

Auseinandersetzung mit einem Erfahrungsbegriff stattfinden, dem es vor allem um die Hingabe an das im Möglichkeitsraum produzierte Ereignis des Neuen geht. Hier können Wiederholung und Differenz als Erkenntniskategorien und Kategorien des Wirklichen erprobt werden. Und hier kann nicht zuletzt die räumliche Verführung durch die inszenierte Situation erkundet werden und die historische Verpflichtung auf den letzten Akt, den Schluss.

- 1 Anmerkungen zur Zukunft der Geisteswissenschaften. Unpublizierter Vortrag von Michael Hagner, gehalten in der Maison des Sciences de L'Homme, Paris, 11. Juli 2008.

Benutzte Literatur

- Bertolt Brecht: «Kleines Organon für das Theater», in: *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main 1967, Bd. 16, S. 661–700.
- Richard Feynman: «There's Plenty of Room at the Bottom», in: *Engineering and Science* 23 (1960), S. 22–36.
- Gotthold Ephraim Lessing: «Eine Duplik» (1778), in: *Werke*, Bd. 8, hrsg. von Helmut Göbel, München 1979, S. 30–101.
- Max Weber: «Wissenschaft als Beruf», in: Max Weber: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, hrsg. von Johannes Winckelmann, Tübingen 1985, S. 593–613.

Die Debatte über Forschung in der Kunst

von Henk Borgdorff

Ist die Heftigkeit, mit der ein Thema diskutiert wird, ein Indikator für seine Brisanz, so muss das Thema «Forschung in der Kunst» ein besonders brisantes Thema sein.¹ Unter Bezeichnungen wie «Künstlerische Praxis als Forschung» oder «Forschung in der und durch die Kunst» ist in den letzten Jahren eine Diskussion entstanden, in die sowohl philosophische Elemente (insbesondere der Erkenntnislehre und Methodenlehre) als auch bildungspolitische Aspekte und Strategien einfließen. Daraus hat sich ein vielschichtiges Thema entwickelt, und dies ist der Übersichtlichkeit der Debatte nicht eben zuträglich.

Die Kernfrage ist, ob es so ein Phänomen wie das der Forschung in der Kunst überhaupt gibt, ein Bestreben also, bei dem die Kunstproduktion selbst einen fundamentalen Bestandteil des Forschungsprozesses darstellt und bei dem Kunst zum Teil ein Forschungsergebnis ist. Insbesondere stellt sich die Frage, ob sich diese Art der Forschung hinsichtlich der Natur ihres Forschungsgegenstands (ontologische Fragestellung), ihres Wissens (erkenntnistheoretischer Ansatz) und der für sie angemessenen Arbeitsmethoden (methodologischer Ansatz) von anderen Forschungen unterscheidet. Zugleich stellt sich die Frage, ob diese Art der Forschung die Kriterien einer eigenständigen wissenschaftlichen Forschung erfüllt und ob es gerechtfertigt ist, dass diese Eingang in die Promotionsebene findet.

Dass diese Debatte derzeit mit solcher Dringlichkeit geführt wird, ist zum Teil dem Einfluss regierungspolitischer Entscheidungen in diesem Bereich geschuldet: Durch die Hochschulreformen, die in vielen europäischen Ländern stattgefunden haben, hat sich Forschung mittlerweile zu einer der wichtigsten Aufgaben sowohl der Fachhochschulen als auch der Universitäten entwickelt. Dabei unterscheidet sich Forschung an Fachhochschulen von Forschung an Universitäten hinsichtlich des Stellenwerts ihrer Anwendung, Gestaltung und Entwicklung.

Die «reine» wissenschaftliche Grundlagenforschung (falls so etwas überhaupt existiert) ist und bleibt in der Regel die Domäne der Universitäten. Forschung an Theatern und Tanzschulen, an Konservatorien, Kunstakademien und anderen Kunsthochschulen ist daher von vollkommen anderer Beschaffenheit als das, was generell in der akademischen Welt der Universitäten und Forschungszentren stattfindet. Die Konsequenzen, die dieser Unterschied mit sich bringt, werden kontrovers diskutiert, wobei nicht nur die einzelnen Positionen weit auseinanderklaffen – auch die jeweiligen Motive dahinter unterscheiden sich deutlich voneinander.

Zu dieser Debatte ist als erstes zu bemerken, dass viele der streitenden Parteien statt auf überzeugende Argumente tendenziell eher auf die rhetorische Überzeugungskraft desjenigen setzen, der von seiner Position überzeugt ist. Es ist kein blosser Zufall, dass persönliche Meinungen in der Regel von der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Institution bestimmt sind. Häufig sind Vertreter einer streitenden Partei geneigt, sich hinter etablierten institutionellen Positionen zu verschanzen und sich selbst als die Anwälte von Qualitätsstandards zu präsentieren, als hätten sie für diese ein Patentrecht erworben. Auf der anderen Seite steht der Widerstand gegen jede Form von «Akademisierung» (wie der Prozess oft verächtlich genannt wird). Hier herrschen die Angst vor dem Verlust der eigenen Unverwechselbarkeit und das Misstrauen gegen die als «spiessig» wahrgenommenen Beschränkungen der akademischen Welt. Der Begriff «Akademisierung» bezieht sich dabei sowohl auf die stumpfsinnige Realität der Universitätsbürokratie als auch auf einen fragwürdigen «akademischen Trend», der den lebendigen Geist der künstlerischen Praxis an den Kunstakademien verrät, um ihnen so den höheren gesellschaftlichen Status und das Ansehen zu verschaffen, die in unserer Kultur nach wie vor der intellektuellen Arbeit vorbehalten sind.

Der Wandel in der Politik ist nicht der einzige Faktor, der dazu geführt hat, dass das Thema «Forschung in der Kunst» auf die Tagesordnung der öffentlichen und akademischen Agenda gelangt ist.² Auch Entwicklungen in der künstlerischen Praxis selbst haben dazu beigetragen. Seit einigen Jahren ist es ein Gemeinplatz im Zusammenhang mit zeitgenössischer Kunst von Reflexion und Forschung zu sprechen. Obwohl Reflexion und Forschung von Anfang an eng an die Tradition des Modernismus

gebunden waren, sind sie auch mit der künstlerischen Praxis unserer spät- und postmodernen Ära verwoben – nicht nur im Hinblick auf die Selbstwahrnehmung der Schöpfenden und Kunstschaffenden, sondern in steigendem Masse auch im institutionellen Kontext, von Finanzierungsvorschriften bis hin zu den Inhalten von Programmen an Kunstakademien und Kunstlabors. Insbesondere in den letzten zehn Jahren (im Anschluss an eine Phase, deren Schlagworte «kulturelle Vielfalt» und «neue Medien» lauteten) sind Forschung und Reflexion Teil des verbalen Ornaments geworden, dessen sich die künstlerische Praxis und die Kunstkritik im öffentlichen Rahmen und in Fachforen zum Thema Kunst bedienen.³ Und so konnte es dazu kommen, dass «Forschung und Entwicklung» nicht länger nur zentrale Begriffe an Universitäten, in Unternehmen, unabhängigen Forschungszentren und Consulting-Agenturen sind, sondern dass auch Künstler und Künstlerinnen sowie Kunstinstitutionen ihre Aktivitäten zunehmend als «Forschung» bezeichnen. Es ist kein Zufall, dass sich die Kunstaussstellung Documenta in Kassel als Akademie präsentiert und dass postakademische Institute wie die Jan van Eyck Academie und die Rijksacademie van Beeldende Kunsten in den Niederlanden ihre Aktivitäten als «Forschung» und die Teilnehmenden als «Forschende» bezeichnen.⁴

Eine der Fragen, die im Kontext «Forschung in der Kunst» häufig diskutiert wird, ist: Wann zählt künstlerische Praxis als Forschung? (Und die dazugehörige These: Ist nicht die gesamte künstlerische Praxis bis zu einem gewissen Grad auch Forschung?) Können möglicherweise Kriterien formuliert werden, die eine Unterscheidung zwischen *künstlerischer Praxis als solcher* und *künstlerischer Praxis als Forschung* erleichtern? Damit einher geht die Frage: Wodurch unterscheidet sich künstlerische Forschung von der akademischen oder etablierten wissenschaftlichen Forschung? In der folgenden Diskussion möchte ich etwas Klarheit in das Thema Forschung in der Kunst bringen. I. Zunächst werde ich den bisherigen Verlauf der Debatte schildern und relevante Quellen zitieren. II. Anschliessend werde ich a) einigen terminologischen Fragen auf den Grund gehen und b) den Begriff «Forschung» erläutern. III. Meine Analyse der zentralen Frage nach dem spezifischen Wesen der Forschung in der Kunst, insbesondere im Vergleich zur gegenwärtig etablierteren wissenschaftlichen Forschung, stützt sich auf die drei oben erwähnten

Perspektiven: a) den ontologischen, b) den erkenntnistheoretischen und c) den methodologischen Ansatz der Forschung in der Kunst. Für die direkte und indirekte öffentliche Förderung der Forschung in der Kunst habe ich mich innerhalb der Niederlande bereits andernorts ausgesprochen (Borgdorff 2004, 2005). VI. Meinen Diskussionsbeitrag in der vorliegenden Publikation möchte ich mit einer Erörterung der bildungspolitischen und -strategischen Aspekte des Themas abschliessen. Dabei konzentriere ich mich vornehmlich auf die Legitimität dieser Art von Forschung und auf die Auswirkungen, die sich für eventuelle Promotionsprogramme an Kunsthochschulen ergeben.

