist, oder als eigenständige Förderlinie im Rahmen der deutschen Forschungsförderung.¹²⁶

5.4.2. Die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung als Autonomisierungsdiskurs

Gleichzeitig kann aber auch eine andere Tendenz im Diskurs festgestellt werden, welche die Entwicklung künstlerischer Forschung eher als eine Autonomisierung künstlerischer Praxis wahrnimmt. So stellen sich einige Akteur*innen einer generellen Verteufelung der Institutionalisierung künstlerischer Forschung entgegen:

»Künstlerische Forschung ist mit einer Kritik von Künstler_innen, Wissenschaftler_innen und Akteur_innen des Kunst(markt)-Systems konfrontiert, die sie aus dem Feld der Kunst auszugrenzen sucht. Einem Mantra gleich kehrt konstant der Vorwurf wieder, dass nunmehr auch die Kunst akademisiert und unter das Diktat der Wissensproduktion gestellt werde und somit ihre kreativen, ja widerspenstigen Potentiale verliere. Statt an die Grenzen des Wissens zu erinnern, die Wissensproduktion zu problematisieren oder sich unbewussten Prozessen zuzuwenden, in denen sich auch Unvorhersehbares ereignen könne, werde die künstlerische Forschung zum Wissenslieferanten. Ist es aber tatsächlich so einfach, Kunst, Wissen, Forschung durch Polarisierung zu unterscheiden und welche (Macht-)Interessen sind damit verbunden? Setzt das Dispositiv des Kunstmarktes tatsächlich widerspenstige und unvorhersehbare Potentiale frei?

126 Vgl. Stellungnahme des RKK auf der Website: <https://www.kunsthochschulen.org/> (Stand: 15.11.2022).

Mir scheint die ausgrenzende Kritik heute eine weniger vielversprechende Idee als eine Pluralisierung des Kunstfeldes.«¹²⁷

Eine Pluralisierung des Kunstfeldes, wie Elke Bippus sie feststellt, spräche dafür, künstlerische Forschung weniger im Vergleich mit wissenschaftlicher Forschung zu positionieren, sondern sie als Subfeld innerhalb des pluralisierten Kunstfeldes zu verstehen. Dabei wird hier eher das emanzipatorische Potenzial künstlerischer Forschung gegenüber den Mechanismen des Kunstmarktes hervorgehoben. Innerhalb dieser Form von Institutionalisierung als eigenem Subfeld nennen Künstler*innen Gründe, welche für die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung sprechen. Die Künstler*innen eines Symposiums an der *Universität der Künste Berlin* sehen die positiven Seiten einer Institutionalisierung der künstlerischen Forschung insbesondere in folgenden Faktoren:

1. in der Anbindung an eine Institution und in der Möglichkeit, diese als Ressource zu nutzen,
2. in dem Aufbau eines Netzwerks, beispielsweise durch die Kollaboration mit der Programmleitung und anderen Teilnehmer*innen von Graduiertenkollegs, PhD-Programmen etc.,
3. in dem Austausch mit der community im Bereich der künstlerischen Forschung zu bleiben,
4. in der Bereicherung der eigenen Praxis
5. und in der Möglichkeit, an einem geschützten Ort zu arbeiten (insbesondere als Schutzraum vor dem Kunstmarkt).

Dabei wird vor allem hervorgehoben, dass künstlerische Forschung Künstler*innen einen Freiraum biete, mit Finanzierung in einem geschützten Raum zu forschen:

»A criterion for artists to apply for a third-cycle programme is the chance to break out of their precarious situation and temporarily free themselves from the constraints of the art market. Third-cycle programmes can position themselves outside the art market by providing an autonomous and »safe« space for artists (funding, no competition).«¹²⁸

Künstlerische Forschung in diesem Deutungsmuster der Autonomisierung entsteht also aus dem künstlerischen Feld heraus und bildet ein neues eigenständiges Forschungsfeld mit eigenen Kriterien der Evaluation, eigenen Forschungsmethoden und eigener Peer-group. Künstler*innen, die als Ausbilder*innen an Hochschulen tätig und im Feld der künstlerischen Forschung aktiv sind, argumentieren, dass künstlerische Forschung für

127 S. Bippus, Elke (2019): Potenziale künstlerischer Forschung? In: *mdw webmagazin*. Online verfügbar unter <https://www.mdw.ac.at/magazin/index.php/2019/11/24/potenziale-kuenstlerischer-forschung/> (Stand: 01.08.2024).

