

**Nicole Colin**

Ein weites Feld mit engen Grenzen. Künstlerische Forschung im transkulturellen Kontext

**Zusammenfassung** – Der Beitrag untersucht die Entstehung und institutionelle Etablierung der Künstlerischen Forschung im europäischen Kontext aus kultursoziologischer Perspektive. Im Mittelpunkt stehen die strukturellen Homologien zwischen Kunst- und Wissenschaftssystem seit den 1990er-Jahren sowie die fortbestehende Fragmentierung des Feldes. Die Analyse zeigt, dass sich anglophone und deutschsprachige Ansätze (*artistic research*, *Künstlerische Forschung*) auf der einen und frankophone Forschungstraditionen (*recherche-création*) auf der anderen Seite weitgehend unabh angig voneinander entwickelt haben. Diese Trennung pr agt bis heute das Selbstverst andnis und die institutionelle Vernetzung des Feldes. Trotz ihres Anspruchs auf Internationalit at bleibt die Künstlerische Forschung somit ein transkulturell offenes, zugleich aber sprachlich und institutionell begrenztes Wissensfeld, das vor der zentralen Herausforderung steht, neue Formen des Dialogs und der methodischen Übersetzung zu etablieren.

**Schlagwörter:** Künstlerische Forschung; Transkulturalit at; Kunst und Erkenntnis; Wissensordnungen und Epistemologie; Geschichte der ästhetischen Theorie; Asymmetrischer Kulturtransfer

**Résumé** – Cette contribution propose une analyse socio-culturelle de la génèse et de l’institutionnalisation de la recherche artistique en Europe. L’accent est mis sur les homologues structurelles entre les champs de l’art et de la science depuis les années 1990, ainsi que sur la fragmentation persistante de ce domaine. L’étude montre que les approches anglophones et germanophones (*artistic research*, *Künstlerische Forschung*), d’une part, et les traditions francophones de la *recherche-création*, d’autre part, se sont développées en grande partie de manière indépendante. Cette distinction continue de marquer l’autodéfinition et les réseaux institutionnels du champ. En dépit de sa vocation internationale, la recherche artistique demeure ainsi un espace de savoir transculturel, mais limité sur les plans linguistique et institutionnel, confronté au défi majeur de concevoir de nouvelles formes de dialogue et de traduction méthodologique.

**Mots-clés :** recherche artistique ; transculturalité ; art et connaissance ; régimes de savoir et épistémologie ; histoire de la théorie esthétique ; asym tries des transferts culturels

**Référence électronique :**

Nicole Colin, « Ein weites Feld mit engen Grenzen. Künstlerische Forschung im transkulturellen Kontext », *QuADERNA* [en ligne], 8 | 2025, mis en ligne le 31 décembre 2025, URL : <https://quaderna.org/?p=1429>.

Tous droits réservés.

# Ein weites Feld mit engen Grenzen. Künstlerische Forschung im transkulturellen Kontext

Nicole Colin

Aix-Marseille Universität, Département d'études germaniques

In den letzten 25 Jahren hat die Idee, Kunst und Forschung enger miteinander zu verbinden und in einen fruchtbaren Dialog zu bringen, weltweit zunehmende Aufmerksamkeit erfahren. In vielen Ländern konnte sich die Künstlerische Forschung als ein autonomes wissenschaftliches Feld mit eigener Infrastruktur, Theoriebildung, Methodik und Diskurs sowie finanzieller Förderung etablieren. Bei genauer Betrachtung ist allerdings sowohl hinsichtlich der Formen künstlerischer Forschung als auch in Bezug auf die verwendete Terminologie eine erhebliche Heterogenität zu konstatieren. Dabei variiert die Terminologie nicht nur zwischen den unterschiedlichen Kulturräumen, sondern selbst innerhalb einer Sprache existieren oft verschiedene Namen nebeneinander. Diese Pluralität ist nicht bloß Ausdruck einer uneinheitlichen Bezeichnungspraktik, sondern spiegelt die Vielfalt methodischer Ansätze in diesem jungen Forschungsfeld wider, in dem der Prozess der disziplinären Positionierung und der damit verbundene Kampf um die Deutungshoheit noch keineswegs abgeschlossen ist.<sup>1</sup>

Wie Henk Borgdorff bemerkt, sind in „den Gründungsmühen um *artistic research* [...] Wortbedeutungen und Sprachgebrauch von maßgeblicher Bedeutung. Im Zuge von Paradigmenwechseln ändern sich nicht nur Anschauungen, sondern auch die Bedeutung von Begriffen.“<sup>2</sup> In den Nullerjahren des 21. Jahrhunderts waren, Borgdorff folgend, im deutschen Sprachraum die Bezeichnung *Künstlerische Forschung* und im Englischen *artistic research* die am weitesten verbreiteten Termini. Inzwischen finden sich ebenso häufig die Begriffe *art-based research* sowie im Bereich von Architektur und Produktdesign *design-based research* bzw. *research by design*. In der frankophonen Welt hat sich überwiegend der Ausdruck *recherche-création* etabliert. Der australische Forscher Brad Haseman prägte den Begriff *performative research*, um dieses neue Paradigma von anderen qualitativen Forschungsansätzen abzugrenzen.<sup>3</sup> Im britischen Kontext sind ebenfalls die Bezeichnungen *practice-based research* und *practice-led research* gebräuchlich. Daneben wird die Künstlerische Forschung auch dem allgemeineren Bereich *practice as research* zugeordnet, um die zentrale Rolle der Praxis im Forschungsprozess hervorzuheben.<sup>4</sup>

Sich in diesem vielschichtigen begrifflichen Geflecht zurechtzufinden, stellt eine Herausforderung dar – nicht zuletzt auch, weil häufig unklar bleibt, ob in den Debatten tatsächlich die treffende Bezeichnung für ein gemeinsames Konzept gesucht wird, oder ob nicht vielmehr unterschiedliche Formen künstlerischer Forschung parallel und in Konkurrenz zueinander existieren, die auf jeweils anderen theoretischen und methodologischen Grundlagen beruhen. Die Differenzen gründen in unterschiedlichen epistemologischen Traditionen und institutionellen Rahmenbedingungen sowie in divergierenden Vorstellungen darüber, welche Formen von Wissen Kunst überhaupt zu generieren vermag.<sup>5</sup> Während manche Ansätze Künstlerische Forschung primär als wissenschaftlich-diskursiven Erkenntnisprozess begreifen, interessieren sich andere für die künstlerisch-praktische Umsetzung. In dieser Spannung zwischen diskursiver und materieller Erkenntnisform artikuliert sich ein Grundproblem und zugleich die produktive Besonderheit der Künstlerischen Forschung.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> So ist bereits der Begriff Forschung bzw. Wissenschaft im Deutschen anders konnotiert als im Englischen oder Französischen, vgl. hierzu Henk Borgdorff, „Wo stehen wir in der künstlerischen Forschung“, Janet Ritterman, Gerald Bast, Jürgen Mittelstraß (Hg.), *Kunst und Forschung. Können Künstler Forscher sein? Art and Research. Can artists be researchers?*, Wien, Springer-Verlag, 2011, S. 32.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Vgl. Brad Haseman: „A Manifesto for Performative Research“, *Media International Australia* 118 (2006), S. 98-106.

