

KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG

EIN HANDBUCH

Herausgegeben von Jens Badura, Selma Dubach,
Anke Haarmann, Dieter Mersch, Anton Rey,
Christoph Schenker, Germán Toro Pérez

Konzept und Redaktion:
Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann

Hochschule Luzern
Musik

diaphanes

1. AUFLAGE

ISBN 978-3-03734-880-2

© DIAPHANES, ZÜRICH-BERLIN 2015

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

LAYOUT UND DRUCKVORSTUFE: 2EDIT, ZÜRICH

DRUCK: STEINMEIER, DEININGEN

WWW.DIAPHANES.NET

ANNOTIEREN

SCOTT DELAHUNTA

In jeder Diskussion über praktische Tanzforschung herrscht eine inhärente Spannung. Sie tritt zutage, wenn wir fragen, was Tänzer von der Forschungslandschaft wissen, die sich auf ihre Praxis zurückführen lässt. Damit ist an dieser Stelle jenes Wissen gemeint, das man unter anderem durch die Bewegung des Körpers erwirbt. Die Tanzpraxis gründet zuallererst auf dem Gefühl für Bewegung und Positionen in Relation zueinander, verbunden mit einem unablässigen Fluss von Gefühlen und Emotionen, die entweder aus diesen Bewegungsrelationen entstehen oder sie anstoßen. Dieser Aspekt des konstanten, empfindungsbezogenen Flusses in der Praxis steht wiederum in einem fortgesetzten Dialog mit der Welt der Gedanken, Ideen und Konzepte. Von einer Praxis der Choreographie zu sprechen, heißt demnach, diese gesamte Landschaft als zu nutzendes Rohmaterial zu begreifen und damit ein Kontinuum und Ineinanderwirken von Gefühlen, Empfindungen und Gedanken als das Forschungsfeld des Choreographen/Tänzers zu erfassen.

Dieser Text greift auf Beispiele aus Publikationen zurück, die von verschiedenen Choreographen oder in enger Zusammenarbeit mit ihnen entwickelt wurden,¹ und beschreibt die Spannungen, die entstehen, wenn ein Choreograph/Tänzer sich der Aufgabe stellt, durch und in Bewegung entdeckte oder sich offenbarende Ideen und Konzepte weiterzuverfolgen und zu explizieren. Darauf bezieht sich Steve Paxton in einer kurzen Beschreibung seiner »Material for the Spine«-Forschung: »Ziel ist es, die dunkle Seite des Körpers zu Bewusstsein zu bringen, also die ›andere‹ Seite, das Innere, die Seiten, die man selbst nicht sieht, und zu einer näheren Betrachtung der dort gemachten Erfahrungen anzuregen.« Im Kontext des Studioalltags werden solche Ideen über innerdisziplinäre

¹ Scott deLahunta: »Publishing Choreographic Ideas: discourse from practice« in: Mick Wilson, Schelte van Ruiten: *SHARE: Handbook for Artistic Research Education*, Amsterdam 2013, S. 170–177.

Tanzkonventionen erkundet und kommuniziert. Was passiert nun, wenn der Choreograph/Tänzer sie für eine breitere Leserschaft publizieren und für das Studium außerhalb des Studiokontextes zur Verfügung stellen möchte?

In den folgenden Beispielen geht es um den Gebrauch der Annotation als Forschungsinstrument, mit dem diese aus der Bewegung stammenden Ideen und Konzepte formuliert werden können. Auf der grundlegendsten Ebene ist Annotation eine schichtweise Ergänzung von Informationen. Dies geschieht über eine Art Mark-up-Sprache, eine Sammlung von Elementen wie Kreise, Linien, Quadrate und Pfeile, Vermerke und alle möglichen Kommentare und Erläuterungen. Mithilfe der Annotation kann man benennen, klassifizieren, organisieren und indizieren. Durch die Ergänzung semantischer Schichten werden Dinge in einen neuen Bedeutungsraum transferiert. Normalerweise folgt die Annotation auf eine Aktion oder ein Ereignis. Löschungen werden vermieden, es kann aber eine vorübergehende Annotation überschrieben werden. Annotationen folgen aus dem wiederholten Betrachten einer Aufnahme oder eines anderen Dokuments. Die Annotation unterstützt eine analytische Haltung zu dem, was notiert, oder bringt sie womöglich auch erst hervor, indem ein Teil einer Handlung ausgewählt und etwas darüber mitgeteilt wird. In den folgenden Beispielen werden verschiedene Annotationsformen verwendet, um Ideen aus Bewegung herauszugreifen und zu zeigen.