128 S. Universität der Künste Berlin (2016): *Artistic Needs and Institutional Desires*. Arbeitspapier der UdK Berlin.

sie eine substanzielle künstlerische Auseinandersetzung beinhalte, die unabhängig von institutionellen und bildungspolitischen Diskussionen zu sehen sei.¹²⁹

Der große Vorteil der Institutionalisierung von künstlerischer Forschung wird darin gesehen, dass durch die Förderung institutionelle Freiräume für kritische künstlerische Praktiken geschaffen werden können, die auf dem Kunstmarkt nicht direkt verwertbar seien. So kommentiert auch eine Absolventin des künstlerisch-wissenschaftlichen PhD-Programms an der *Bauhaus Universität* in Weimar:

»Was ja oft von Artistic Research gesagt wird, ist, dass es einfach einen Freiraum gibt, außerhalb vom Kunstmarkt zu produzieren und Zeit, über Dinge nachzudenken, auszuprobieren und zu lernen und nicht so einen Produktionsdruck zu haben, also das ist auch eine strategische Entscheidung. Ich habe jetzt ein Stipendium, das 4 bis 5 Jahre geht. Das gibt es in der Kunst nicht. Also damit habe ich mir jetzt Autonomie geschaffen, nur um die Sachen zu machen, die ich machen möchte, ohne dass sie gleich finanziell verwertbar sind.«¹³⁰

Mit dem Einzug der künstlerischen Forschung in das Hochschulwesen, so bestätigt auch die Kunsttheoretikerin Rahel Puffert, würden Künstler*innen erstmals die Möglichkeit erhalten, sich der Infrastruktur des Wissenschafts- und Hochschulbetriebs zu bedienen und Funktionen zu übernehmen, die zuvor nur Wissenschaftler*innen vorbehalten waren. Diese Neuordnung sei durch wissenschaftspolitische Förderprogramme ausgelöst worden. Es werde immer nur vor der drohenden »Akademisierung«, »Quantifizierung« und »Verschulung« gewarnt,

»ganz so als sei der universitäre Kontext prädestiniert, solche Prozesse einzuleiten und nicht etwa der Kunstmarkt, die Kreativindustrie oder das prekäre Dasein, in dem die meisten Künstler*innen heute gezwungen sind, sich einzurichten.«¹³¹

Im historischen Verlauf, so Puffert, sähen sich Künstler*innen von jeher ökonomischer Verwertung, sozialpolitischer Indienstnahme oder der Reduktion auf ihre bloße Unterhaltungsfunktion ausgesetzt. Mit solchen möglichen Fremdbestimmungen zu rechnen und Wege des Entzugs zu entwickeln, gehöre zu den Bedingungen künstlerischer Produktion, seitdem sie Autonomie für sich beanspruche: »Will man der Kunst überhaupt eine Aufgabe zuschreiben, so vielleicht genau jene, auf die jeweils aktuell brisanten Indienstnahmen künstlerischer Freiheit hinzudeuten.«¹³²

Die Institutionalisierung einer forschenden Praxis jenseits vom Kunstmarkt verschaffe künstlerischer Forschung insofern Autonomie, dass ihr auch der finanzielle

129 Vgl. Caduff, Corina (2014): Transdisziplinarität und die Karriere künstlerischer Forschung. In: Parzinger, Hermann; Aue, Stefan; Stock, Günter (Hg.): *ArteFakte: Wissen ist Kunst – Kunst ist Wissen: Reflexionen und Praktiken wissenschaftlich-künstlerischer Begegnungen*. Kultur- und Medientheorie. Bielefeld: transcript, S. 287–291.