<sup>4</sup> Borgdorff, *op. cit.*, S. 31.

<sup>5</sup> Vgl. Borgdorff, *op. cit.*; Haseman *op. cit.*; Michael Biggs, Daniela Büchler, „Some Consequences of the Academicization of Design Practice“, *Design Philosophy Papers*, 9/1 (2011), S. 41-55 und Linda Candy, Ernest Edmonds, „Practice-Based Research in the Creative Arts: Foundations and Futures from the Front Line“, *Leonardo*, Vol. 51, Nr. 1 (2018), S. 63-69.

<sup>6</sup> Vgl. Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties – Perspectives on Artistic Research and Academia*. Amsterdam, Leiden University Press, 2012; Estelle Barrett, Barbara Bolt (Hg.), *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*, London, I.B. Tauris/Bloomsbury, 2014.

Der folgende Beitrag widmet sich der facettenreichen Entstehungsgeschichte der Künstlerischen Forschung als eigenständige wissenschaftliche Disziplin im europäischen Kontext aus kultursoziologischer Perspektive. Er verfolgt dabei zwei zentrale Hypothesen: Erstens wird davon ausgegangen, dass die Etablierung der Künstlerischen Forschung in engem Zusammenhang mit drei Entwicklungen steht, die sich seit den 1990er Jahren herausgebildet haben: den geopolitischen Umbrüchen nach dem Fall der Berliner Mauer, der Vereinheitlichung des europäischen Hochschulraums sowie der methodologischen Öffnung des Wissenschaftsbegriffs. Im Sinne Erwin Panofskys und Pierre Bourdieus werden diese Prozesse als strukturelle Homologien zwischen Kunst- und Wissenschaftsfeld verstanden, d. h. als Ausdruck eines gemeinsamen intellektuellen und gesellschaftlichen Zeitgeistes, der auf ähnliche Herausforderungen in unterschiedlichen Bereichen reagiert.<sup>7</sup> Die zweite Hypothese fokussiert die bis heute anhaltende Kontroverse um das Konzept an sich. Diese ist, so die Annahme, unter anderem auch auf die parallele Existenz zweier sprachlich wie institutionell unterschiedlich verankerter Forschungstraditionen zurückzuführen, die bislang nur in begrenztem Maße miteinander in Austausch stehen: einer Strömung aus dem englisch- und deutschsprachigen Raum, deren frühe Impulse vor allem aus den Niederlanden kamen, und eines frankophonen Ansatzes mit Ursprung in Kanada.

Im Blick auf diese beiden Hypothesen werden zunächst kurz die philosophischen Grundlagen des Verhältnisses von Kunst und Erkenntnis skizziert (1), bevor anschließend die seit den 1990er-Jahren einsetzende Etablierung der Künstlerischen Forschung (2) sowie ihre bislang unzureichende internationale Vernetzung analysiert werden (3).

## 1. Kunst und Erkenntnis: Philosophische Prämissen und akademische Konsequenzen

Trotz fortbestehender begrifflicher Uneinigkeit besteht weitgehend Einigkeit darüber, dass die Verbindung von Kunst und Forschung keine Neuerfindung darstellt. Seit jeher haben Künstlerinnen und Künstler zugleich als Forschende gewirkt und ihre Praxis als Form der Erkenntnis, des Experimentierens und der Reflexion verstanden. Neu ist aber das Bedürfnis, diese Verbindung im Rahmen akademischer Institutionen theoretisch zu legitimieren und methodisch zu fassen.

In der Antike und bis weit in die frühe Neuzeit hinein bestand kein grundsätzlicher Gegensatz zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Erkenntnis. Laut der aristotelischen *Poetik* steht die Tragödie der philosophischen Erkenntnis näher als die Historie, da sie im Raum der Möglichkeit operiert und auf diese Weise exemplarisch allgemeine menschliche Handlungsweisen erfahrbar macht. Kunst wird hier als epistemisches Labor verstanden, in dem Hypothesen über menschliches Handeln sinnlich erprobt werden können, um so zu relevanten philosophischen Erkenntnissen darüber zu kommen, was der Mensch ist.<sup>8</sup>

Eine klare Trennungslinie zwischen Kunst und Erkenntnis wird erst in der Aufklärung gezogen. Zentrale Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang der von Immanuel Kant vorgenommenen Unterscheidung zwischen der „reinen“ und der „praktischen Vernunft“ sowie der „Urteilkraft“ zu. In seinen drei Hauptwerken – *Kritik der reinen Vernunft*, *Kritik der praktischen Vernunft* und *Kritik der Urteilkraft* – legt Kant die Differenzierung zwischen Erkenntnis (richtig/falsch), Ethik (gut/böse) und Ästhetik (schön/hässlich) dar. Diese Unterscheidung markiert eine grundlegende Wende im Denken, die im 19. Jahrhundert auch institutionell in der Trennung von Universität, Kirche und (Kunst-)Akademie vollzogen wird.

Für die Kunst bildet die *Kritik der Urteilkraft*, in der Kant die Besonderheit des ästhetischen Geschmacksurteils erklärt, das theoretische Fundament für ihre Befreiung aus dem politischen und moralischen Korsett und somit die Grundlage ihrer sich erst langfristig etablierenden Autonomie. Während das Erkenntnisurteil – etwa „der Tisch ist schwarz“ – objektiv ist, weil es sich auf den Gegenstand selbst bezieht, ist das Geschmacksurteil – „der Tisch ist schön“ – subjektiv, da es nichts über den Gegenstand, sondern über das Wohlgefallen des Betrachtenden aussagt. Das ästhetische Urteil ist damit als freie, zwecklose Vorstellung grundsätzlich von der objektorientierten Erkenntnis getrennt und zudem „interesselos“<sup>9</sup>. Was dies konkret bedeutet, erläutert Kant an anschaulichen Beispielen. So bleibt etwa die ästhetische Wirkung der ägyptischen Pyramiden unabhängig von der moralischen Verurteilung ihrer Entstehungsbedingungen bestehen. Die

---

<sup>7</sup> Vgl. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil 1992; Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism: An Inquiry into the Analogy of the Arts, Philosophy, and Religion in the Middle Ages*, Latrobe (PA), The Archabbey Press, 1951.

<sup>8</sup> Aristoteles, *Poetik*, übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart, Philipp Reclam jun. Verlag, 1994, S. 29.