ANNOTATIONSBEISPIEL 1

»Material for the Spine: a movement study« ist der Titel einer DVD, die Steve Paxton gemeinsam mit Baptiste Andrien und Florence Corin (für Contredanse) 2008 veröffentlicht hat.² Sie baut auf einem über zwanzig Jahre währenden Studium der Wirbelsäule auf, das Paxton »bei der Ausführung von Contact Improvisation betrieben hatte, einer 1972 von ihm initiierten Duettform, bei der die Torsos der Tänzer in besonderer Weise interagieren«. Das Material ist in zwei Abschnitte unterteilt: *Sensation & Senses* und *Forms*. Beide Abschnitte sind jeweils in Menüs mit mehreren Kapiteln und zusätzlichen Unterabschnitten gegliedert – sie enthalten mindestens drei Ebenen mit verlinktem Material, zwischen denen man sich bewegen kann. In dem Kapitel *Looking at forms* findet sich eine Reihe von »Kommentaren« zu zwei Arten von Rollen, der *crescent roll* und der *helix roll*. Dazu wurde Videomaterial auf den Boden projiziert, auf dem ein Tänzer die Bewegung vollzog, während Paxton etwas zu dem projizierten

2 Steve Paxton: *Material for the Spine: A Movement Study*, Brüssel 2008.

Bild sagte (Abb. 1). Paxton ist parallel zu dem projizierten Video aufgenommen. In *Comments on Helix Roll – feet* sagt er zunächst: »So this is leg lead spiral roll, again requiring projection as much as possible. So look at this leg coming up and over...« Dabei macht Paxton Gesten mit Armen und Händen, um seine Analyse des Energieflusses im Körper zu verdeutlichen und zu zeigen, worauf sich die Aufmerksamkeit richten sollte, welche Stellen des Körpers kontrahiert sind, wo Schwierigkeiten bestehen und so fort.