I. Die Diskussion

Dass ein Master oder Dokortitel aufgrund einer künstlerischen Leistung an Künstler und Künstlerinnen (Komponisten, Architekten, Designer) vergeben wird, ist nichts Neues. In den Vereinigten Staaten ist dies seit Jahrzehnten möglich. Hier ist ein akademischer Titel dieser Art häufig Voraussetzung für die Berufung an eine Kunsthochschule.⁵ Wie man weiss, sind solche institutionellen Beschränkungen für das Niveau der künstlerischen Praxis an den Hochschulen und für das wissenschaftliche Niveau der Lehrkräfte nicht immer vorteilhaft. In den Niederlanden besteht die Möglichkeit, durch Vorlage einer «künstlerischen Doktorarbeit» (ndl. *proefontwerp*, wörtlich übersetzt: erforschender Entwurf) an einer Universität einen PhD zu erwerben. Bisher haben nur wenige Künstler und Künstlerinnen von dieser Möglichkeit Gebrauch gemacht. Im Zuge einer neueren Entwicklung zumindest im europäischen Kontext ist durch die aktuelle institutionelle Integration der Forschung in Kunsthochschulen die unverwechselbare Natur dieser «praxisbasierten Forschung» zum Diskussionsgegenstand geworden.

Diese Debatte über künstlerische Praxis als Forschung und über die Postgraduiertenprogramme, in deren Rahmen Untersuchungen solcher Art durchgeführt werden können, hat durch die Universitätsreformen, die während der 90er Jahre in Grossbritannien und Skandinavien durchgeführt wurden, einen bedeutenden Auftrieb erhalten. Vor allem in diesen Ländern haben akademische und politische Diskussionen über Forschung in der Kunst stattgefunden. In Grossbritannien wurden im Zuge der Reform Fachhochschulen mit den Universitäten gleichge-

stellt; dadurch sind Kunsthochschulen nun in der Lage, direkte und indirekte öffentliche Finanzierung für die Forschung bereitzustellen (Candlin 2001). Vergleichbare Reformen fanden auch in Australien statt (vgl. Strand 1998). In Skandinavien erhalten einige Forschungsprogramme an Kunsthochschulen inzwischen laufende finanzielle Unterstützung. Nicht alle Regierungen sind bereits reif für Reformen dieser Art, und in einigen Fällen wird die Unterteilung in wissenschaftliche Bildung *mit* Forschungsanteil und berufliche Ausbildung *ohne* Forschungsanteil strikt aufrechterhalten.

Ein zweiter Impetus, der besonders für den europäischen Kontinent von Bedeutung ist, ist der sogenannte Bologna-Prozess – das Bestreben der verschiedenen EU-Mitgliedsstaaten, die Hochschulbildung zu vereinheitlichen und ein flächendeckendes «Drei-Zyklen-System» einzuführen, das aus Bachelor-, Master- und Doktoratszyklus besteht. Derzeit werden die Anforderungen an den Lernerfolg formuliert, den die drei Zyklen jeweils erfüllen sollen, darunter auch die im Bereich Kunstausbildung. Was im Rahmen dieses Prozesses berücksichtigt werden muss, sind der Status und die Natur der Forschung in den Bildenden und Darstellenden Künsten.

Zunächst ist festzuhalten, dass der Austausch von Positionen zu praxisorientierter Forschung in der Kunst vor allem in den Bereichen Bildende Künste und Design stattfindet. Viel weniger präsent ist diese Diskussion in den Bereichen Theater und Tanz, Architektur, Film und Neue Medien. Im Bereich Musik hat bis vor kurzem überhaupt keine Debatte über praxisbasierte Forschung stattgefunden.⁶ Über die Ursache lässt sich nur spekulieren, fest steht jedoch, dass in den Bereichen Bildende Künste und Design in den letzten 15 Jahren sowohl die theoretischen als auch die philosophischen Dimensionen der Kunstforschung sowie ihre politischen Aspekte zu den meistdiskutierten Themen zählten.

Die Debatte, die, wie schon erwähnt, seither von der Situation in Grossbritannien und Skandinavien dominiert wird, hat zu verschiedenen Aktivitäten geführt. Wichtige Informationsquellen stellen Publikationen und Berichte der mit Forschungsfinanzierung oder -bewertung befassten Organisationen dar; dazu zählen der UK Council of Graduate Education (UKCGE 1997, 2001), der Arts and Humanities Research Council (AHRC 2003) und das Instrument zur Evaluation der Forschung RAE (Research Assess-

ment Exercise, 2005); alle drei sind in Grossbritannien ansässig. Zahlreiche Konferenzen zum Thema Kunstforschung wurden bereits veranstaltet. Aus den Ergebnissen entstand eine Textsammlung, auf die sich die Debatte stützt. Immer mehr Zeitschriften veröffentlichen heute Artikel zum Thema «Praxis als Forschung», und es sind bereits mehrere Artikelsammlungen, Monographien und sogar Handbücher erschienen, die sich mit dem Thema Forschung in der Kunst im Allgemeinen und mit ihrer Methodologie im Besonderen auseinandersetzen (darunter Gray/Malins 2004; Sullivan 2005; Hannula/Suornta/Vadén 2005; Macleod/Holdridge 2006).

In diesem Zusammenhang sei auch besonders auf zwei Mailinglisten hingewiesen: PhD-Design und PARIP. PhD-Design widmet sich ausschliesslich den Diskussionen und Informationen über die Entwicklung praxisbasierter Promotionskurse im Bereich Design. PARIP (Practice as Research in Performance – Praxis als Forschung im Bereich Performance) ist ein Projekt der Universität Bristol, das 2001–2006 vom AHRC finanziert wurde. Es konzentriert sich vor allem auf Fragestellungen, die sich mit künstlerischer Praxis als Forschung befassen, insbesondere im Bereich Theater und Tanz. Im Oktober 2002 fand über die PARIP-Mailingliste eine lebhafte Diskussion über verschiedene sowohl institutionelle und organisatorische als auch über eher theoretische und philosophische Fragen im Zusammenhang mit dieser Art von Forschung statt (eine Sammlung der Diskussionsbeiträge findet sich bei Thomson 2003).⁷

Die Diskussion über Forschung in den Bereichen der Bildenden und der Darstellenden Künste hat in den letzten Jahren auch die übrigen Teile Europas erreicht. Wie es scheint, ist jedoch nicht jedem klar, dass diese Themen, mit denen wir uns gerade erst zu beschäftigen beginnen, andernorts bereits gründlich diskutiert wurden. Das soll nicht heissen, dass wir uns ausschliesslich nach aussen orientieren müssen, um die richtigen Antworten zu erhalten. Die Kunst liegt jedoch wie immer darin, von den Einsichten und Erfahrungen anderer zu lernen.

II. Terminologie und Definitionen von Forschung

a) Terminologie

In seinem 1993 veröffentlichten Artikel «Research in Art and Design» führte Christopher Frayling verschiedene Typen der Kunstforschung ein, auf die seither stets Bezug genommen wird.

Frayling unterscheidet zwischen «Forschung über die Kunst», «Forschung für die Kunst» und «Forschung durch die Kunst».⁸ Ich möchte diese Trichotomie im Folgenden beibehalten, allerdings mit leichten Veränderungen. In meiner Betrachtung unterscheide ich zwischen a) Forschung über die Kunst, b) Forschung für die Kunst und c) Forschung in der Kunst.

A) Forschung über die Kunst ist die Forschung, die sich im weitesten Sinne mit künstlerischer Praxis als Forschungsobjekt befasst. Dieser Ansatz versucht, aus einer theoretischen Betrachtung heraus gültige Schlussfolgerungen über die künstlerische Praxis zu ziehen. Theoretische Betrachtung beinhaltet im Idealfall eine grundlegende Trennung und einen gewissen Abstand zwischen dem Forschenden und dem Forschungsobjekt. Dies ist zwar eine Idealisierung, der Grundgedanke ist jedoch, dass das Forschungsobjekt unter dem untersuchenden Blick des Forschenden unangetastet bleibt. Forschung dieser Art ist innerhalb der mittlerweile etablierten wissenschaftlichen Disziplinen wie Musikwissenschaft, Kunstgeschichte, Theaterwissenschaft, Medienwissenschaften und Literaturwissenschaft gängig.⁹ Sozialwissenschaftliche Erforschung der Kunst gehört ebenfalls in diese Kategorie. Sieht man über alle Unterschiede zwischen diesen Disziplinen (und innerhalb dieser Disziplinen) hinweg, erkennt man «Reflexion» und «Interpretation» als gemeinsames Charakteristikum dieser Ansätze – unabhängig davon, ob diese Forschung eher historisch-hermeneutisch, philosophisch-ästhetisch, kritisch-analytisch, rekonstruktiv oder dekonstruktiv, beschreibend oder erklärend ist. Donald Schön (1982, S. 49 ff., S. 275 ff.) verwendet den Begriff «Reflexion über Aktion», um diese Herangehensweise an die Praxis zu benennen. Ich selbst habe ihn an anderer Stelle als «interpretative Perspektive» bezeichnet (Borgdorff 2004).

B) Forschung für die Kunst kann als angewandte Forschung im engeren Sinne bezeichnet werden. Bei diesem Typus ist Kunst nicht so sehr der Untersuchungsgegenstand, sondern vielmehr das Ziel. Die Forschung stellt Einblicke und Instrumente zur Verfügung, die auf die eine oder andere Art ihren Weg in die konkrete Praxis finden könnten. Beispiele sind stoffliche Untersuchungen bestimmter Legierungen, die beim Guss

metallener Skulpturen verwendet werden, die Erforschung der Anwendung von «Live Electronics» in der Interaktion von Tanz- und Beleuchtungsdesign oder die Untersuchung der «erweiterten Techniken» eines elektronisch veränderbaren Cellos. In jedem Fall sind dies Studien im Dienst der künstlerischen Praxis. Die Forschung liefert sozusagen das Werkzeug und die Materialkenntnis, die während des kreativen Prozesses oder für das künstlerische Produkt nötig sind. Ich nenne dies die «instrumentelle Perspektive».