<sup>9</sup> „Das Wohlgefallen am Schönen ist ohne alles Interesse“, Immanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft*, hg. von Wilhelm Weischedel, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1974, S. 39 f.

ethische Bewertung fällt in den Zuständigkeitsbereich der praktischen Vernunft und ist mit dem ästhetischen Urteil nicht vereinbar. Eine Verwechslung der Hinsichten ist laut Kant im Sinne der Kritik, d. h. der Unterscheidung, unbedingt zu vermeiden. Zugleich trennt er das ästhetische Urteil über das Schöne von jenem über das Angenehme. Das Wohlgefallen an einem Stillleben löst nicht das Verlangen nach dem realem Verzehr der Früchte aus, sondern bezieht sich einzig auf die Art und Weise, wie diese dargestellt sind.

Die Kantische Trennung der Kunst von Fragen der Nützlichkeit, Moral oder unmittelbaren Befriedigung bildet eine wesentliche, wenngleich nicht unumstrittene Grundlage der modernen, autonomen Kunst, die sich jeder zweckgebundenen Funktion entzieht – im Unterschied zur Kunst des Mittelalters oder der frühen Neuzeit, die vor allem religiösen oder repräsentativen Zwecken diente. Die bis dahin vorherrschende Regelästhetik, die bestimmte, was Kunst ist und was nicht, wird damit obsolet und durch eine Rezeptionsästhetik ersetzt, die ausgehend von der Idee des „interesselosen Wohlgefallens“ die Kunst als Freiraum des Denkens und Erlebens konzipiert.

Dieser in der *Kritik der Urteilskraft* theoretisch begründete Freiraum ist freilich alles andere als selbstverständlich. Es bedurfte eines langen historischen Prozesses, bis sich die Kunst tatsächlich von staatlichen, religiösen und utilitaristischen Inanspruchnahmen zu lösen vermochte und die errungene Autonomie bleibt stets prekär und muss immer wieder neu verteidigt werden – insbesondere in autoritären oder totalitären Systemen, die Kunst zu kontrollieren, zu politisieren oder zu instrumentalisieren suchen.

## 2. Kunst und Wissenschaft: Neue Modelle

Die in der Aufklärung gezogene theoretische Trennungslinie zwischen Kunst und Wissenschaft wurde im 19. Jahrhundert durch die fortschreitende Autonomisierung beider Felder und die Ausdifferenzierung der Disziplinen im Zuge der Universitätsentwicklung dauerhaft verfestigt. Bereits früh reagierten einzelne Künstler auf den Druck, der von der Dominanz empirischer Verfahren und der sich rasch etablierenden naturwissenschaftlichen Diskurshegemonie ausging und alles Nicht-Wissenschaftliche zu marginalisieren drohte. Ein paradigmatisches Beispiel bietet der Naturalismus, der auf diese Veränderungen antwortete und begann die Kunst im Lichte aufkommender Forschungsmethoden und -fragestellungen neu zu denken. Émile Zola verstand den Schriftsteller als Experimentator, der gesellschaftliche Phänomene unter kontrollierten Bedingungen untersucht; der Theatermacher André Antoine wiederum konzipierte die Bühne als „Labor“, in dem soziale und psychologische Konstellationen erprobt werden können. Thematisch öffnete sich der Naturalismus zugleich für wissenschaftlich relevante Felder wie Vererbungstheorie, Medizin und Sozialhygiene.

Bertolt Brecht radikalisierte diese Tendenzen ab den 1920er Jahren. Mit seinem Konzept des Epischen Theaters und dem Prinzip der Modellinszenierung entwickelte er eine Form künstlerischer Praxis, die politische Erkenntnis und ästhetische Reflexion miteinander verband. Damit formulierte Brecht eine frühe, theoretisch fundierte Annäherung von Kunst, Erkenntnis und Forschung, die als ein Vorläufer der Künstlerischen Forschung bezeichnet werden kann. Auch in der Bildenden Kunst wurde die Trennung von Kunst und Wissenschaft spätestens seit den 1920er Jahren zunehmend infrage gestellt. Besonders die Konzept- und Experimentalkunst, paradigmatisch verkörpert in den Werken von Marcel Duchamp, kann als eine Öffnung verstanden werden, die den Weg für spätere künstlerisch-forschende Praktiken bereitete.

Nach diesen – meist noch einseitigen – Annäherungsversuchen kam es ab den 1960er Jahren, vor allem in den USA, zu einer neuen Dynamik: Universitäten begannen, Künstlerinnen und Künstler im Rahmen von *Artist-in-Residence*-Programmen in ihre Forschungsprojekte zu integrieren. Gleichwohl blieb das Verhältnis zwischen künstlerischer Praxis und akademischer Forschung zunächst lange unbestimmt – ein offener Aushandlungsraum, in dem sich die heutigen Formen der Künstlerischen Forschung erst allmählich herausbilden konnten.

### 2.1 Vom Ideal autonomer Kunst zur Forderung nach gesellschaftlicher Nützlichkeit

Ein Paradigmenwechsel zeichnet sich ab den 1990er Jahren ab.<sup>10</sup> Zunehmend sind nun Versuche zu beobachten, die vorerst eher spontan und unabhängig voneinander entstandenen Formen Künstlerischer Forschung in einen verbindenden Kontext zu setzen und erste theoretische Ansätze für eine neue Disziplin zu

---

<sup>10</sup> Einen umfassenden Überblick über die Entwicklungen der künstlerischen Forschung zwischen 1990 und 2010 gibt Henk Borgdorff in seinem Artikel „Wo stehen wir in der künstlerischen Forschung“, vgl. *op. cit.*

formulieren. An dieser Entwicklung sind sowohl staatliche Kulturförderinstitutionen als auch die Universitäten maßgeblich beteiligt. Mehrere Faktoren wirkten dabei in einer Weise zusammen, die sich, im Sinne von Panofsky und Bourdieu, als strukturelle Homologie zwischen gesellschaftlichen, politischen und wissenschaftlichen Transformationsprozessen beschreiben lässt.

Zum einen wirken die veränderten geopolitischen Konstellationen nach 1989/90 als Katalysator für diese Wende. Wurde in Zeiten des Kalten Krieges der Verdacht gegenüber der autonomen Kunst als vermeintlich „nutzlosem“ Bereich ohne unmittelbare gesellschaftliche Relevanz durch ihre ideologische Instrumentalisierung kompensiert,<sup>11</sup> entstand mit dem Wegfall der Blocksysteme hier ein kulturpolitisches Vakuum. Der Zusammenbruch der Sowjetunion besiegelte das vorläufige Ende der Systemkonkurrenz und im Zeichen des Sieges liberal-demokratischer und marktwirtschaftlicher Modelle geriet die öffentliche Kulturförderung zunehmend unter Rechtfertigungsdruck. Mit dem Wegfall ihrer Rolle als Repräsentanten ideologisch fundierter Werte, sehen sich Kunstschaffende dazu aufgefordert, ihre konkrete Relevanz für die Gesellschaft nachzuweisen und ihren Beitrag zu Wissen, Innovation und sozialem Zusammenhalt sichtbar zu machen. Neben Versuchen, die Kunst beispielsweise durch Kooperationen mit der Kreativwirtschaft oder sozialen Institutionen zu „vernützlich“, avancierte in diesem Kontext auch der Verweis auf die Erkenntnisdimension künstlerischer Praxis zu einem Legitimationsnarrativ, um die Kunst institutionell auf Grundlage ihres gesellschaftlichen Wertes neu zu positionieren.