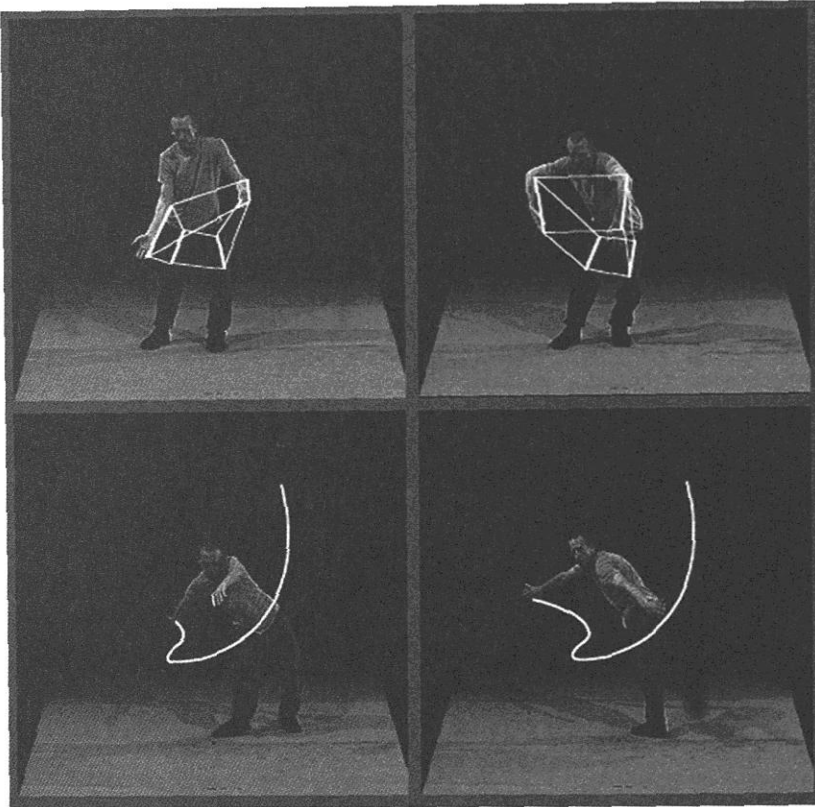


ANNOTATIONSBEISPIEL 2

Da William Forsythe Improvisationsprinzipien, die er in den 1980er Jahren entwickelt hatte, schnell übermitteln wollte, wandte er sich unter anderem der Annotation zu. Zunächst in Zusammenarbeit mit dem Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe als Übungsplattform für die Kompanie entwickelt, wurde 1999 nach einigen Durchläufen eine CD-ROM-Version erstellt, die den Titel *Improvisation Technologies: a tool for the analytical dance eye* erhielt.³ Die Annotationen befinden sich direkt auf den Videoaufnahmen von Forsythe, auf denen er eine Demonstration seiner Prinzipien für die Kamera gibt (Abb. 2). So entstand eine Sammlung von knapp 65 kurzen Videos, größtenteils von Annotationen begleitet, die Bewegungswege zeigen und »räumliche Beziehungen in und um seinen Körper« nachzeichnen. Diese Kombination von vorgeführter Bewegung,

³ William Forsythe: *Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye*, Karlsruhe 1999.

verbaler Beschreibung und Annotation veranschaulicht Bewegungsideen und macht sie deutlich. Die Idee wird dabei in eine Art Kommunikationsmosaik eingebunden. Durch gleichzeitige Linienziehungen wird gezeigt, wie konzeptuelle Parameter die Kraft und Bahn einer Bewegung bestimmen.



ANNOTATIONSBEISPIEL 3

Das Annotationsbeispiel einer dritten Choreographin, Deborah Hay, stammt aus *Using the Sky*, das auf ihrem Solo »No Time to Fly« (2010) basiert und auf Motion Banks Website veröffentlicht ist. Man lud die Tänzerinnen Jeanine Durning, Juliette Mapp und Ros Warby ein, die schriftliche Partitur von »No Time to Fly« als Solo zu adaptieren.⁴ Diese Adaptionen

⁴ Deborah Hay: *Using the Sky*. Motion Bank/The Forsythe Company (<http://motionbank.org>) (letzter Zugriff: 01.09.14).

die Ausformulierung der Ideen aus dem Tanz selbst kommt, ist die Vorstellungskraft des Lesers gefordert, um sich über ihre Bedeutung klar zu werden. Diese innere Spannung zu lösen, kann nicht allein dem Choreographen/Tänzer überlassen werden. Elemente aus dem Tanz zu lösen und auf eine Ebene wechselseitigen interdisziplinären Verständnisses zu übertragen, fordert dem Leser einiges ab. Dieser Text ist daher vor allem eine Aufforderung, sich solche Publikationen genauer anzusehen und zu überlegen, welche Bedeutung sie für künftige Fragen zu einer praktischen Tanzforschung haben.

AUSSTELLEN

(SELBSTORGANISIERTES WISSEN UND ARTISTIC RESEARCH)

ALICE CREISCHER

»Ebenso wie ›Kritik‹ ist ›Selbstreflexion‹ ein zentraler Begriff frühromantischer Theoriebildung. Sie beinhaltet die grundsätzliche Forderung aller ›Kritiken‹, – diesmal aber sich selbst – nach dem Sinn und der Möglichkeit der eigenen Existenz zu befragen. [...] Ein Ausgangspunkt von Selbstreflexion wäre es, [...] das, was man macht, als Bestandteil einer Gesellschaft und nicht einer (Kunst)Geschichte zu begreifen.

Warum ist das nötig, was wird erfasst, womit beschäftigt man sich da eigentlich, warum überhaupt, warum gerade jetzt, was soll einem vorgemacht werden, was läuft tatsächlich ab, welche Sehnsüchte werden damit befriedigt, welche nur abgespeist, warum gibt es diese Sehnsüchte, welcher Mangel steckt dahinter [...] Das sind Fragen, Methoden der Kritik, die ich in Malerei 2000 [...] gerne gesehen hätte.¹

»Malerei 2000« war eine vom Artfanzine Dank organisierte Ausstellung. Sie fand parallel zur ambitionierten Malereishow »Der zerbrochene Spiegel« statt, die von Kaspar König und Hans Ulrich Obrist kuratiert und 1993 in den Deichtorhallen in Hamburg gezeigt wurde und ebenso hilflos wie großspurig eine Reanimation des Genres nach dem Hangover der 80er versuchte.