C) Forschung in der Kunst ist der umstrittenste dieser drei Idealtypen. Donald Schön spricht in diesem Kontext von «Reflexion in der Aktion». Ich habe diesen Ansatz an anderer Stelle als die «immanente» und «performative Perspektive» bezeichnet. Dieser Ausdruck bezieht sich auf Forschung, die nicht von einer Trennung zwischen Subjekt und Objekt ausgeht und folglich keine Distanz des Forschenden zur Kunstpraxis voraussetzt. Stattdessen ist die künstlerische Praxis ein wesentlicher Bestandteil sowohl des Forschungsprozesses als auch der Forschungsergebnisse. Dieser Ansatz basiert auf der Annahme, dass zwischen Theorie und Praxis in der Kunst kein wesentlicher Unterschied besteht. Schliesslich existieren keine Kunstpraktiken, die nicht angefüllt sind mit Erfahrungen, mit Geschichten und Überzeugungen; und andererseits gibt es keinen theoretischen Zugang zur und keine Interpretation der künstlerischen Praxis, die diese nicht teilweise prägt und somit zu dem macht, was sie ist. Konzepte und Theorien, Erfahrungen und Auffassungen sind mit Kunstpraktiken verwoben, und nicht zuletzt aus diesem Grund ist Kunst immer reflexiv. Forschung in der Kunst versucht, einen Teil dieses im kreativen Prozess oder im Kunstobjekt enthaltenen Wissens zu artikulieren.

In der einschlägigen Literatur finden sich verschiedene Termini und Begriffe zur Benennung der künstlerischen Forschung. Die am häufigsten verwendeten sind «praxisbasierte Forschung», «praxisorientierte Forschung» und «Praxis als Forschung». *Praxisbasierte Forschung* ist ein Sammelbegriff, unter dem jede Art von praxisorientierter Forschung über Kunst subsumiert werden kann. Der AHRC verwendet häufig den Begriff *praxisorientierte*

Forschung (engl. *practice-led research*) zur Bezeichnung von Forschung, die sich auf Praxis konzentriert, und mittlerweile folgen viele diesem Beispiel. Der eindeutigste aller Begriffe ist *Praxis als Forschung*, denn in ihm drückt sich die direkte Verwobenheit von Forschung und Praxis aus, die unter c) diskutiert wurde. Der Ausdruck «künstlerische Forschung», der manchmal verwendet wird, um die Besonderheit der Kunstforschung zu betonen, bekundet nicht nur eine vergleichsweise enge Bindung zwischen Theorie und Praxis, sondern verspricht darüber hinaus ein andersgertetes methodisches Vorgehen, das künstlerische Forschung von der etablierten wissenschaftlichen Forschung unterscheidet.

Es ist bereits von verschiedenen Seiten darauf hingewiesen worden, dass die oben vorgestellte Trichotomie (Forschung über, für und in der Kunst) die verschiedenen Formen künstlerischer Forschung nicht ausreichend beschreibt.¹⁰ Ist es nicht letztendlich eine Besonderheit der Kunst, und damit auch der mit der Kunst in Verbindung stehenden Forschung, ihre Fähigkeit, strikte Klassifizierungen und Begrenzungen zu umgehen und die Kriterien tatsächlich selbst zu schaffen – in jedem individuellen Kunstprojekt und immer wieder neu –, die die Forschung erfüllen soll, sowohl im methodologischen Sinne als auch in der Art, wie diese Forschung rechtfertigt und dokumentiert wird? In dieser besonderen Qualität, so argumentiert man, liege einer der grössten Unterschiede gegenüber dem, was in der wissenschaftlichen Welt üblich ist: eine grundsätzliche Offenheit gegenüber dem Unbekannten, dem Unerwarteten, das ebenso auch als Korrektiv dessen fungieren kann, was gemeinhin als anerkannte Forschung gilt.

Dieses Argument gründet sich auf ein spezifisches und begrenztes Konzept dessen, was Forschung und Wissenschaft bedeuten. Genauer gesagt geht es davon aus, dass sich die etablierte wissenschaftliche Forschung an einer feststehenden Ordnung orientiert und dass für die Validität von Forschung universelle Kriterien bestehen. Hier werden falsche Vorstellungen zu Grunde gelegt. Nicht nur, dass akademische Forscher und Forscherinnen die geeigneten Forschungsmethoden und Techniken im Zuge ihrer Arbeit entwickeln, auch die Regeln für Gültigkeit und Verlässlichkeit der Forschungsergebnisse entspringen nicht irgendwelchen äusseren und damit von der Forschung losgelösten Standards, sondern werden innerhalb des Forschungsgebiets

selbst definiert. Im besten Fall ist Wissenschaft weniger starr vordefiniert und damit beschränkt, als einige an der Diskussion Beteiligte gern glauben würden.

Offensichtlich sagt diese pauschale Unterteilung in drei Arten von Kunstforschung noch nicht viel aus. Im Fall von Forschung in der Kunst, auf die wir uns hier beschränken, müssen wir immer noch die Frage beantworten, *wann* genau künstlerische Praxis sich als Forschung qualifiziert. Was genau meinen wir, wenn wir von Forschung sprechen, und welche Kriterien können wir formulieren, um zwischen künstlerischer Praxis als solcher und künstlerischer Praxis als Forschung zu unterscheiden?¹¹ Bevor wir uns der Frage zuwenden, was wir unter Forschung zu verstehen haben, würde ich gern kurz auf die im Bereich der künstlerischen Praxis verwendete Klassifizierung eingehen.

In der Kunst sind wir daran gewöhnt, nach Aktivität oder Aufgabe (Musik, Theater), Dimension (Bildende Kunst) und verschiedenen anderen Aspekten zu unterscheiden. In der Musik unterscheidet man beispielsweise zwischen Komposition, Aufführung und Improvisation;¹² die Theaterwelt kennt die Einteilung in Schauspieler(in), Regisseur(in), Drehbuchautor(in) und Bühnenbilder(in). In der bildenden Kunst unterscheidet man zwischen zweidimensionaler, dreidimensionaler und audiovisueller Arbeit usw. In der Diskussion über Kunstforschung hat es sich als nützlich erwiesen, eine andere Unterscheidung zu verwenden, nämlich diejenige zwischen Objekt, Prozess und Kontext. *Objekt* steht für das «Kunstwerk»: die Komposition, das Bild, die Skulptur, die Aufführung, der Entwurf sowie die Dramaturgie, das Szenario, das Bühnenbild, das Material, die Aufnahme. *Prozess* bezeichnet den Vorgang des Kunstschaffens selbst: das Schöpfen, Gestalten, Einstudieren, Proben und Entwickeln von Bildern und Konzepten, das Aufzeichnen. *Kontext* bezieht sich auf die «Kunstwelt»: die öffentliche Rezeption, das kulturelle und historische Umfeld, die Industrie.¹³ Besonders im Hinblick auf die Bewertung (und Finanzierung) der Forschung in der Kunst macht es häufig einen spürbaren Unterschied, ob man ausschliesslich Ergebnisse in Form konkreter Kunstprodukte untersucht, ob man auch die Dokumentation des Prozesses heranzieht, aus dem dieses Resultat hervorgegangen ist, oder den Kontext berücksichtigt, der teilweise konstitutiv ist für die Bedeutung sowohl des Objekts als auch des Prozesses.

b) Definitionen von Forschung

Sowohl das Research Assessment Exercise (RAE) als auch der Arts and Humanities Research Council (AHRC) arbeiten mit Forschungsdefinitionen (wenn auch unterschiedlichen), mit deren Hilfe sie Forschungsprojekte hinsichtlich ihrer Eignungskriterien bewerten. Ich verweise hier absichtlich wiederum auf die Situation in Grossbritannien, denn die offiziellen Stellen, die dort damit beauftragt sind, Fördermittel für Forschung zu verteilen, legen ihre Bewertungsstandards sehr deutlich offen. Die Definition des RAE (2005, S. 34; deutscher Text in Orr 2005, S. 146) lautet einfach: «eine originelle Untersuchung, die mit dem Ziel des Wissens- und Erkenntnisgewinns durchgeführt wird».¹⁴

Legen wir also diese breit gefasste Definition von Forschung als Bezugspunkt für Forschung in der Kunst fest – und ich sehe vorerst keinen Grund, warum wir das nicht tun sollten – dann können wir diese nutzen, um die folgenden Kriterien daraus abzuleiten: 1. Die Untersuchung sollte als Forschung *beabsichtigt* sein. Versehentliche (zufällige) Beiträge zu Wissen und Verstehen können nicht als *Forschungsergebnisse* betrachtet werden (vgl. Dallow 2003). 2. Die Forschung lebt von *originären* Beiträgen, das heisst, die vorgelegte Arbeit sollte nicht schon im Vorfeld von anderen Leuten verrichtet worden sein, sie sollte neue Einsichten oder Erkenntnisse bezüglich des Forschungsgegenstands bringen (dieses Kriterium wird bei Pakes 2003 ausführlich diskutiert). 3. Das Ziel soll sein, *Wissen und Verstehen* zu erweitern. Kunstwerke leisten in der Regel einen Beitrag zum künstlerischen Universum. Dieses Universum umfasst nicht nur die traditionellen ästhetischen Sektoren, heute gehören dazu auch Bereiche, in denen unser soziales, psychologisches und moralisches Leben auf andere Art in Bewegung gerät – performative, evokative und nicht-diskursive Wege. Wir können also nur dann von Forschung in der Kunst sprechen, wenn die künstlerische Praxis einen beabsichtigten, originären Beitrag zu dem leistet, was wir wissen und verstehen.¹⁵

Der AHRC (2003) arbeitet mit einem anderen Kriterienkatalog, um Forschungsansätze zu bewerten. Dies ist auf die Tatsache zurückzuführen, dass der AHRC, im Gegensatz zum RAE, Forschungsergebnisse und Resultate nicht rückwirkend beurteilt, sondern sich vor allem auf die Frage konzentriert, was die Forschung einbeziehen und wie die Studie aufgebaut sein muss (d. h.