## 2.2 Asymmetrien in der Hochschulpolitik und Kämpfe um Deutungshoheit

Parallel dazu vollzieht sich in den 1990er Jahren ein grundlegender Strukturwandel der Universitäten, der als wesentlicher Motor dieser Entwicklung wirkt. Angesichts des wachsenden globalen Wettbewerbs um die „klügsten Köpfe“ wird im Rahmen des sogenannten Bologna-Prozesses angestrebt, den europäischen Hochschulraum zu vereinheitlichen und die Struktur der Studiengänge und Abschlüsse zu harmonisieren. Das neue dreistufige System – bestehend aus Bachelor oder Licence, Master und einer Doktorarbeit – sichert europaweit Vergleichbarkeit und Mobilität. Diese Reformen betreffen auch die Kunstausbildung und bilden die institutionelle Voraussetzung, um die Künstlerinnen und Künstler systematisch in wissenschaftliche Zusammenhänge einzubinden, was langfristig zur Etablierung der Künstlerischen Forschung beiträgt. Zunehmend werden PhD-Programme an Kunsthochschulen und Universitäten eingerichtet, die Künstlerinnen und Künstlern die Möglichkeit eröffnen, ihre künstlerische Praxis als Bestandteil einer wissenschaftlich anerkannten Forschungsarbeit zu valorisieren.

Da der Bologna-Prozess in den Mitgliedstaaten mit unterschiedlicher Geschwindigkeit und Intensität umgesetzt wird, entstehen erhebliche Asymmetrien auf internationaler Ebene. Als Vorreiter gelten Großbritannien, die Niederlande, Österreich und die Schweiz, wo sich praxisorientierte Forschungsprogramme bereits früh etabliert haben. Einrichtungen wie das Royal College of Art in London, die Akademie der bildenden Künste in Wien oder das Institute for Contemporary Art Research (IfCAR) an der Zürcher Hochschule der Künste gelten aufgrund ihrer forschungsbasierten Curricula sowie ihrer dezidiert gesellschaftspolitischen Ausrichtung als richtungsweisend. Sie verbinden künstlerische Praxis mit feministischen, queeren und dekolonialen Perspektiven und setzen auf kollektive, horizontale Formen des Lernens und Forschens.<sup>12</sup> Von zentraler Bedeutung sind in diesem Kontext die Arbeiten von Henk Borgdorff, wobei insbesondere auf seine Veröffentlichung *Practice-Based Doctorates in the Creative and Performing Arts and Design* von 1997 hinzuweisen ist. Es handelt sich um einen der ersten systematischen Beiträge zur Künstlerischen Forschung und akademischen Etablierung künstlerischer Promotionen in Europa, der als Grundlagentext für spätere Diskussionen in den Niederlanden und Großbritannien diente.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Vgl. Frances Stonor Saunders, *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*. New York, The New Press, 1999.

<sup>12</sup> Zur frühen Etablierung und theoretischen Fundierung der Künstlerischen Forschung im deutschsprachigen Raum, insbesondere im Umfeld der Zürcher Hochschule der Künste, vgl. Anton Rey und Stefan Schöbi (Hg.), *Künstlerische Forschung. Positionen und Perspektiven*, Zürich, Zürcher Hochschule der Künste, 2009 und Elke Bippus (Hg.), *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich, diaphanes, 2009. Eine stärker epistemologisch-philosophische Perspektive findet sich unter anderem bei Anke Haarmann, *Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik*, Bielefeld, transcript Verlag, 2019 sowie bei Dieter Mersch, *Epistemologies of Aesthetics*, Zürich, 2015.

<sup>13</sup> Henk Borgdorff, *Practice-Based Doctorates in the Creative and Performing Arts and Design*, Utrecht, Hogeschool voor de Kunsten Utrecht, 1997.

Die Vorreiterrolle Großbritanniens fußt, wie Gerald Bast erklärt, nicht zuletzt aber auch auf den ökonomischen Zwängen der Universitäten, da die Höhe ihrer Budgets bereits früh an messbare Forschungsleistungen gekoppelt wurde.<sup>14</sup> Auch in Österreich wird der Bolognaprozess von Beginn an mit großer Offenheit im Bereich der Kunst umgesetzt. Die 1998 erfolgte flächendeckende Umwandlung der Kunsthochschulen in Kunstuniversitäten markiert institutionell wie symbolisch die Gleichstellung künstlerischer Ausbildung mit akademischer Forschung.<sup>15</sup>

Ganz anders dagegen die Situation in Deutschland, wo der Bologna-Prozess vielfach als doppelte Bedrohung der wissenschaftlichen als auch der künstlerischen Autonomie wahrgenommen wird. Zahlreiche renommierte Kunstakademien verweigern bis heute die vollständige Integration in das europäische ECTS-System und vergeben weiterhin traditionelle, im europäischen Hochschulraum offiziell nicht mehr anerkannte Meisterklassendiplome. Auch die institutionelle Integration der Forschung in die Kunsthochschulen in Form von Doktoratsprogrammen geht nur schleppend voran und wird weiterhin mit Skepsis beobachtet.

In Frankreich existiert hingegen bereits seit 2012 unter dem Titel *Pratique et théorie de la création* ein offizielles Modell der künstlerischen Promotion in verschiedenen Disziplinen, das sich wesentlich auf die in Kanada gewonnenen Erfahrungen mit der *recherche-crédation* bezieht.<sup>16</sup> Trotz ihrer zunehmenden institutionellen Verankerung bleibt diese Form der Promotion allerdings umstritten, wie *Le Quotidien de l'art* (2023) konstatiert.<sup>17</sup> Nur wenige Universitäten verfügen über eigene kunstwissenschaftliche Fakultäten und die meisten Kunsthochschulen sind, ähnlich wie in Deutschland, auf Kooperationen mit Universitäten angewiesen. Die geringe Zahl an Doktorand\*innen sowie die große disziplinäre Vielfalt – von Bildender Kunst über Literatur, Übersetzung und Theater bis hin zu Musik – wirken sich zudem nachteilig auf die Sichtbarkeit des Programms aus und erschweren seine Vergleichbarkeit mit traditionellen Dissertationen.