¹ Alice Creischer, *Kritikfähigkeit und Selbstreflexion*, Malerei 2000 Katalog, hg. Dank, Hamburg 1993.

In einem Ladenlokal mit dem Charme eines Teppichgroßhandels zeigte »Malerei 2000« Bilder von KunsthochschulstudentInnen und AbsolventInnen aus Deutschland und einigen Nachbarländern. Es war unausgesprochen klar, dass ein sehr gut ausgebildetes kunstakademisches Proletariat die Reanimationsversuche im Museum persiflierte und zugleich entwertete. Es wäre aber allen Teilnehmenden lächerlich erschienen – und davon handelt das Eingangszitat –, sich irgendwie als »gegen« zu definieren. Zu abgenutzt war die geschichtliche Dynamik von Avantgarde und Establishment, zu sehr strapaziert von einer gesellschaftlichen Konstellation, die Kritik permanent als eigenes Potential verwertete. Nicht zuletzt aber: Zu groß und unbegreifbar war die Erschütterung des Selbstverständnisses von Kunst nach dem Kalten Krieg, in dem sie in ihrer Autonomie eine unhinterfragte Funktion innehatte, und zwar als eine Instanz von Kritik. In dieser Instanz war aber die ideologisch festgelegte Dialektik von Avantgarde so eingeschrieben, dass sie den Zugang zu einer künstlerischen Praxis des Antifaschismus, der sozialen Revolutionen der 60er-Jahre, der globalen Aufstände, den Zugang zu einer Teilhabe an politischen Verhältnissen versperrte.

So war in der ehemaligen BRD bis in die frühen 90er-Jahre das Anliegen einer Künstlergeneration, selbstorganisierte Projekte und Ausstellungen zu machen,² von zwei Aspekten geprägt: Es ging zum einen um eine Spurensuche nach den versperrten politischen künstlerischen Praxen und Diskursen, die in der Saturiertheit der 80er-Jahre aus den Akademien, den Kunstzeitschriften, den Ausstellungshäusern, den Katalogen so vollständig verschwanden, so als ob es sie nie gegeben hätte.³ Zum anderen waren diese selbstorganisierten Projekte eine Möglichkeit, ein Kollektiv zu bilden, das sich Wissen aneignet über das, was gerade jetzt – in der neoliberalen und neonationalen Offensive – passierte: die Privatisierungswellen des öffentlichen Raums und der öffentlichen Grundversorgung, die Flexibilisierungsdiskurse von Leben und Körper, die neue Verfügbarkeiten einschrieben, die Streichung des Asylrechtes, die Zwangsmobilisierungen,

2 Vgl. *Copyshop. Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit* – ein Sampler von Büro-Bert, Amsterdam 1993; Creischer, Schmidt, Siekmann (Hg.): *Messe 20k, Ökonomiese machen*, Amsterdam, Berlin 1996; Günter Braukowitz (Hg.): *Team Compendium, Selbstorganisation im Bereich Kunst*, Hamburg 1996. Diese Publikationen waren nicht nur eine Art Mapping der eigenen Szene, sondern Bestätigungen von geschichtlichen Kontinuitäten zum Beispiel zu Punk, Situationismus oder Gruppen wie Group Material in den USA.

3 Vgl. Inge Westphal, Martin Freitag: »Die Kunstakademie und ihr Zusammentreffen mit dem herrschenden Sozialen«, in: Stephan Dilleuth (Hg.) *Akademie*, München 1995; der Text geht über die allmähliche Entpolitisierung der Düsseldorfer Kunstakademie, die in den 70er-Jahren begann und mit der Kündigung von Beuys Anfang der 80er endete.

die neuen Handelskriege und ihre strukturellen Anpassungsmaßnahmen, die neuen Kriege.⁴