Bewertung im Vorfeld). Dabei werden vier Kriterien zu Grunde gelegt: 1. Die Forschung muss sich auf klar formulierte *Forschungsfragen* oder Probleme richten. 2. Die Wichtigkeit dieser Fragen und Probleme für einen bestimmten *Forschungskontext* muss erklärt und dargelegt werden; hierbei sind auch der (Forschungs-) Beitrag, den das Projekt leistet, und die Frage, in welchem Verhältnis die Untersuchung zu anderen Forschungen in diesem Bereich steht, zu berücksichtigen. 3. Es müssen eine oder mehrere *Forschungsmethoden* spezifiziert werden, die angewendet werden, um die Fragen und Probleme zu bearbeiten und möglicherweise Lösungen anzubieten. 4. Die Ergebnisse der Studie und der Forschungsprozess müssen angemessen *dokumentiert und verbreitet* werden. Selbstverständlich können Forschungsfragen, Kontext, Methoden, Dokumentation und Verbreitung im Laufe der Studie verändert werden, aber die Bewertung basiert auf dem Vorschlag für die Studie in seiner ursprünglichen Fassung.

Alles in allem liefern die obigen Definitionen kritische Kriterien für die Klärung der Frage, ob Tätigkeiten als Forschung zu bezeichnen sind: Absicht, Originalität, Wissen und Verstehen, Forschungsfragen, Kontext, Methoden, Dokumentation, Verbreitung. Wir können diese Kriterien nun anwenden, um die Frage zu klären, wie künstlerische Praxis als Forschung von künstlerischer Praxis als solcher unterschieden werden kann. Ich schlage hiermit eine These vor, von der ich hoffe, dass andere sie als geeignete Grundlage für eine kritische Hinterfragung erachten:

Künstlerische Praxis ist als Forschung zu betrachten, wenn sie dem Zweck dient, durch eine originäre Forschung unseren Wissensstand und unser Verstehen zu erweitern. Sie geht von Fragestellungen aus, die für den Forschungskontext und die Kunstwelt relevant sind, und wendet Methoden an, die für die Studie geeignet sind. Forschungsprozess und Ergebnisse werden entsprechend dokumentiert und unter den Forschenden und in der Öffentlichkeit verbreitet.

Die «Definition» selbst ist soweit noch keine grosse Hilfe. Wie können wir beispielsweise bei unserer Forschung sicher sein, welche Methoden für die Untersuchung angemessen sind und wie eine angemessene Dokumentation aussieht?¹⁶ In der Debatte über die Forschung in der Kunst bestehen hinsichtlich dieser Fragen

Divergenzen. Die Definition gibt uns zumindest ein Negativkriterium an die Hand, das wir verwenden können, um künstlerische Praxis als solche von künstlerischer Praxis, die sich als Forschungsbeitrag versteht, unterscheiden zu können (oder gegebenenfalls vor ihr zu schützen). Die nächste Frage ist mindestens genauso wichtig: Inwieweit unterscheidet sich diese Art der Forschung von der etablierten wissenschaftlichen Forschung?

III. Worin besteht das Wesen der Forschung in der Kunst?

Die Frage nach dem Wesen der Forschung in der Kunst lässt sich am besten mit einer anderen Frage beantworten: Wie unterscheidet sich diese Art von Forschung von der Forschung, die wir gemeinhin als wissenschaftliche Forschung bezeichnen (vgl. z. B. Eisner 2003). Das bedeutet nicht, dass wir uns von vornherein an den von der traditionellen Wissenschaftspraxis festgelegten Rahmen halten müssen. Ebenso wenig bedeutet es jedoch, dass wir dieser Wissenschaft etwas gegenüberstellen müssen, das sich diesem Rahmen per definitionem entzieht. Vielleicht bedeutet es, dass wir im Dialog mit dieser Art von Wissenschaft zu einer modifizierten Vorstellung vom Wesen der Wissenschaft gelangen können. Und das ist nichts Neues: Geschichte und Theorie der Wissenschaft haben uns gelehrt, dass Prinzipien, die einst als absolute Standards galten, unter dem Einfluss neu aufkommender Wissensbereiche relativiert werden können und anschliessend als Standards für eine bestimmte Art von Wissenschaftspraxis gültig bleiben.

Die Frage danach, was Kunstforschung von der aktuellen wissenschaftlichen Forschung unterscheidet, lässt sich auf drei verschiedene Weisen angehen: anhand einer ontologischen, einer erkenntnistheoretischen und einer methodologischen Fragestellung. Die ontologische Frage lautet a): Was ist das Wesen des Objekts – des Gegenstands – der Forschung in der Kunst? Womit befasst sich die Forschung? Und in welcher Hinsicht unterscheidet sie sich dabei von anderer wissenschaftlicher Forschung? Die erkenntnistheoretische Frage lautet b): Welche Arten von Wissen und Verständnis verkörpert die künstlerische Praxis? Und welcher Zusammenhang besteht zwischen diesem Wissen und den konventionelleren Arten wissenschaftlichen Wissens? Die methodologische Frage lautet c): Welche Forschungsmethoden und -verfahren sind geeignet, um Kunst zu erforschen? Und in wel-

cher Hinsicht unterscheiden sich diese von den Methoden und Verfahren, die in den Naturwissenschaften, Sozialwissenschaften und Geisteswissenschaften angewandt werden?

Natürlich können in diesem Artikel nicht alle Fragen beantwortet werden. Vielmehr werde ich nachstehend versuchen, einen Rahmen zu definieren, innerhalb dessen die passenden Antworten gegeben werden können. Diese Parameter könnten sich bei den Bemühungen um eine Legitimation und Autonomisierung der Forschungsdomäne Kunst als hilfreich erweisen.

a) Die ontologische Frage

Wie oben ausgeführt, ist es bei der Betrachtung von Kunstpraktiken nützlich, zwischen Objekten, Prozessen und Kontexten zu unterscheiden. Allerdings beinhaltet die Praxis der Kunst mehr als nur das. Künstlerische Praktiken sind immer auch ästhetische Praktiken, was bedeutet, dass Dinge wie Geschmack, Schönheit, das Erhabene und andere ästhetische Kategorien zur Debatte stehen und Teil des Gegenstands der Untersuchung sein können. Darüber hinaus sind künstlerische Praktiken auch hermeneutische Praktiken, da sie sich stets zu vielfältigen und mehrdeutigen Interpretationen anbieten oder sogar zu diesen einladen (vgl. Strand 1998, S. 46). Künstlerische Praktiken sind performative Praktiken in dem Sinn, dass Kunstwerke und kreative Prozesse etwas mit uns tun, uns in Bewegung setzen, unser Verständnis und unsere Sichtweise der Welt verändern – auch im moralischen Sinn. Künstlerische Praktiken sind mimetisch und expressiv, wenn sie – auf ihre eigene Art und Weise, mithilfe ihres eigenen Mediums – Situationen und Ereignisse darstellen, wiedergeben, artikulieren oder kommunizieren. Kraft ihres ureigenen Wesens sind künstlerische Praktiken auch emotiv, da sie unser psychologisches, emotionales Sein ansprechen. Bei der Betrachtung der künstlerischen Praktiken könnten daher alle diese Perspektiven eine Rolle spielen. Nicht jede künstlerische Untersuchung befasst sich mit all diesen Gesichtspunkten auf einmal, aber theoretisch könnte jeder davon in der Forschung von Bedeutung sein.

Wie oben erwähnt, kann der Schwerpunkt der Forschung in den Künsten entweder auf dem Kunstwerk selbst oder auf dem kreativen, produktiven Prozess liegen. In beiden Fällen ist auch der sinngebende Kontext von Bedeutung. In der Debatte über künstlerische Forschung gibt es die Tendenz, den produktiven

Prozess hervorzuheben, da dieser potenziell nachgebildet und in jedem Fall dokumentiert werden kann. Diese Fokussierung auf den Prozess leitet sich aus den Anforderungen ab, die einige Finanzierungsgremien an die Studien stellen: Bei der Bewertung von Angeboten sind sie oft in erster Linie daran interessiert, wie das Studiendesign aussehen soll, ob die Arbeit methodisch konsequent durchgeführt wird, ob die Forschungsfragen im jeweiligen Forschungskontext sinnvoll sind und wie der Forschungsprozess dokumentiert wird und die Ergebnisse verbreitet werden. Schliesslich sind die künstlerischen Ergebnisse in Form konkreter Kunstwerke schwerer «objektiv» zu beurteilen – im Vergleich zur strengen Konsequenz, mit der der Forschungsprozess gestaltet und dokumentiert wird. Die Gefahr besteht darin, dass die Kunstwerke völlig aus dem Blick geraten könnten – so als ob die Forschung in der Kunst gar nichts mit der Kunst an sich zu tun hätte.¹⁷

In ontologischer Hinsicht befassen sich verschiedene Arten von Wissenschaft mit unterschiedlichen Arten von Fakten: Naturwissenschaftliche Fakten unterscheiden sich von sozialen Fakten, und beide unterscheiden sich wiederum von geschichtlichen Fakten. Künstlerische Fakten haben ihren ganz eigenen Status, der nicht in dem der naturwissenschaftlichen, sozialen oder geschichtlichen Fakten aufgeht und der auf viele verschiedene Arten und Weisen in der philosophischen Ästhetik beschrieben wird. Ein Element dieses Status ist seine Immaterialität. Genauer gesagt: Es ist charakteristisch für künstlerische Produkte, Prozesse und Erfahrungen, dass in der, bzw. durch die Materialität des Mediums etwas dargestellt wird, das Materialität transzendiert. Diese Erkenntnis, die an Hegels «sinnliches Scheinen der Idee» erinnert, gilt paradoxerweise auch da, wo sich Kunst als rein materiell definiert und jeder Transzendenz widersteht. Dies ist beispielsweise in der Entwicklung der historischen Avantgarde und der minimalistischen oder fundamentalen Kunst zu erkennen. Forschung in der Kunst widmet beidem Aufmerksamkeit: der Materialität der Kunst, die das Immaterielle möglich macht, und der Immaterialität der Kunst, die im künstlerischen Material eingebettet ist.