Die Etablierung der Künstlerischen Forschung verändert jedoch auch das professionelle Selbstverständnis der Professor\*innen. Die teils heftig geführten Debatten um Status und Legitimation der Künstlerischen Forschung stehen insofern in direktem Zusammenhang mit Fragen der Konkurrenz im Wissenschaftsfeld: Letztlich geht es um Deutungshoheit sowie symbolische und ökonomische Macht. Borgdorff zufolge liegen die zentralen Spannungsfelder in den Grenzziehungen zwischen Künstlerischer Forschung, autonomer Kunstpraxis und wissenschaftlicher Methodik. Hinzu kommen institutionelle und förderpolitische Rahmenbedingungen, die über die Anerkennung neuer Forschungsformen entscheiden.<sup>18</sup> Wie Gerald Bast hervorhebt, fehlt vielen Künstler\*innen die Vertrautheit mit den „Regeln der Wissenschaft“, insbesondere mit den Publikations- und Sichtbarkeitslogiken des akademischen Feldes. Die geringe Zahl an Künstlerinnen und Künstlern, die sich zum Thema Künstlerische Forschung zu Wort melden, ist für ihn einmal mehr Ausdruck der Dominanz der Wissenschaft in diesem Bereich. Zugleich verweist diese Lücke laut Bast auf „das Fehlen einer Artistic Community [...] als Pendant zur Scientific Community, [...] die mit den ‚Machtinstrumenten‘ der Publikation, der gegenseitigen Zitierung und der wechselseitigen Begutachtung [...] den Fortschritt der Wissenschaften [...] kontrolliert, steuert und stimuliert.“<sup>19</sup>

Ein weiteres strukturelles Defizit spiegelt sich im unzureichenden Transfer zwischen Forschung und Lehre. Schwarz kritisiert in diesem Zusammenhang die Vorherrschaft der „Künstlerfraktion“ und die Vorstellung, innovative Curricula könnten allein aus der individuellen Praxis hervorgehen. Tatsächliche

---

<sup>14</sup> Gerald Bast, „Können Künstler Forscher sein? Eine notwendige Abhandlung über das Selbstverständliche“, Janet Ritterman, Gerald Bast, Jürgen Mittelstraß (Hg.), *Kunst und Forschung. Können Künstler Forscher sein? Art and research Can artists be researchers?*, Wien, Springer-Verlag, 2011, S. 169-182.

<sup>15</sup> Vgl. Jürgen Mittelstraß, „Einleitung“, Janet Ritterman, Gerald Bast, Jürgen Mittelstraß (Hg.), *Kunst und Forschung. Können Künstler Forscher sein? Art and research Can artists be researchers?*, Wien, Springer-Verlag, 2011, S. 13.

<sup>16</sup> Vgl. Pierre Gosselin und Éric Le Coguiec (Hg.), *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Presses de l'Université du Québec, 2009. Das Konzept der *recherche-crédation* wurde in den 1990er-Jahren in Kanada begründet und zuerst an der Université du Québec à Montréal (UQAM) und der Université Laval als legitime Form wissenschaftlicher Forschung innerhalb künstlerischer Studiengänge anerkannt.

<sup>17</sup> Vgl. Pedro Morais, „Les doctorats de création: faire école dans l'école“, *Le Quotidien de l'Art*, Nr. 2594, 20.04.2023, <https://www.lequotidiendelart.com/articles/23674-les-doctorats-de-cr%C3%A9ation-faire-%C3%A9cole-dans-l-%C3%A9cole.html> [18.10.2025].

<sup>18</sup> Vgl. Henk Borgdorff, „Wo stehen wir in der künstlerischen Forschung“, *cit.*, S. 30.

<sup>19</sup> Gerald Bast, *op. cit.*, S. 168.

Erneuerung, so sein Argument, erfordere hingegen eine systematische Einbindung der Forschung in die Lehre.<sup>20</sup>

### 2.3 Ein offener Forschungsbegriff: Chancen und Risiken

Neben geopolitischen Umbrüchen und hochschulpolitischen Entwicklungen wurde die Etablierung der Künstlerischen Forschung auch wesentlich durch eine interdisziplinäre methodologische Öffnung und die Herausbildung eines „offenen Forschungsbegriffs“ befördert.<sup>21</sup> Laut Mittelstraß ist Künstlerische Forschung ein Konzept, das „den engeren empirisch-naturwissenschaftlichen Rahmen verlässt“ und die akademische Forschung „um eine epistemische Dimension ästhetischer Erkenntnis“ erweitert.<sup>22</sup> Wie Henk Borgdorff unterstreicht, bleibt dabei das „Spannungsverhältnis zwischen Kunstpraxis und Wissenschaft, zwischen der relativ autonomen Kunstwelt mit ihrer ganz eigenen Kultur und Dynamik und der Welt der Forschung“<sup>23</sup> intakt. Dieses Reibungsverhältnis ist kein zu überwindendes Defizit, sondern bildet ein konstitutives Moment künstlerischer Forschung: Es generiert epistemische Offenheit, methodische Pluralität und produktive Ambivalenz, begründet letztlich aber auch die Unsicherheit hinsichtlich institutioneller Anerkennung und disziplinärer Verortung.

Ob diese Öffnung jedoch tatsächlich als positive „Liberalisierung“ zu werten ist, wie Borgdorff nahelegt,<sup>24</sup> bleibt umstritten. Denn die institutionelle Etablierung der Künstlerischen Forschung seit den 1990er Jahren vollzieht sich im Kontext des oben beschriebenen Paradigmenwechsels, in dessen Folge Kunst und Kultur – insbesondere im Rahmen öffentlicher Förderung – zunehmend unter Legitimationsdruck geraten sind und nach Kriterien gesellschaftlicher Nützlichkeit, wirtschaftlicher Effizienz und wissenschaftlicher Relevanz bewertet werden. Dies verweist weniger auf eine Befreiung der Kunst im kantischen Sinne als vielmehr auf ihre Einbindung in neoliberale Steuerungslogiken.