130 S. Interview MK, *Bauhaus Universität Weimar*, 00:55:05h.

131 S. Puffert, Rahel (2018): Von der konzeptuellen Kunst zur künstlerischen Forschung. In: *Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst*. Online verfügbar unter <https://www.linksnet.de/artikel/47389> (Stand: 01.08.2024).

132 S. Puffert (2018).

Rahmen dafür gegeben wird, dass Künstler*innen unabhängig vom Kunstmarkt ihre künstlerisch-forschende Praxis verfolgen können. Anders formuliert:

»Akademisierung könnte man [...] positiv betrachtet, auch als einen Prozess sehen, der künstlerisches Forschen als Voraussetzung für qualitative Kunstproduktion betont und dabei auch die Mittel fordert, die es braucht, damit die Kunstproduktion ihre Qualität behält.«¹³³

Demnach ist es von zentraler Bedeutung, auf welche Art und Weise und unter welchem Forschungsverständnis künstlerische Forschung etabliert wird. Auch Henk Borgdorff geht auf die Kritik an der Institutionalisierung von künstlerischer Forschung ein. Der Vorwurf, dass künstlerische Forschung als unabhängige Form der Wissensproduktion jeder Form von Institutionalisierung widerstehen sollte, basiere auf der Konstruktion einer Antithese zwischen künstlerischer und akademischer Forschung. Die Kritik derjenigen Akteur*innen, welche die Wissenschaft vor Eindringlingen schützen wollten, weil künstlerische Forschung nicht systematisch sei und sich nicht an wissenschaftlichen Qualitätsstandards orientiere, lehnt er als zu pauschal ab.¹³⁴ Zwar müsse die Institutionalisierung von künstlerischer Forschung genau reflektiert und begleitet werden, aber anstelle der Kritik an der Akademisierung/Institutionalisierung von künstlerischer Forschung solle man diese als Möglichkeit sehen, eine alternative Wissenskultur an Hochschulen zu befördern.

Institutionalisierung von künstlerischer Forschung an Kunsthochschulen kann somit auch dazu beitragen, Freiräume für Künstler*innen zu schaffen, ihre Projekte und Ideen unabhängig von den Zwängen des Marktes über einen längerfristig finanzierten Zeitraum zu verfolgen. Inwiefern Förderstrukturen und PhD-Programme dafür angepasst werden müssen, ist Thema der Fallbeispiele in Kapitel 6. So tritt das österreichische Forschungsförderungsmodell beispielsweise für das Verständnis von künstlerischer Forschung als Grundlagenforschung ein und integriert künstlerische Ansprüche vielfach in die Ausgestaltung von Fördermodellen und institutionellen Formaten.¹³⁵

5.5. Zwischenfazit: Kritische Reflexion von künstlerischer Forschung zwischen Autonomisierung und Heteronomisierung

Bei der vorangegangenen Analyse wird ersichtlich, dass Akteur*innen sich im Feld der künstlerischen Forschung in ihrer Einstellung zur Autonomie und Heteronomie des Feldes unterscheiden. Das verweist unmittelbar auf die breite Varianz der von Bourdieu beschriebenen zentralen Differenzierungsfaktoren oder Polaritäten im Feld der kulturellen Produktion. An jenen Deutungsmustern orientieren sich auch die Strategien von Akteur*innen sowie die Art und Weise, wie bestimmte Begrifflichkeiten auf institutioneller Ebene ausgefochten werden. Dies betrifft etwa die Frage, ob Institutionalisierungs-

133 S. Lesage (2009), S. 223. Vgl. auch Haarmann (2019), S. 5.

134 S. Borgdorff (2012a), S. 5.

135 S. Borgdorff (2011), S. 41.

prozesse eher als Bottom-up oder Top-down aufgefasst werden, ob Institutionalisierung entweder in ihren positiven Effekten unterstützt oder in ihren negativen Auswirkungen bekämpft wird. Es wurden zwei Deutungsmuster von Akteur*innen im Feld herausgearbeitet:

1. *Künstlerische Forschung als Form der Heteronomisierung*, die einher geht mit einer Ablehnung der Institutionalisierung künstlerischer Forschung im Sinne einer Anpassung an Kriterien aus dem wissenschaftlichen Feld. Dieser Argumentationszusammenhang sieht die Institutionalisierung vor allem im Rahmen einer Anpassung des künstlerischen an das wissenschaftliche Feld im Zuge einer »Verwissenschaftlichung« oder »Akademisierung« von künstlerischen Ausbildungsprogrammen, künstlerischen Qualitätskriterien und künstlerischen Praktiken. Dieses geht mit Befürchtungen einer Instrumentalisierung, insgesamt einer Heteronomisierung des Kunstfeldes in Richtung der Wissenschaft einher.

Im entgegengesetzten Deutungsmuster beziehen sich Akteur*innen auf:

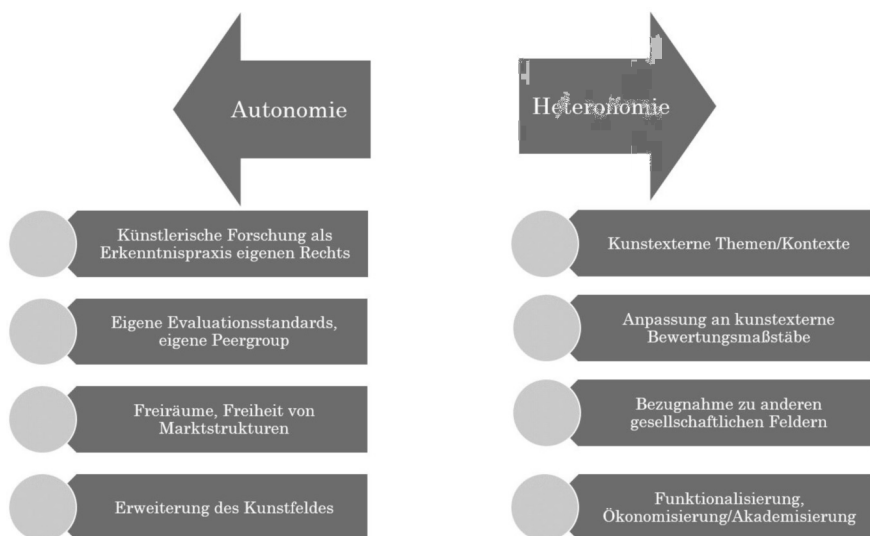
2. *Künstlerische Forschung als Autonomisierung*: Diese Perspektive beinhaltet die Befürwortung einer Institutionalisierung, um finanzielle Spielräume, institutionelle Anbindung und Absicherung oder Freiräume gegenüber dem Kunstmarkt zu schaffen: »Künstler_innen sollen forschen können, mit institutionellem Schutz und öffentlicher Bezahlung. Der PhD ist aus dieser Sicht wichtig für die Autonomie der Künste und sollte so konzipiert sein, dass es im Interesse der Künstler*innen ist.«¹³⁶ In diesem Deutungsmuster wird an eigenen Kriterien für künstlerische Forschung gearbeitet. Dies entspricht einer Institutionalisierung aus der Praxis heraus, das heißt einer Institutionalisierung »von innen«, die den eigenen Kriterien, Ansprüchen und Anforderungen künstlerischer oder künstlerisch-wissenschaftlicher Forschung gerecht wird.

Aus dieser Analyse verschiedener Deutungsmuster im Diskurs um die Institutionalisierung künstlerischer Forschung ergeben sich somit zwei Erkenntnisse:

- Erstens, dass zwischen Praktiken der Institutionalisierung und künstlerischer Praxis unterschieden werden muss und die Formalisierung nicht unbedingt auch den Erfordernissen künstlerischer Praxis entspricht.
- Zweitens, dass es zwei Arten gibt, die Institutionalisierung im Diskurs darzustellen: als Autonomisierung oder als Heteronomisierung der künstlerischen Forschungspraxis.