Neben dem Objekt und Prozess der Kunst sollte auch die Bedeutung des Kontextes hervorgehoben werden. Künstlerische Praktiken stehen nicht für sich allein; sie sind stets situativ plat-

ziert und eingebettet. Ein unvoreingenommenes Verständnis von künstlerischer Praxis oder gar ein naiver Blick darauf ist nicht möglich. Umgekehrt existieren keine Kunstpraktiken, die nicht mit Erfahrungen, Geschichten und Überzeugungen angefüllt sind. Forschung in der Kunst bleibt naiv, solange sie nicht ihr Eingebettetheit in, ihren Bezug zu und ihre Abhängigkeit von Geschichte, Kultur (Gesellschaft, Wirtschaft, Alltagsleben) und dem Diskurs über Kunst anerkennt und sich damit auseinandersetzt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich die Kunstforschung auf Kunstobjekte und kreative Prozesse konzentriert. Sie kann ästhetische, hermeneutische, performative, expressive und emotive Gesichtspunkte einschliessen. Liegt der Fokus der Untersuchung auf dem kreativen Prozess, so sollte das Ergebnis des Prozesses – das Kunstwerk selbst – nicht aus den Augen verloren werden. Sowohl die materiellen als auch die immateriellen, nicht-begrifflichen und nicht-diskursiven Inhalte der kreativen Prozesse und künstlerischen Produkte können in der Forschungsstudie artikuliert und kommuniziert werden. In jedem Fall sollte die Kunstforschung prüfen, wie ihr Untersuchungsobjekt situativ platziert und eingebettet ist.

b) Die erkenntnistheoretische Frage

Mit welcher Art von Wissen und Verständnis befasst sich die Forschung in der Kunst? Und in welchem Zusammenhang steht dieses Wissen mit den konventionelleren Formen von wissenschaftlichem Wissen? Die Antwort auf die erste Frage lautet kurz: mit dem Wissen, das im künstlerischen Schaffen verkörpert ist (Objekte, Prozesse). Die Antwort auf die zweite Frage hilft, besser zu verstehen, was mit «verkörpertem Wissen» gemeint sein könnte.

Ein erster Ansatz leitet sich aus einer Tradition ab, die auf die griechische Antike zurückgeht und zwischen theoretischem und praktischem Wissen unterscheidet. Schon zu Zeiten von Aristoteles wurde das Konzept der *episteme* (intellektuelles Wissen) dem Konzept der *techne* (praktisches Wissen) gegenübergestellt, das zum Machen (*poiesis*) und Handeln (*praxis*) benötigt wird. Das Konzept der *phronesis* (praktische Weisheit) – insbesondere das Wissen darüber, wie man sich verhalten sollte (vor allem in moralischer Hinsicht) – kann ebenfalls als Gegensatz zum intellektuellen Wissen verstanden werden, das im Hinblick auf die Lebens-

klugheit als defizitär galt (Carr 1999; Kessels/Korthagen 2001). Im 20. Jahrhundert wurde dieser Gegensatz in der analytischen Philosophie thematisiert – und zwar als Gegensatz zwischen «wissen, dass» und «wissen, wie», sprich zwischen Wissen und Fertigkeit. Insbesondere Gilbert Ryle (1949) und anschliessend Michael Polanyi (1962, 1966) sowie der Kunsttheoretiker David Carr (1978, 1999) haben das praktische Wissen, das als unausgesprochenes, implizites Wissen nicht direkt diskursiv oder begrifflich zum Ausdruck gebracht werden kann, auf eine in erkenntnistheoretischer Hinsicht gleichwertige Ebene gestellt; und Polanyi betrachtete es sogar als Grundlage allen Wissens.

Seit Alexander Baumgarten war das in der Kunst verkörperte Wissen auch Gegenstand von Spekulationen und Reflexionen in der philosophischen Ästhetik. Die in der Kunst verkörperte nicht-begriffliche Erkenntnis wurde auf viele verschiedene Arten analysiert: bei Baumgarten als *analogon rationis*, wodurch grosse Kunst es ermöglicht, vollkommene sinnliche Erkenntnis zu manifestieren; bei Immanuel Kant als «Kulturwert», durch den die Kunst die Gedanken nährt und durch den sie sich von einer rein ästhetischen Befriedigung der Sinne unterscheidet; bei Friedrich W. J. Schelling als «Organon der Philosophie» – als die Kunsterfahrung, die jeden begrifflichen Rahmen übersteigt und als einzige Erfahrung das «Absolute» berühren kann; bei Theodor W. Adorno als «Erkenntnischarakter», durch den die Kunst die verborgene Wahrheit über die dunklen Seiten der gesellschaftlichen Realität «artikuliert»; und auch bei postmodernen Zeitgenossen wie Jacques Derrida, Jean-François Lyotard und Gilles Deleuze, die – jeder auf seine eigene Art und Weise – die evokative Kraft des in der Kunst Verkörperten dem einschränkenden Charakter des intellektuellen Wissens gegenüberstellen.

Einige, die sich an der Debatte über das Spezifische der Forschung in der Kunst beteiligen, sind der Überzeugung, dass Kunst allein auf der Grundlage von Intuition, irrationalen Motiven und auf nicht kognitivem Wege entsteht, und dass dies die Kunst für Untersuchungen «von innen» unzugänglich macht. Zu diesem Missverständnis kommt es, wenn der nicht-begriffliche Inhalt der künstlerischen Werke mit ihrer als nicht kognitiv geltenden Form verwechselt wird und wenn die nicht-diskursive Art und Weise, in der der Inhalt präsentiert wird, mutmasslich seine Irrationalität verrät. Aber die im künstlerischen Feld wirkenden Phänomene sind

ganz bestimmt kognitiv und rational, auch wenn wir nicht immer mittels Sprache und Konzepten auf sie zugreifen können. Ein Teil des Spezifischen der Kunstforschung liegt daher in der charakteristischen Art und Weise, in der der nicht-begriffliche, nicht-diskursive Inhalt artikuliert und kommuniziert wird.

Die erkenntnistheoretische Frage nach dem typischen Charakter des Kunstwissens wird auch in der Phänomenologie, Hermeneutik und in den Kognitionswissenschaften behandelt. Im Werk von Maurice Merleau-Ponty wird das verkörperte Wissen auch konkret als «körperliches Wissen» bezeichnet. Das *a priori* des Körpers nimmt den Platz des *a priori* des intellektuellen Wissens ein und macht die präreflexive körperliche Intimität mit der Welt um uns herum zur Grundlage unseres Denkens, Handelns und Fühlens. Im Zusammenhang mit der aktuellen Debatte hatten die Einsichten von Merleau-Ponty grossen Einfluss auf die Theaterwissenschaft (insbesondere die Tanzwissenschaft; siehe z. B. Parviainen 2002) und auch auf die Gender Studies.

Ich habe die Hermeneutik bereits als Vehikel angeführt, das dazu dient, einen Zugang zu dem zu finden, was in der Kunst wirkt. Angesichts der grundlegenden Mehrdeutigkeit von Kunstwerken ist die Interpretation ein unvollendeter Prozess, bei dem der Interpret und das Interpretierte zeitweilig in ständig zurückweichenden interpretativen Horizonten miteinander verschmelzen. Diese «Wirkungsgeschichte» – wie sie von Hans-Georg Gadamer genannt wird – ermöglicht es der produktiven Interpretation von Kunstforschung, neue, in den konkreten Kunstwerken verkörperte Bedeutungen hervorzubringen.

Verkörpertes Wissen war auch einer der Schwerpunkte im Bereich der kognitiven Psychologie, z. B. im Werk von Howard Gardner (1985) über multiple Intelligenz oder im Werk von Herbert Dreyfus (1982) über künstliche Intelligenz. Die Zone zwischen Kognition und Kreativität wird nun auch von Wissenschaftlern und Künstlern in gemeinschaftlichen Projekten erforscht.¹⁸

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das in der Kunst verkörperte Wissen, das verschiedentlich als implizites, praktisches Wissen, als «Wissen, wie» oder als sinnliche Erkenntnis analysiert wurde, kognitiv, aber begrifflich nicht fassbar ist; zudem ist es rational, aber nicht diskursiv. Der typische Charakter des Erkenntnisinhalts wurde in der Phänomenologie, Hermeneutik und kognitiven Psychologie eingehend analysiert.

c) Die methodologische Frage

Bevor ich mich den Fragen widme, welche Untersuchungsmethoden und -verfahren zur Erforschung in der Kunst geeignet sind, und in welcher Hinsicht sich diese Methoden und Verfahren von denen in anderen Wissenschaftsbereichen unterscheiden könnten, erscheint es mir sinnvoll, den Unterschied zwischen den Begriffen «Methode» und «Methodologie» herauszuarbeiten. In der Debatte über Forschung in der Kunst wird der Begriff «Methodologie» häufig dann verwendet, wenn einfach «Methode» im Singular oder Plural gemeint ist. Der Begriff «Methodologie» hört sich womöglich gewichtiger an, aber die Verfahren, auf die er sich bezieht, können in der Regel – weniger mysteriös – auch als «Methoden» bezeichnet werden. Ich schliesse mich hier dem Vorschlag an, den Ken Friedman im Rahmen eines Meinungs austauschs über Forschungsausbildung in der Kunst gemacht hat: Er schlug vor, den Begriff «Methodologie» ausschliesslich in Bezug auf die vergleichende Studie von Methoden zu verwenden.¹⁹ Eine «Methode» ist demnach einfach ein wohlüberlegter, systematischer Weg, um ein bestimmtes Ziel zu erreichen.