Auch hier zeigt sich eine strukturelle Homologie zwischen wissenschafts- und kulturpolitischen Entwicklungen. Wie Bast hervorhebt, steht die methodologische Öffnung indirekt in Zusammenhang mit dem wachsenden Druck auf Universitäten, quantitative Nachweise gesteigerter Forschungsaktivität zu erbringen, um ihre Budgets zu sichern. Da sich in der Künstlerischen Forschung Prozesse, Methoden und Ergebnisse nur schwer in standardisierte Indikatoren übersetzen lassen, führte dies, positiv formuliert, zu einer Pluralisierung der Methoden, negativ betrachtet jedoch gleichermaßen zu einer zunehmenden Unschärfe und Beliebigkeit der Konzepte.<sup>25</sup>

In diesem Zusammenhang warnt Robert Schwarz vor der Vereinnahmung des Kunstbegriffs durch eine zunehmend ökonomisch ausgerichtete Kulturpolitik. Angesichts des bildungs- und finanzpolitischen Rechtfertigungsdrucks, so seine Diagnose, drohe Künstlerische Forschung auf ihren vermeintlichen Nutzen für die *Creative Industries* verkürzt zu werden. Auch wenn bestimmte Förderlogiken sinnvoll erscheinen, folgt Künstlerische Forschung doch eigenen epistemischen Prinzipien und Methoden, die sich fundamental von denen der Wissenschaft und der Industrie unterscheiden.<sup>26</sup>

## 3. Geographische Aspekte: verschiedene Forschungskulturen

Wie gezeigt, haben sich im Zuge des weltweit zunehmenden Interesses an Künstlerischer Forschung in vielen Ländern in den vergangenen Jahrzehnten stabile institutionelle Strukturen herausgebildet. Dazu zählen

---

<sup>20</sup> Hans-Peter Schwarz, „Die Künste und die Creative Industries – Irrwege der Forschung?“, Janet Ritterman, Gerald Bast, Jürgen Mittelstraß (Hg.), *Kunst und Forschung. Können Künstler Forscher sein? Art and research Can artists be researchers?*, Wien, Springer-Verlag, 2011, S. 80-122.

<sup>21</sup> Vgl. Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*, cit.; Schwab, Michael (Hg.), *Experimental System: Future Knowledge in Artistic Research*, Leuven, Leuven University Press, 2013 und de Assis, Paulo und Lucia D’Errico (Hg.), *Artistic Research: Charting a Field in Expansion*, London, Rowman & Littlefield International, 2019.

<sup>22</sup> Jürgen Mittelstraß, *op. cit.*, S. 15.

<sup>23</sup> Vgl. Henk Borgdorff, „Wo stehen wir in der künstlerischen Forschung“, *cit.*, S. 41.

<sup>24</sup> *Ibid.*, S. 44f.: „Das Aufkommen der künstlerischen Forschung läuft parallel zu dem, was man die Liberalisierung der Forschung in der akademischen Welt nennen könnte.“

<sup>25</sup> Gerald Bast, *op. cit.*, S. 179.

<sup>26</sup> Hans-Peter Schwarz, *op. cit.*

spezialisierte Lehrstühle, Drittmittelprogramme und internationale Fellowships, die Theorie und Praxis, Wissenschaft und Kunst, systematisch miteinander verzahnen.

Fraglich bleibt jedoch, wie es um die internationale Vernetzung dieses Feldes bestellt ist, die angesichts der fortschreitenden Globalisierung von Wissenschaft und Kunst eigentlich naheliegend erscheint. Bei genauerer Betrachtung erweist sich die theoretische Reflexion über Möglichkeiten und Grenzen der Künstlerischen Forschung als geografisch stark konzentriert: Sie bleibt auf wenige Zentren beschränkt, die nur begrenzt miteinander kommunizieren und eine deutliche Nord-West-Dominanz aufweisen. Führend sind dabei, der chronologischen Entwicklung entsprechend, Großbritannien, die Niederlande, Österreich, die Schweiz sowie die skandinavischen Länder und Belgien, mit Knotenpunkten in Amsterdam, London, Zürich und Wien. Parallel dazu existiert eine zweite Entwicklungslinie, die primär im frankokanadischen und französischen Raum verortet ist und erstaunlich wenige Schnittmengen mit diesem nordeuropäischen Netzwerk aufweist.

Trotz ihres Selbstverständnisses als internationale und transdisziplinäre Disziplin zeigt sich das Feld der Künstlerischen Forschung somit als fragmentierte Landschaft, deren institutionelle und epistemische Asymmetrien die Vorstellung einer globalen *Artistic Research Community* erheblich relativieren. Zwar wurde mit der Gründung der *Society for Artistic Research* (SAR) im Jahr 2010 in Bern eine Plattform geschaffen, die sich der internationalen Vernetzung und Sichtbarmachung Künstlerischer Forschung widmet, doch ein Blick auf die aktuelle Mitgliederliste verdeutlicht ein eklatantes Ungleichgewicht. Von den derzeit 72 institutionellen Mitgliedern stammen nahezu alle aus Nord- und Westeuropa. Über den Research Catalogue (RC), die peer-reviewte Zeitschrift JAR (Journal for Artistic Research) sowie jährliche internationale Konferenzen bietet SAR zwar wichtige Strukturen zur Professionalisierung und Standardisierung des Feldes, doch bleibt ihre Reichweite global betrachtet bislang begrenzt. Der französischsprachige Raum, Südeuropa und große Teile Osteuropas sind nahezu vollständig abwesend; außerhalb Europas sind lediglich Costa Rica und Singapur vertreten.<sup>27</sup>

Es ist bemerkenswert, dass selbst in Zürich die im frankophonen Raum seit langem etablierte Forschungspraxis der *recherche-création* bislang nur in begrenztem Maße wahrgenommen wird. Zwar existiert hier kein akademischer Interessenverband, der mit der SAR vergleichbar wäre, doch wurde bereits 2001 an der Universit  du Québec   Montréal (UQAM) das interuniversit re Netzwerk *Hexagram* gegründet. Es bündelt die Zusammenarbeit mehrerer Hochschulen in Québec und fungiert mit Programmen zu Mobilität, Residenzen, Publikation und internationalen Kooperationen als institutionell verankerte Plattform der *recherche-création*. Ihr Wirkungsradius bleibt jedoch weitgehend auf den frankophonen Raum beschränkt; eine aktive Vernetzung über die Sprachgrenzen hinaus findet bislang kaum statt.<sup>28</sup>

Ein ähnliches Bild zeigt sich bei der *Transversale des Réseaux Arts-Sciences* (TRAS)<sup>29</sup>, die sich dezidiert auf das Feld der *arts-sciences* richtet und derzeit etwa vierzig ausschließlich französische Mitglieder<sup>30</sup> vereint: K nstlerkollektive, Kulturinstitutionen, Universitäten sowie Forschungsstrukturen, die an den Schnittstellen von Kunst und Wissenschaft arbeiten. Das erklärte Ziel von TRAS ist die Förderung transdisziplinärer Kooperationen und Mobilität innerhalb von Projektnetzwerken. Die Einbettung des Programms in europäische Partnerschaften erscheint auf den ersten Blick ambitioniert, bleibt in der Umsetzung jedoch vage. Zwar werden Erkundungsreisen 2018 und 2019 nach Warschau und in mehrere deutsche Städte sowie Pläne für Mobilit tsprogramme und eine Kartographie europäischer *art-science*-Akteure erwähnt, genaue Angaben zu konkreten Projekten und institutionellen Allianzen fehlen jedoch. Stattdessen dominieren programmatische Schlagworte wie Transdisziplinarität und Internationalisierung, die eher als Absichtserklärungen denn klare Programmatik zu werten sind und bislang weder durch konkrete Maßnahmen noch durch sichtbare Vernetzungen eingelöst wurden. Die europäische Dimension von TRAS wirkt daher derzeit eher deklarativ als operativ.<sup>31</sup>

---

<sup>27</sup> *Ibid.* 31 Institutionen stammen aus Nordeuropa, 33 aus Mitteleuropa.