Dieses Bemühen, durch die Praxis des selbstorganisierten Ausstellens zu verstehen, was passiert, schien gerade zu Beginn des sogenannten Informationszeitalters, in dem es doch ein Überangebot an Information geben sollte, eigentlich obsolet. Aber uns wurde bewusst, dass Information eine Ware ist und als Ware nicht objektiv, sondern Teil von Ideologien, Suchmaschinen und repressiven Apparaten, die ihre Marktanteile sichern möchten. Das Bemühen zu wissen – das auch ein Begehren ist – hat sich in seinen beiden Aspekten in unserer kuratorischen Ausstellungspraxis⁵ fortgeschrieben: einerseits darin, eine Geschichte der politischen künstlerischen Praxen für sich zu beanspruchen und weiterzuführen, und andererseits (damit untrennbar verknüpft), die Realität zu verstehen, zu formulieren und zu artikulieren. Wenn ich hier von einem »wir« ausgehe, dann um zu unterstreichen, dass diese Ausstellungspraxis in den 90er-Jahren von vielen geteilt wurde und sich bis jetzt vielfältig fortsetzt. Als ein Beispiel unter vielen seien die Ausstellungen der Shedhalle in Zürich genannt.

In den beiden Anliegen, die Realität zu verstehen und die Geschichte der politischen künstlerischen Praxis fortzuschreiben, stehen die künstlerische Arbeit und das Ausstellen immer wieder vor der Herausforderung, ob es gelingt, diese Realität zu artikulieren und mit welchen Methoden dies möglich ist. Das ist keine Didaktik eines immer schon gewussten Inhaltes, der dann an das Publikum vermittelt wird, sondern der Inhalt »erscheint« in der Arbeit der künstlerischen Artikulation und der kollektiven Konstellation des Ausstellens. Es geht nicht um Informationsvermittlung, sondern darum, Realität zu begreifen und zu bewältigen. Ausstellungsprojekte waren und sind für uns immer auch kollektive Diskussionen unter KünstlerkollegInnen über die Wirkmächtigkeit künstlerischen Arbeitens einerseits, über die gesellschaftliche Funktion von Kunst andererseits und schließlich über die Möglichkeit, mit Kunst und dem Ausstellen ein anderes selbstorganisiertes Wissen in Erscheinung treten zu lassen. Um ein

4 Das seit 1994 geänderte institutionelle Konzept der Shedhalle in Zürich bot eine Plattform für viele kollektive Projekte, die sich mit den Fragen des Feminismus, der Biotechnologie (*Game Girl*, 1994 / *Geld, Beat, Synthetics*, 1995) und der globalisierten Ökonomie (*Money Nations*, 1997) auseinandersetzten.

5 So z. B. die von mir und Andreas Siekmann kuratierten Ausstellungen: »Die Gewalt ist der Rand aller Dinge« (Generali Foundation, Wien 2001), »ExArgentina« (Museum Ludwig, Köln 2004, Palais de Glace, Buenos Aires 2006) und »Principio Potosí«, kuratiert von Alice Creischer, Andreas Siekmann und Max Jorge Hinderer (Reina Sofia, Madrid 2010, Haus der Kulturen der Welt, Berlin 2010, Museo Nacional, La Paz 2011). Für diese Ausstellung wurden barocke Gemälde aus Potosí ausgeliehen und Künstler eingeladen, auf diese Gemälde mit ihrer Arbeit zu antworten.

Beispiel zu nennen: Es ging in unserem letzten Projekt »Principio Potosi« einerseits um eine postkoloniale Erforschung der andinen Barockmalerei, aber auf der anderen Seite immer auch darum, zu untersuchen, was die Kolonialmalerei für das gegenwärtige Verständnis künstlerischer Produktion bedeutet.

Mit der kollektiven Ausstellungspraxis geht es um ein selbstorganisiertes Wissen. Daher sind wir gegenüber der neuen – in erster Linie akademischen Disziplin – »Artistic Research« misstrauisch. Zu leicht kann Artistic Research sowohl als akademische Disziplin als auch als Ausstellungsroutine »Best Practice-Kriterien« entwickeln und endlich das schaffen, was bisher nur den Kunstmachos überlassen war: künstlerische Arbeit zu bewerten. Diesmal aber in einem wesentlich rigideren System, das sie in administrativ nachvollziehbare Elemente zerlegt, sie dem Kataster der Creditpoints unterwirft, um sie dann in den akademischen Apparat einspeisen zu können, der sich längst schon dem Effizienzterror des ökonomisierten Wissens unterworfen hat. Andererseits bieten die Postgraduate-Studiengänge nun einen anderen Hafen für jenes kunstakademische Proletariat, das Ladenlokale als Zwischennutzung kurz vor der Gentrifizierung nutzen kann, um selbst ein Teil der Gentrifizierung zu sein. Selbstverständlich ist dieses bekannte Schicksal von Selbstorganisation und Gentrifizierung im städtischen Raum übertragbar auf Selbstorganisation von Wissen und Akademisierung im Bereich der Informationsökonomie. Aber diese Dialektik von Selbstorganisation und »Vereinnahmung« ist stets umkehrbar. Deswegen betrifft unser Misstrauen gegenüber Artistic Research eher die Struktur und die von ihr gebildete Normativität, die glücklicherweise oft vorbeigeht an den Personen, die diese Strukturen nutzen und die hoffentlich genug Zeit und Raum finden für ihre Sabotage und Appropriation.