Die zentrale Frage in diesem Zusammenhang lautet: Gibt es eine charakteristische, privilegierte Art und Weise, um Zugang zur Forschungsdomäne der künstlerischen Praxis und dem darin verkörperten Wissen zu erlangen – einen «Weg», der mit dem Begriff «künstlerische Forschung» bezeichnet werden könnte? Unter welchen Voraussetzungen kann eine solche Forschung betrieben werden, und sollte sich diese Forschung an bewährten wissenschaftlichen Standards und Konventionen orientieren, bzw. sich nach diesen richten? Auch hier gehen die Meinungen in der Debatte weit auseinander, und es ist nicht immer klar, wodurch die Haltung der verschiedenen Personen bestimmt ist: durch themenrelevante Überlegungen oder durch Motive, die für die Kunstforschung im Grunde sachfremd sind. Einzelpersonen und Institutionen, die Interesse daran haben, auch institutionelle Mittel zu verwenden, um ihre Aktivitäten zu schützen – beispielsweise gegen die bürokratische Welt der Universitäten – könnten eher dazu neigen, einen «unabhängigen» Kurs einzuschlagen, als diejenigen, die weniger Angst davor haben, ihren Körper und ihre Seele zu verkaufen.

Ein Unterschied zur etablierten wissenschaftlichen Forschung besteht darin, dass Forschung in der Kunst in der Regel von Künst-

lern und Künstlerinnen betrieben wird. In der Tat könnte man behaupten, dass *nur* Künstler und Künstlerinnen in der Lage sind, eine solch praxisbasierte Forschung durchzuführen. Aber sollte dies der Fall sein, so wird Objektivität zu einem dringenden Anliegen, denn ein Kriterium für solide wissenschaftliche Forschung ist eine grundlegende *Indifferenz* in Bezug darauf, wer die Forschung durchführt. Jeder andere Forscher sollte in der Lage sein, unter identischen Bedingungen dieselben Ergebnisse zu erzielen. Haben Künstler und Künstlerinnen etwa einen privilegierten Zugang zu dieser Forschungsdomäne? Die Antwort ist ja. Da die künstlerischen kreativen Prozesse untrennbar mit der kreativen Persönlichkeit und dem individuellen, teils idiosynkratischen Blick des Künstlers verbunden sind, kann diese Art von Forschung am besten «von innen» betrieben werden. Ausserdem steht hier die Forschung *in* der künstlerischen Praxis zur Debatte, was impliziert, dass die Erschaffung und Darstellung selbst Teil des Forschungsprozesses sind. Also wer ausser den Erschaffenden und Darstellenden wäre geeignet, diese durchzuführen? Diese Verwischung des Unterschieds zwischen Subjekten und Objekten der Studie wird nun weiter verkompliziert durch die Tatsache, dass die Forschung oft von teilweise – oder sogar hauptsächlichem – Nutzen für die künstlerische Entwicklung des «Künstler-Forschers» ist. Natürlich muss es hier Grenzen geben. In Fällen, in denen sich der Einfluss der Forschung auf das eigene Werk des Künstlers beschränkt und keine Bedeutung für den weiteren Forschungskontext hat, ist die Frage berechtigt, ob sie als Forschung im wahren Sinne des Wortes gelten kann.

Genau wie die ontologische und erkenntnistheoretische Frage lässt sich auch die methodologische Frage in der Kunstforschung besser anhand eines Vergleichs mit der etablierten Wissenschaft klären. Auf der Grundlage einer pauschalen Einteilung in drei Wissenschaftsbereiche können wir folgende grobe Verallgemeinerungen zu den verschiedenen Methoden machen, die in den jeweiligen Bereichen zur Anwendung kommen: Die Naturwissenschaften sind in der Regel empirisch-deduktiv orientiert; ihre Methoden sind daher experimentell und dazu gedacht, Phänomene zu erklären. Experimente und Laborumgebungen sind typisch für die naturwissenschaftliche Forschung. Sozialwissenschaften sind in der Regel ebenfalls empirisch orientiert; ihre Methoden sind jedoch meist nicht experimentell, sondern in erster Linie dazu

gedacht, Daten zu beschreiben und zu analysieren. Quantitative und qualitative Analysen sind typisch für die sozialwissenschaftliche Forschung. Eine Methode, die in den sozialwissenschaftlichen Fächern Ethnographie und Sozialanthropologie entwickelt wurde, ist die teilnehmende Beobachtung. Diese Vorgehensweise erkennt die gegenseitige Interpenetration von Subjekt und Objekt in der Feldforschung an und könnte bis zu einem gewissen Masse als Modell für bestimmte Arten der Kunstforschung dienen. Die Geisteswissenschaften sind in der Regel eher analytisch als empirisch orientiert, und sie konzentrieren sich mehr auf die Interpretation als auf die Beschreibung oder Erklärung. Typische Formen der geisteswissenschaftlichen Forschung sind Historiographie, philosophische Reflexion und Kulturkritik.

Wenn wir die verschiedenen Wissenschaftsgebiete miteinander vergleichen und danach fragen, 1. ob sie ihrem Wesen nach exakt oder interpretativ sind, 2. ob sie versuchen, universelle Gesetze zu erkennen oder bestimmte, spezifische Einzelfälle zu verstehen, und 3. ob das Experimentieren in ihrer Forschung eine Rolle spielt, gelangen wir zu folgender schematischen Struktur.²⁰ Reine Mathematik ist in der Regel eine exakte, universell gültige und nicht experimentelle Wissenschaft. Die Naturwissenschaften streben ebenfalls danach, exaktes Wissen zu schaffen, das universellen Gesetzen oder Mustern entspricht, das aber – im Gegensatz zum mathematischen Wissen – oft durch experimentelle Mittel gewonnen wird. Diese Wissenschaften können der Kunstgeschichte gegenübergestellt werden (um nur ein Beispiel aus den Geisteswissenschaften zu nennen), die nicht in erster Linie daran interessiert ist, präzise, universelle Gesetze zu formulieren, sondern durch Interpretation Zugang zum Besonderen und Einzigartigen zu erlangen. Dabei spielt das Experimentieren praktisch gar keine Rolle.

Nun rückt die charakteristische Position der Kunstforschung in diesem Zusammenhang ins Blickfeld. Forschung in der Kunst zielt in der Regel ebenfalls darauf ab, das Besondere und Einzigartige zu interpretieren, aber bei dieser Art von Forschung spielt praktisches Experimentieren eine grundlegende Rolle. Daher lautet die Antwort auf die Frage nach der Methodologie der Kunstforschung kurz: Der Forschungsplan schliesst sowohl das Experimentieren und die Beteiligung an der praktischen Ausführung als auch die Interpretation dieser praktischen Ausführung ein.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Kunstforschung in der Regel von Künstlern und Künstlerinnen betrieben wird, aber eine weitreichendere Auswirkung anstrebt als die Entwicklung der eigenen Kunst. Anders als andere Wissensbereiche verwendet die Kunstforschung sowohl experimentelle als auch hermeneutische Methoden, um sich besonderen und einzigartigen Produkten und Prozessen zu widmen.

Wenn wir nun die Explorationen der ontologischen, erkenntnistheoretischen und methodologischen Facetten der Forschung in der Kunst betrachten und sie in einer kurzen Formel zusammenfassen, gelangen wir zu folgender Charakterisierung:

Künstlerische Praxis – sowohl das Kunstobjekt als auch der kreative Prozess – verkörpert eingebettetes, implizites Wissen, das mit Hilfe von Experimenten und Interpretationen offenbart und artikuliert werden kann.

In Verbindung mit der vorangegangenen Antwort auf die Frage, wie die künstlerische Praxis als Forschung von der künstlerischen Praxis als solcher unterschieden werden kann, kommen wir nun zu folgender Definition:

Künstlerische Praxis gilt als Forschung, wenn ihr Zweck darin besteht, unser Wissen und Verständnis durch die Durchführung einer ursprünglichen Untersuchung in und mittels Kunstobjekten und kreativen Prozessen zu erweitern. Kunstforschung beginnt mit der Klärung von Fragen, die im Forschungskontext und in der Kunstwelt relevant sind. Forscher verwenden experimentelle und hermeneutische Methoden, die das in spezifischen Kunstwerken und künstlerischen Prozessen eingebettete und verkörperte implizite Wissen offenbaren und artikulieren. Forschungsprozesse und -ergebnisse werden auf angemessene Weise dokumentiert und in der Forschungsgemeinde und breiteren Öffentlichkeit verbreitet.

IV. Schlussbemerkung: Legitimität

Die Untersuchungen über die Betreuung praxisbasierter Forschungsprojekte in der Kunst (Hockey/Allen-Collinson 2000; Hockey 2003) haben ergeben, dass sich Promovierende und Betreuer demselben Problem gegenüber sehen: dem Misstrauen

bzw. der Skepsis ihrer Umgebung – der Personen in ihren eigenen Institutionen und auch im weiteren Umfeld – hinsichtlich dieser Art von Forschung. Wer Kunstforschung betreibt, muss seine Forschung oft als glaubwürdige Bestrebung «verkaufen» und viel Zeit und Energie darauf verwenden, allen möglichen Leuten und Behörden immer wieder zu erklären, was diese Forschung beinhaltet und welche Motivation es für diese Art der Forschung gibt. Das Überwinden institutioneller Hindernisse und das Überzeugen anderer nimmt unverhältnismässig viel Zeit in Anspruch – mal ganz abgesehen davon, dass dies normalerweise wenig mit dem eigentlichen Thema der Forschung zu tun hat. Und die Beweislast liegt immer bei den «Novizen», wohingegen die Legitimität der etablierten wissenschaftlichen Forschung nur selten grundlegend hinterfragt wird.