<sup>28</sup> Vgl. <https://hexagram.ca/en/> [18.10.2025].

<sup>29</sup> Vgl. <https://www.reseau-tras.eu/> [18.10.2025].

<sup>30</sup> Tatsächlich stammen alle Mitglieder bis auf eine Ausnahme, das Theater La Grange in Lausanne, aus Frankreich, vgl. <https://www.reseau-tras.eu/les-membres/> [18.10.2025].

<sup>31</sup> Neben TRAS bestehen im französischsprachigen Raum mehrere Verb nde, die *recherche-création* mit anderen Feldern verbinden, jedoch ebenfalls selten über die französischen Sprachgrenzen hinaus kooperieren. Das *Réseau Arts Numériques* (2007) fördert Austausch im internationalen Feld digitaler Künste, die *Artsciencefactory* (2010) initiiert partizipative Projekte zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft. *Huma-Num* (2013), ursprünglich für die digitalen Geisteswissenschaften geschaffen, gewinnt als Plattform an Bedeutung, die Kunst, Digitalisierung und Forschungskultur verknüpft.

Besonders deutlich tritt die Fragmentierung der Künstlerischen Forschung im Themenfeld der akademischen Qualifizierungsstufen zutage, mit dem sich unter anderem die European League of Institutes of the Arts (ELIA) intensiv beschäftigt. ELIA wurde 1990 in Amsterdam gegründet und zählt heute mit über 250 Mitgliedsinstitutionen aus mehr als 40 Ländern zu den größten und einflussreichsten europäischen Hochschulnetzwerken im Bereich der Künste.<sup>32</sup> Als Plattform für Austausch, Vernetzung und kulturpolitische Interessenvertretung engagiert sich ELIA auch für die europaweite Anerkennung und Harmonisierung künstlerischer Abschlüsse und Forschungsformate. In diesem Zusammenhang entwickelte sie 2016 gemeinsam mit mehreren Partnerorganisationen die *Florence Principles*, ein Referenzdokument, das Leitlinien und Qualitätsstandards für künstlerische Promotionsprogramme in Europa formuliert.<sup>33</sup>

Im frankophonen Raum wird hingegen eine weitgehend davon unabhängige Strategie verfolgt. In Frankreich sind nur wenige Hochschulen, die eine *thèse en pratique et théorie de la création* anbieten, Mitglieder von ELIA und lediglich acht Kunsthochschulen beziehen sich ausdrücklich auf die Florenzer Richtlinien. Stattdessen sind die französischen Universitäten im Réseau interuniversitaire Création, Arts et Médias (resCAM) zusammengeschlossen. Es handelt sich um einen von Universitäten getragenen Verbund, der als zentrale Plattform für Fragen der Künstlerischen Forschung im französischen Hochschulsystem fungiert.<sup>34</sup> Obwohl resCAM und ELIA thematisch zahlreiche Überschneidungen aufweisen – insbesondere in Fragen der akademischen Strukturierung Künstlerischer Forschung und der Ausgestaltung von Promotionsprogrammen – bestehen keine sichtbaren institutionellen Verbindungen zwischen beiden Netzwerken. In den Selbstdarstellungen von resCAM wird ELIA weder als Partner noch als Referenz genannt, umgekehrt finden sich in den Mitglieder- und Kooperationslisten von ELIA keinerlei Hinweise auf resCAM.

Auf beiden Seiten lässt sich also ein deutliches Desinteresse an internationaler Vernetzung und Austausch konstatieren, wobei die institutionelle Abschottung nicht ohne Folgen bleibt. Trotz ihres erklärten Anspruchs auf Internationalität verfügt das Feld der Künstlerischen Forschung bislang nur über begrenzt ausgeprägte transnationale Austauschstrukturen. Der Dialog zwischen *artistic research* und Künstlerischer Forschung auf der einen und *recherche-crédation* auf der anderen Seite bleibt marginal. Die zahlreichen Programme und Netzwerke existieren weitgehend parallel und sprachlich segmentiert, ohne substanzielle Verbindungen. Das spiegelt sich deutlich auch in den Publikationen: Referenzen und theoretische Bezugnahmen zirkulieren fast ausschließlich innerhalb der jeweiligen Sprachgemeinschaften. Selbst die *Society for Artistic Research*, die sich explizit internationale Kooperationen zum Ziel setzt und durch die Mitwirkung an den *Florence Principles* wesentlich zur hochschulpolitischen Anerkennung der Künstlerischen Forschung in Europa beigetragen hat, unterstützt unbeabsichtigt diese Fragmentierung: Wie bereits angemerkt, ist der gesamte frankophone Raum in der Organisation faktisch nicht vertreten.

Bei genauerer Betrachtung erweist sich der fehlende Dialog als Ursache einer paradoxen Konstellation: Die Künstlerische Forschung, die sich selbst explizit als global, transdisziplinär und reflexiv versteht, operiert de facto in voneinander abgeschotteten epistemischen Territorien und stellt damit einen blinden Fleck des Kulturtransfers dar. Ihre Internationalität bleibt ein uneingelöster Anspruch, da sprachliche, kulturelle und geopolitische Grenzen den Wissensaustausch stärker strukturieren als künstlerische Offenheit oder interdisziplinäre Programmatik. Das sichtbare Desinteresse an Akteur\*innen und Ansätzen aus osteuropäischen, asiatischen, afrikanischen und südamerikanischen Kontexten verortet das Konzept zudem – trotz seines erklärten Anspruchs auf kritische Reflexion von Machtasymmetrien – in einer kolonial geprägten West- und Norddominanz.

#### 4. Fazit

Den Versuch, Kunst und Wissenschaft nach Jahrhunderten institutioneller Trennung als Künstlerische Forschung erneut in ein produktives Verhältnis zu setzen, stellt ein komplexes Unterfangen dar, das in den letzten Jahren vielfältige Erfolge verbuchen konnte, aber auch vor großen Herausforderungen steht. Die Genese der Künstlerischen Forschung seit den 1990er Jahren ist eng mit tiefgreifenden geopolitischen,

---

<sup>32</sup> ELIA bündelt ein breites Spektrum künstlerischer Ausbildungsinstitutionen von Universitäten, Kunsthochschulen, Konservatorien, Theater- und Tanzakademien bis hin zu spezialisierten Einrichtungen aus allen Kunstdisziplinen, vgl. <https://elia-artschools.org/> [18.10.2025].