136 S. Hiltbrunner, Michael (2019): Drop Out of Art School. Research meant trying new things: The F+F School in Zürich around 1970 and artistic research today, *Fucking Good Art* #38: What life could be or the ambivalence of success. Zürich: Edition Fink, S. 124–127.

Abbildung 3: Künstlerische Forschung zwischen Autonomie und Heteronomie; Eigene Darstellung



Mit einer »Verwissenschaftlichung der Kunst« würde im Sinne Bourdieus eine Angleichung an das institutionelle Feld der Wissenschaft erfolgen, indem beispielsweise wissenschaftliche Kriterien übernommen werden. Eine andere Möglichkeit ist, dass bisher etablierte Zugangskriterien beider Felder oder eines der Felder eine Umwertung erfahren, indem beispielsweise Evaluationskriterien des wissenschaftlichen oder künstlerischen Feldes transformiert werden. Oder aber es findet nur in der künstlerischen Praxis ein Wandel statt, nicht aber in den institutionellen Feldern von Kunst und Wissenschaft, die weiter als getrennte Felder mit unterschiedlicher Eigenlogik existieren. Darin würde künstlerische Forschung als Subfeld der Kunst ihre eigenen Kriterien verfolgen können. Eine weitere Option wäre, dass sich künstlerische Forschung als drittes Feld etabliert. Negativ konnotiert beschreibt Autor Peter Geimer diese Möglichkeit als »etwas ungeahntes Drittes«, »etwas Hybrides, das weder den Anforderungen der Kunst noch der Wissenschaft genügt.«¹³⁷ In transdisziplinären Projekten wird dieses künstlerisch-wissenschaftliche Hybrid dennoch in der Regel zur produktiven Verstrickung, die gerade innovative Potenziale bereithält.

Ambivalent bleibt die Institutionalisierung künstlerischer Forschung in der Hinsicht, dass sie für einige Akteur*innen eine Heteronomisierung bedeutet, für die anderen hingegen die Zurückgewinnung der Autonomie innerhalb eines eigenen Subfeldes. Dies liegt zum einen an der Heterogenität der Akteur*innen: Während Verfasser*innen der wissenschaftspolitischen Dokumente eher dem administrativen Personal angehören oder aber an der Theoretisierung und Verwaltung von künstlerischer Forschung mitwirken, sind es auf der anderen Seite die Praktiker*innen, die sich eher für die

137 S. Geimer, Peter (2011): Das große Recherche-Getue in der Kunst: Sollen Hochschulen »Master of Arts«-Titel und Doktorhüte für Malerei verleihen? *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 93 (20.04.2011).

Rahmenbedingungen künstlerischer Forschung engagieren (wie finanzielle Entlastung, Zugang zu institutionellen Ressourcen).

Institutionalisierungsprozesse gestalten sich aber auch länderspezifisch unterschiedlich. So stellen die Kunstwissenschaftler*innen Elke Bippus und Monica Gaspar fest, dass der Forschungsauftrag an den schweizerischen Kunsthochschulen eher in Form einer Top-down- Entscheidung zügig institutionalisiert und bürokratisiert wurde, »bevor es eine nennenswerte Szene künstlerischer Forschung gab.«¹³⁸ Forschung in den Künsten gelte im Zuge dieser Entwicklung als das, was »von Seiten der Förder-einrichtungen als finanzierbare Forschung eingestuft und anerkannt wird.«¹³⁹ Gisler und Gaspar stellen fest, dass es nicht die Disziplin selbst sei, welche über die Form und Inhalte ihrer Forschung entscheide, sondern eine Gruppe überwiegend fachfremder Akteur*innen, wie Vertreter*innen der etablierten universitären Disziplinen, Personen in hochschulpolitischen Führungspositionen, administratives Personal oder interdisziplinäre Gremien aus heterogenen Institutionen.¹⁴⁰ Sie folgern:

»Die künstlerische Forschung, die an Kunsthochschulen zunehmend institutionell verankert wird, wird heute vielfach als Akademisierung und Einengung der forschend-experimentellen Spielräume der Kunst empfunden. Infolgedessen distanzieren sich Vertreter/innen eines forschend-experimentellen Ansatzes von künstlerischer Forschung, machen das ästhetische Denken stark oder das Forschen in den Künsten, welches als Gegenmodell zur wissenschaftlichen Forschung behauptet wird.«¹⁴¹

Auf der anderen Seite geht Henk Borgdorff davon aus, dass die Gegenüberstellung von künstlerischer und akademischer Forschung und das Insistieren auf der Unabhängigkeit künstlerischer Forschung als ein »ganz anderes« Wissen, das singulär und affektiv verfährt, zu einer gleichzeitigen Verklärung künstlerischer Forschung sowie zu einer Verdammung der »Akademisierung« von künstlerischer Forschung führt. Dadurch werde die akademische Forschung zu Unrecht als homogenisierend, einschränkend und konformistisch abgestempelt, so Borgdorff.¹⁴²

Der Hauptkritikpunkt am heutigen Diskurs um künstlerische Forschung sei, so Florian Dombos, ein weitgehender Verlust der ursprünglichen Analogiebehauptung von Kunst und Forschungsprozessen sowie ihrer Offenheit. Statt weiter zu diskutieren, warum künstlerische Forschung nicht nur von Künstler*innen beurteilt werde, so wie es im wissenschaftlichen Feld üblich sei, wolle man die künstlerische Praxis über den Wissensbegriff ökonomisieren und damit ihr kritisches Potenzial ausschalten. »Kunst als Forschung« sei für einige Vordenker*innen seinerzeit eine »absichtliche (Selbst-)Ver-

138 S. Forschungsprojekt *Ästhetische Praktiken nach Bologna* mit Monica Gaspar (2017): *Forschendes Lernen in der Kunst*. in: Mieg, Harald A.; Lehmann, Judith (Hg.): *Forschendes Lernen. Wie die Lehre in Universität und Fachhochschule erneuert werden kann*. Frankfurt/New York: Campus Verlag, S. 259–268, hier: S. 264.

139 S. Bippus/Gaspar (2017), S. 264.

140 Vgl. ebd.

141 S. Bippus/Gaspar (2017), S. 265.

142 Vgl. Borgdorff (2012a), S. 5.

unsicherungsformel«¹⁴³ gewesen, inzwischen werde aber mit genau den gleichen Worten Affirmation betrieben. So müsse man sich seiner Meinung nach von Formulierungen künstlerischer Forschung, die vor zehn Jahren noch zu virulenten Denkbewegungen führten, heute, wo sie nur noch der Absicherung dienen würden, verabschieden.

Die beschriebenen Deutungsmuster von Autonomie und Heteronomie wirken sich darauf aus, ob Institutionalisierungsprozesse eher als Bottom-up oder Top-down aufgefasst werden und wie bestimmte Begrifflichkeiten auf institutioneller Ebene ausgefochten werden. Während es bei diesen Deutungsmustern eher um die Wahrnehmung einzelner Akteur*innen sowie um die diskursanalytische Einordnung der Institutionalisierung ging, soll es bei den folgenden empirischen Fallbeispielen um die Umsetzung der Institutionalisierung in der Praxis der Organisationen gehen. Dabei wird abgeglichen, ob Verständnisse von Autonomie und Heteronomie des Feldes sich auch in den Evaluationskriterien von Organisationen wiederfinden, und ob künstlerische Forschung hier eher in ihrer differentiellen Logik berücksichtigt wird oder nicht. Wie deutlich gemacht werden wird, hängt dies zumeist vom konkreten institutionellen Forschungsverständnis ab.

143 Vgl. Dombois et al. (2014), S. 13.