Das Problem gipfelt in der Frage, ob eine Forschung, bei der die Erschaffung von Kunst mit dem Forschungsprozess verflochten ist, tatsächlich als ernsthafte wissenschaftliche Forschung betrachtet werden kann und ob sie «PhD-würdig» ist (Candlin 2000a, 2000b). Einige würden wie folgt argumentieren: Obwohl forschungsartige Kunstpraktiken an sich einen Wert haben können oder haben – einen Wert, der mit dem der wissenschaftlichen Forschung vergleichbar oder äquivalent ist – haben wir es hier dennoch mit zwei ungleichen Bestrebungen zu tun: einerseits mit «wahrer» Forschung und andererseits mit einer Tätigkeit, die von der Forschung unterschieden werden muss, auch wenn sie aus gesellschaftlicher oder anderer Sicht gleichwertig sind. In der Debatte über praxisbasierte Doktorate gehen die Meinungen in diesem Punkt auseinander. Frayling (vgl. UKCGE 1997), Strand (1998) und andere haben sich in diesem Zusammenhang für die Einführung des Konzepts der *research equivalence* (Forschungsäquivalenz) ausgesprochen. Ein Beweggrund der «Forschungsäquivalenz»-Befürworter liegt wohl darin, dass nach Einführung eines solchen Konzepts die praxisorientierte Forschung mit ihren nicht-diskursiven, performativen und künstlerischen Eigenschaften nicht mehr länger «verkauft» werden müsste.

Kunstpraktiken werden – ganz gleich, ob sie sich als Forschung darstellen oder nicht – als wertvoll für unsere Kultur betrachtet. Daher wird weiterhin argumentiert, dass die Ausübenden es zwar verdienen, einen Hochschulabschluss und eine Finanzierungshilfe zu erhalten, der *Name* dieses Abschlusses aber deutlich darauf

hinweisen sollte, dass er nicht auf «wahrer» wissenschaftlicher Forschung basiert. Mit anderen Worten: Es sollte kein PhD, sondern eine Art «Professional Doctorate» – ein «Professionelles Doktorat» in der Nomenklatur der Österreichischen Universitätenkonferenz – sein. Diese Unterscheidung zwischen PhDs und Professional Doctorates gibt es in den USA schon seit einiger Zeit. Im Grunde lässt sich feststellen, dass dort die forschungsorientierte wissenschaftliche Welt Professionelle Doktorate als minderwertig betrachtet, während die professionelle Kunstwelt dazu neigt, auf die «akademischeren» Abschlüsse wie MAs und PhDs herabzublicken.

Neben der Äquivalenz sind die Art und Orientierung des Dokortitels weitere Themen in der «PhD-versus-PD»-Debatte in der Kunst. Diejenigen, die Forschung in der Kunst mit technischer, angewandter Forschung oder mit Designforschung vergleichen, werden sich wohl eher für ein professionelles Doktorat aussprechen als diejenigen, die die Verwandtschaft zwischen der Kunstforschung und den Geistes- und Kulturwissenschaften hervorheben möchten. Ein weiterer Vorschlag, der auch dazu dienen soll, eine ungewollte «Vermehrung» von Titeln zu vermeiden und das System der Abschlüsse transparent zu halten, ist die Einführung eines so genannten *inclusive model* (inklusives Modell) (vgl. UKCGE 1997, S. 14 ff., S. 26 ff.). Ein PhD würde dann anzeigen, dass sein Inhaber in der Lage ist, Forschung auf höchstem Niveau zu betreiben. Gleichzeitig würde der Titel aber offen lassen, ob es sich dabei um «reine» wissenschaftliche Forschung oder um praxisorientierte Forschung handelt. Dieser PhD-Titel könnte das gesamte Spektrum von theoretischer Forschung bis hin zu Designforschung, von Naturwissenschaften bis hin zu klassischen geisteswissenschaftlichen Studienfächern, von Zahnmedizin, Lebensmittelqualitätsmanagement und Bauingenieurwesen bis zu Theologie, Steuerrecht und kreativer Kunst abdecken.

Die Bedenken bezüglich der Legitimität der praxisorientierten Forschungsabschlüsse in der Bildenden und Darstellenden Kunst resultieren in erster Linie daraus, dass es den Leuten schwer fällt, Forschung ernst zu nehmen, die sowohl mit diskursiven als auch künstlerischen Mitteln gestaltet, artikuliert und dokumentiert wird. Die Schwierigkeit lauert in der Annahme, dass es nicht möglich sei, zu einer mehr oder weniger objektiven Bewertung der Qualität der Forschung zu gelangen – als ob es nicht

bereits ein spezialisiertes Kunstforum neben dem akademischen gäbe, und als ob wissenschaftliche Objektivität an sich nicht ein schwer zu definierender Standard wäre. In gewissem Sinne wiederholt sich hier die Diskussion, die bereits in Bezug auf die Emanzipation der Sozialwissenschaften geführt wurde (und immer noch geführt wird): Das Privileg der «alten Garde», die denkt, sie setze den Qualitätsmassstab, steht den Newcomern gegenüber, die – durch die Einführung ihrer eigenen Forschungsgebiete – das aktuelle Verständnis davon verändern, was Wissenschaft und Objektivität sind.

Sollte der Vergleich mit der Emanzipation der Sozialwissenschaften überhaupt zulässig sein, so ist es trotzdem noch ein weiter Weg. Auch nach 200-jähriger Debatte über die grundlegende Voraussetzung für die Sozialwissenschaften, gibt es – sowohl innerhalb als auch ausserhalb der Universitäten – immer noch Leute, die die Autonomie (und Legitimität) dieses Wissensbereichs infrage stellen. Andererseits könnte die rasche Entwicklung neuer Fächer, wie z. B. der Kulturwissenschaft, auch Anlass zu Optimismus geben. Es würde vielleicht zu weit gehen, einen Paradigmenwechsel zu fordern, aber ein Umdenken in den Köpfen einiger Leute ist mit Sicherheit notwendig. Wir wussten, dass wir auf harte Gegenwehr stossen würden, und obwohl dies unsere Stimmung zeitweise etwas dämpft, ist es doch eine Herausforderung, der wir uns gerne stellen.

- 1 Dieser Text basiert auf einer Reihe von Vorlesungen und Vorträgen, die im Herbst 2005 in Gent, Amsterdam, Berlin und Göteborg gehalten wurden. Allen Teilnehmenden bin ich für ihre konstruktiven Beiträge zu Dank verpflichtet. Ein erster Gedankenaustausch zu diesem Thema erfolgte im Rahmen eines Expertentreffens mit dem Titel «Kunst als Onderzoek» (Kunst als Forschung) am 6. Februar 2004 in Amsterdam. Der vorliegende Beitrag ist zuerst auf Englisch erschienen: Henk Borgdorff: *The Debate on Research in the Arts*, Sensuous Knowledge – Focus on Artistic Research and Development 2, Bergen 2006. Nachdruck in *The Dutch Journal of Music Theory* 12 (2007), S. 1–17. Deutsche Übersetzung für subTexte von ManRey Übersetzungen, Baden.
- 2 Der derzeit in Flandern stattfindende Akademisierungsprozess «Akademisierung der Fachhochschulen» wird exakt unter diesem Begriff vollzogen. Universitäten und Fachhochschulen entwickeln gemeinsame Programme zur Forschung im Bereich Kunst.

- 3 Ein weiteres Thema, das in den letzten zehn Jahren an Land gespült wurde, ist ein wiederentdecktes «künstlerisches Engagement».
- 4 In letzter Zeit hat der Bereich Forschung und Entwicklung in der Businesswelt an Bedeutung verloren. Wird sich diese Tendenz auch auf die Welt der Kunst ausdehnen?
- 5 Näheres zu den Kriterien für die Vergabe praxisbasierter Master- und Dokortitel in den USA, z. B. im Bereich Musik, erfährt man über die National Association of Schools for Music, NASM (2005).
- 6 Einige Diskussionen der letzten Jahre scheinen im Bereich Musik tatsächlich etwas zu bewegen. Im Jahr 2004 wurde das europäische Netzwerk MIDAS (Musikinstitute mit PhD-Angebot) ins Leben gerufen. Das AEC (European Association of Conservatoires – Europäischer Verband der Konservatorien) gründete kürzlich eine Arbeitsgruppe, die sich mit dem Doktoratszyklus als drittem Zyklus neben Bachelor und Master befassen soll.
- 7 Es existieren noch weitere Projekte, Netzwerke und Institutionen, die sich auf dieses Thema konzentrieren. Ich möchte hier lediglich zwei weitere Gruppen in England erwähnen, die in der Debatte eine Rolle spielen: Das an der Universität Lancaster ansässige Performing Arts Learning and Teaching Innovation Network (PALATINE), siehe z. B. Andrews/Nelson 2003, und die am UCE Birmingham Institute of Art and Design beheimatete Research Training Initiative (RTI). Für weiterführende Literatur siehe die Webseiten von PARIP, PALATINE und RTI. Die Websites der in diesem Beitrag erwähnten Projekte, Netzwerke und Mailinglisten können per Suchmaschine problemlos ermittelt werden.
- 8 Die von Frayling getroffene Unterscheidung beruht wiederum auf einer von Herbert Read vorgenommenen Einteilung, die 1944 zwischen «Lehren durch Kunst» und «Lehren zur Vermittlung von Kunst» unterschied.
- 9 In den letzten Jahren wenden sich diese Wissenschaften verstärkt dem zu, was wir als «Performativität der theoretischen Betrachtung» bezeichnen. Ein Beispiel aus dem Bereich Theaterwissenschaft ist die Konferenz «The Anatomical Theatre Revisited» (Das anatomische Theater neu betrachtet), Amsterdam 5.–8. April 2006 (www.anatomicaltheatrerelisted.com).
- 10 Zum Beispiel versucht meine Kollegin Marijke Hoogenboom im Rahmen ihrer Lehrtätigkeit an der Kunsthochschule Amsterdam, sich der Frage anzunähern, was Forschung potenziell sein könnte; dabei geht sie von der aktuellen künstlerischen Praxis und der aktuellen Ausbildungspraxis im Kunstbereich aus.
- 11 Die Idee, dass jegliche künstlerische Praxis *per definitionem* Forschung sei, kann manchmal nützlich sein, um die reflexive Beschaffenheit der Kunst zu betonen, und sie kann in der unsicheren Suche, die dem kreativen Prozess innewohnt, in Erscheinung treten. Dieser Ansatz eignet sich jedoch nicht, um Klarheit in die Diskussion um die Forschung in der Kunst zu bringen. Wenn alles Forschung ist, kann nichts mehr Forschung genannt werden.
- 12 Es wäre auch eine vierte Kategorie für Hybrid-Aktivitäten denkbar, zumal im Bereich der aktuellen Musik Komponieren, Aufführen und Improvisieren als Kategorien nicht klar voneinander abgegrenzt werden können.
- 13 Wie der Bildende Künstler Robert Klatser mir erklärt hat, können in der Erfahrung der Künstler selbst, in ihrer praktischen künstlerischen schöpferischen Arbeit Objekt, Prozess und Kontext nicht oder nicht immer voneinander unterschieden werden. Dennoch dient eine solche kontrafaktische Unter-

scheidung der Klärung, und sie hilft, die künstlerische Praxis zu leiten und zu steuern.