<sup>33</sup> Vgl. *The Florence Principles on the Doctorate in the Arts*, ELIA 2016, <https://elia-artschools.org/page/The-Florence-Principles> [18.10.2025].

<sup>34</sup> resCAM bezieht sich auf seiner Website an keiner Stelle auf die *Florence Principles*, vgl. <https://www.res-cam.com/> [18.10.2025].

hochschulpolitischen und erkenntnistheoretischen Transformationsprozessen verbunden. Der Bologna-Prozess, die interdisziplinäre Öffnung des Forschungsbegriffs sowie die zunehmende Notwendigkeit kulturpolitischer Legitimation haben ein neues, hybrides Feld hervorgebracht, das sich zwischen ästhetischer Praxis und wissenschaftlicher Reflexion verortet, dessen Grenzen und Strukturen allerdings noch diskutiert werden.

Zu den zentralen Herausforderungen zählt insbesondere die im internationalen Kontext zu beobachtende geographische bzw. kulturelle Fragmentierung der Künstlerischen Forschung. Trotz einer zunehmenden Institutionalisierung des Feldes und der Etablierung von Netzwerken wie SAR, ELIA oder *resCAM* existiert bislang keine kohärente internationale Forschungsgemeinschaft. Vielmehr verlaufen die Diskurse in weitgehend voneinander getrennten sprachlich-kulturellen Räumen. Die unabhängige Entwicklung eines durch anglophone und deutschsprachige Akteure dominierten *artistic research* sowie einer frankophonen *recherche-création* hat eine geringe wechselseitige Rezeption theoretischer Positionen, methodologischer Ansätze und institutioneller Modelle zur Folge und begünstigt zudem weitgehend unbemerkt das Verharren in einer kolonial geprägten West- und Nordperspektive.

Vor diesem Hintergrund erscheint es dringend geboten, die inhaltlichen, methodischen und epistemologischen Unterschiede der jeweiligen Ansätze in den verschiedenen (Sprach-)Regionen systematisch und vergleichend zu analysieren. Eine kritische Untersuchung der behaupteten und tatsächlichen internationalen Anschlussfähigkeit könnte zur Schärfung des Begriffs und zur Klärung des zukünftigen Potentials der Künstlerischen Forschung als global vernetztes, plural strukturiertes und reflexiv offenes Wissenssystem beitragen.

## Literaturliste

- ARISTOTELES, *Poetik*, übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart, Philipp Reclam jun. Verlag, 1994
- ASSIS, Paulo de, und Lucia D'Errico (Hg.), *Artistic Research: Charting a Field in Expansion*, London, Rowman & Littlefield International, 2019.
- BARRETT, Estelle, und Barbara Bolt (Hg.), *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*, London, I.B. Tauris/Bloomsbury, 2014.
- BAST Gerald, „Können Künstler Forscher sein? Eine notwendige Abhandlung über das Selbstverständliche“, Janet Ritterman, Gerald Bast, Jürgen Mittelstraß (Hg.), *Kunst und Forschung. Können Künstler Forscher sein? Art and Research – Can Artists Be Researchers?*, Wien, Springer-Verlag, 2011, S. 169-182.
- BIGGS, Michael, und Daniela B chler, „Some Consequences of the Academicization of Design Practice“, *Design Philosophy Papers*, 9/1 (2011), S. 41-55.
- BIPPUS Elke (Hg.), *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich, diaphanes, 2009.
- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- BORGENDORFF Henk, *Practice-Based Doctorates in the Creative and Performing Arts and Design*, Utrecht, Hogeschool voor de Kunsten Utrecht, 1997.
- BORGENDORFF Henk, „Wo stehen wir in der künstlerischen Forschung“, Janet Ritterman, Gerald Bast, Jürgen Mittelstraß (Hg.), *Kunst und Forschung. Können Künstler Forscher sein? Art and Research – Can Artists Be Researchers?*, Wien, Springer-Verlag, 2011, S. 25-45.
- BORGENDORFF Henk, *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*, Leiden, Leiden University Press, 2012.
- CANDY, - Linda und Ernest Edmonds, „Practice-Based Research in the Creative Arts: Foundations and Futures from the Front Line“, *Leonardo*, Vol. 51, Nr. 1, 2018, S. 63-69.
- GOSSELIN Pierre und  ric Le Coguiec (Hg.): *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Presses de l'Universit  du Québec, 2009.
- HAARMANN Anke, *Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik*, Bielefeld, transcript Verlag, 2019.
- HASEMAN Brad, „A Manifesto for Performative Research“, *Media International Australia*, Nr. 118, Februar 2006, S. 98-106.

- KANT Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, hg. von Wilhelm Weischedel, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1974.
- MERSCH Dieter, *Epistemologies of Aesthetics*, Zürich, 2015.
- MITTELSTRAß Jürgen, „Einleitung“, Janet Ritterman, Gerald Bast, Jürgen Mittelstraß (Hg.), *Kunst und Forschung. Können Künstler Forscher sein? Art and Research – Can Artists Be Researchers?*, Wien, Springer-Verlag, 2011, S. 11-19.
- MORAIS Pedro, „Les doctorats de création: faire école dans l'école“, *Le Quotidien de l'Art*, Nr. 2594, 20.04.2023, <https://www.lequotidiendelart.com/articles/23674-les-doctorats-de-cr%C3%A9ation-faire-%C3%A9cole-dans-l-%C3%A9cole.html> [18.10.2025].
- REY Anton und Stefan Schöbi (Hg.), *Künstlerische Forschung. Positionen und Perspektiven*, Zürich, Zürcher Hochschule der Künste, 2009

### **Onlinequellen**

- ELIA, *The Florence Principles on the Doctorate in the Arts*, 2016, <https://elia-artschools.org/page/The-Florence-Principles> [18.10.2025].
- ELIA, *European League of Institutes of the Arts (ELIA) – Homepage*, <https://elia-artschools.org/> [18.10.2025].
- HEXAGRAM, *Hexagram – International Network for Research-Creation in Media Arts, Design, Technology and Digital Culture*, <https://hexagram.ca/en/> [18.10.2025].
- RÉSEAU TRAS, *Transversale des Réseaux Arts-Sciences (TRAS)*, <https://www.reseau-tras.eu/> [18.10.2025].
- RÉSEAU TRAS, *Les membres*, <https://www.reseau-tras.eu/les-membres/> [18.10.2025].
- resCAM, *Réseau interuniversitaire Création, Arts et Médias (resCAM)*, <https://www.res-cam.com/> [18.10.2025].
- SOCIETY FOR ARTISTIC RESEARCH (SAR), *Homepage*, <https://societyforartisticresearch.org/> [18.10.2025].