- 14 Der gesamte Text lautet: «[Forschung im Sinne des RAE versteht sich als] eine originelle Untersuchung, die mit dem Ziel des Wissens- und Erkenntnisgewinns durchgeführt wird. Dies schliesst Arbeiten mit direktem Bezug auf die Bedürfnisse von Industrie und Handel sowie von öffentlichen und ehrenamtlichen Sektoren ein; akademisches Arbeiten (*scholarship*); die Erfindung und Hervorbringung von Ideen, Bildern, künstlerischen Aufführungen und Artefakten, wenn diese zu neuen oder bedeutend verbesserten Einsichten führen; und die Benutzung von vorhandenem Wissen für experimentelle Entwicklungen, um neue oder wesentlich bessere Materialien, Geräte, Produkte und Prozesse (Gestaltung und Konstruktion umfassend) herzustellen.» (Zitiert nach Orr 2005, S. 146).
- 15 In den Dublin Descriptors (2004), die die Kriterien für den Bologna-Prozess festgelegt haben, wird Forschung in vergleichbarer Weise definiert als «eine sorgfältige Untersuchung, die auf einem systematischen Verstehen und einem kritischen Bewusstsein von Wissen beruht». Diese scheinbar breiter gefasste Definition von Forschung wird weiter unten, wo die Erfordernisse für die PhD-Forschung diskutiert werden, auf: «originelle Forschung, die die Grenzen des Wissens [...] erweitert» beschränkt.
- 16 Ist beispielsweise ein visuelles Portfolio ausreichend für ein visuelles Kunstprojekt, oder bedarf es immer eines verbalen Berichts, um die Untersuchung zu rechtfertigen?
- 17 Vgl. Biggs (2003) und insbesondere Pakes (2004), der – unter Bezugnahme auf Gadamer – zu einer Rückkehr zum Kunstwerk als Forschungsobjekt drängt.
- 18 *Choreography and Cognition*, vgl. www.choreocog.net
- 19 Siehe Ken Friedmans Beitrag zur PhD-Design-Liste am 9. April 2002.
- 20 Hier bin ich Nevanlinna (2004) zu Dank verpflichtet. Ich stimme mit dem Autor dahingehend überein, dass es sich um einen eher groben Vergleich handelt. Ferner sollten Einteilungen dieser Art – besonders im Hinblick auf die Entwicklung der modernen Wissenschaft und jüngsten wissenschaftstheoretischen Erkenntnisse – in jedem Fall mit Skepsis betrachtet werden. Beispielsweise ist es heute, insbesondere unter Nicht-Physikern, sehr üblich, auf die inkommensurablen Paradigmen der Quantenmechanik, Relativitätstheorie und klassischen Mechanik hinzuweisen, um den interpretativen Charakter der naturwissenschaftlichen Erkenntnis hervorzuheben.

Benutzte Literatur

- [AHRC:] «Review of Research Assessment. Research in the Creative & Performing Arts», <http://www.ahrc.ac.uk> [2003].
- Stuart Andrews und Robin Nelson: «Practice as Research: regulations, protocols and guidelines», (einschliesslich Entwurf «Best Practice»-Richtlinien für PaR PhDs und «Ten Steps to a «Perfect» PaR PhD»), Palatine, <http://www.palatine.ac.uk> [2003].
- [AWT:] *Ontwerp en ontwikkeling*, De functie en plaats van onderzoeksactiviteiten in hogescholen, Adviesraad voor het Wetenschaps- en Technologiebeleid, Den Haag 2005.
- Michael A.R. Biggs: «The Role of «the Work» in Research», Fachvortrag auf der PARIP 2003 Conference, 11.–14. September 2003, Bristol 2003, <http://www.bris.ac.uk/parip/biggs.htm> [2003].
- Henk Borgdorff: «The Conflict of the Faculties. On Theory, Practice and Research in Professional Arts Academies», in: *The Reflexive Zone*, Utrecht 2004, S. 117–124.
- Henk Borgdorff: «Emancipatie «faculteit der kunsten» nodig», in: *NRC* vom 29.5.2005, ohne Seitenangabe [2005].
- Fiona Candlin: «Practice-Based Doctorates and Questions of Academic Legitimacy», in: *The International Journal of Art and Design Education (JADE)* 19.1 (2000), S. 96–101 [=2000a].
- Fiona Candlin: «A Proper Anxiety? Practice-Based Research and Academic Unease», in: *Working Papers in Art & Design* 1 (2000), <http://www.herts.ac.uk/artdes1/research/papers/wpades/voll1/candlin2full.html> [=2000b].
- Fiona Candlin: «A Dual Inheritance: The Politics of Educational Reform and PhDs in Art and Design», in: *The International Journal of Art and Design Education (JADE)* 20.3 (2001), S. 302–310.
- David Carr: «Practical Reasoning and Knowing How», in: *Journal of Human Movement Studies* 4 (1978), S. 3–20.
- David Carr: «Art, Practical Knowledge and Aesthetic Objectivity», in *Ratio* 12.3 (1999), S. 240–256.
- Peter Dallow: *Representing Creativeness: Practice-Based Approaches to Research in the Creative Arts*, Art, Design and Communication in Higher Education 2.1, London 2003.
- Hubert L. Dreyfus: *Husserl, Intentionality and Cognitive Science*, Cambridge (Mass.) und London 1982.
- [Dublin Descriptors:] «Shared «Dublin» Descriptors for Short Cycle, First Cycle, Second Cycle and Third Cycle Awards», Joint Quality Initiative, <http://www.jointquality.org>, auf Deutsch: «Gemeinsame «Dublin Descriptors» für Bachelor-, Master- und Promotionsabschlüsse», Joint Quality Initiative, <http://www.jointquality.org> [2004].
- Elliot W. Eisner: «On the Differences between Scientific and Artistic Approaches to Qualitative Research», in: *Visual Arts Research* 29.57 (2003), S. 5–11.
- Christopher Frayling: *Research in art and design*, Royal College of Art Research Papers series 1.1, London 1993.
- Howard Gardner: *Frames of Mind. The Theory of Multiple Intelligences*, New York 1985.
- Carole Gray und Julian Malins: *Visualizing Research. A guide to the research process in art and design*, Aldershot 2004.
- Mika Hannula, Juha Suornta und Tere Vadén: *Artistic Research*, Helsinki und Götheburg 2005.
- John Hockey: «Practice-Based Research Degree Students in Art and Design: Identity and Adaptation», in: *The International Journal of Art and Design Education (JADE)* 22.1 (2005), S. 82–91.
- John Hockey und Jacqueline Allen-Collinson: «The Supervision of Practice-Based Research Degrees in Art and Design», in: *The International Journal of Art and Design Education (JADE)* 19.3 (2000), S. 345–355.
- Jos Kessels und Fred Korthagen: «The Relation between Theory and Practice: Back to the Classics», in: *Linking Practice and Theory*, herausgegeben von F.A.J. Korthagen u.a., New York 2001, S. 20–31.
- Katy Macleod und Lin Holdridge: *Thinking through Art. Reflections on Art as Research*, Routledge 2006.
- [NASM:] *Handbook 2005–2006*, <http://nasm.arts-accredit.org> (2005).
- Tuomas Nevanlinna: «Is Artistic Research a Meaningful Concept?», in: *L&B (Artistic Research)* 18(2004), S. 80–83.
- Dominic Orr: *Hochschulsteuerung und Autonomie englischer Universitäten: Hochschulfinanzierung und Qualitätssicherung aus Verfahrensperspektive*, Münster 2005.
- Anna Pakes: «Original Embodied Knowledge: The Epistemology of the New in Dance Practice as Research», in: *Research in Dance Education* 4.2 (2003), S. 127–149.
- Anna Pakes: «Art as Action or Art as Object? The Embodiment of Knowledge in Practice as Research», in: *Working Papers in Art & Design* 3 (2003), <http://www.herts.ac.uk/artdes1/research/papers/wpades/vol3/apfull.html>.
- Jaana Parviainen: «Bodily Knowledge: Epistemological Reflections on Dance», in: *Dance Research Journal* 34.1(2002), S. 11–22.
- [RAE:] *RAE2008 Guidance on Submissions*, <http://www.rae.ac.uk/pubs/2005/03/rae0305.pdf> [2005].
- Donald Schön: *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*, New York 1982.
- Dennis Strand: *Research in the Creative Arts*, Canberra 1998.
- Graeme Sullivan: *Art Practice as Research. Inquiry into the visual arts*, Sage 2005.
- Peter Thomson: «Practice as Research», in: *Studies in Theatre and Performance* 22.3(2003), S. 159–180.
- [UKCGE:] «Practice-Based Doctorates in the Creative and Performing Arts and Design», <http://www.ukcge.ac.uk> [1997].
- [UKCGE:] «Research Training in the Creative & Performing Arts & Design», <http://www.ukcge.ac.uk> [2001].