DENKEN/REFLEKTIEREN

(IM MEDIUM DER KUNST)

SELMA DUBACH/JENS BADURA

»Malen ist ja eine andere Form des Denkens.«¹

Gerhard Richters Aussage verweist auf ein zentrales Thema, das innerhalb der Debatte zur künstlerischen Forschung immer wieder aufgegriffen wird: dass nämlich Denken als eine Praxis der Bildung und Verhandlung von Wissensbeständen nicht allein in Form propositionaler Wissensbildung erfolgt, sondern auch nicht-propositionale Formen des Denkens möglich sind. Der denkende Umgang mit Wissen innerhalb des künstlerischen Forschungsprozesses, so die Grundannahme, ist charakterisiert durch ein stark exploratorisches, entdeckungs- und intuitionsgeleitetes² und nicht primär durch ein von explizit artikulierten Hypothesen geleitetes Vorgehen.³ *Embodied Knowledge* und *Tacit Knowledge* sind in diesem

1 *Gerhard Richter – einscheues Genie?*, Sendung 10vor10, 16.05.2014, Verfügbar unter: <http://www.srf.ch/player/tv/10vor10/video/gerhard-richter-%E2%80%93-ein-scheues-genie?id=2ad16227-4c81-4bf6-97da-2d17989a2571> (letzter Zugriff: 28.08.2014).

2 Vgl. etwa: Elke Bippus (Hg.): *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich/Berlin 2012; Henk Borgdorff: »The Production of Knowledge in Artistic Research«, in: Michael Biggs, Henrik Karlsson (Hg.): *The Routledge Companion to Research in the Arts*, London, New York 2011; Kathrin Busch, »Wissensbildung in den Künsten – eine philosophische Träumerei«, in: Sven Beckstette, Tom Holert, Jenni Tischer (Hg.): *Artistic Research, Texte zur Kunst*, Heft 82, 2011, S. 70–79; Elliot Eisner: »On the Difference between Scientific and Artistic Approaches to Qualitative Research«, in: *Educational Researcher*, Nr. 10/4, 1981, S. 5–9; Michael Hampe: *Denken, Dichten, Machen und Handeln. Anmerkungen zum Verhältnis von Philosophie, Wissenschaft und Technik*, Antrittsvorlesung, ETH Zürich 2004: <http://e-collection.library.ethz.ch/view/eth:27260> (letzter Zugriff: 04.09.2014); Søren Kjørup: *Another Way of Knowing*, Bergen 2006.

3 Henk Borgdorff weist darauf hin, dass gerade in der künstlerischen Forschung und im kreativen Prozess »das implizite Verständnis des Künstlers und seine angehäuften Erfahrung, Sachkenntnis und Sensibilität bei der Erkundung unbekanntes Gelände entscheidender für das Erkennen von Herausforderungen und Lösungen [sei] als die

Diskussionszusammenhang oft genannte Stichworte, denn sie bezeichnen das implizite Wissen, das in Handlungskompetenzen eingelagert bzw. »in actu implizit« ist und Weisen der erfahrenden Welterschließung ermöglicht, die in begrifflich repräsentierter Form nicht zu fassen sind.⁴

Wenn Gerhard Richter nun Malen als eine andere Form des Denkens bezeichnet, rückt dies das praktische Tun, das Machen, als zentrales Element des künstlerischen Forschungsprozesses in den Vordergrund. In der Malerei und darüber hinaus im tätigen Umgang mit allen künstlerischen Medien wird eine ästhetische Erkenntnispraxis – ein Denken im Medium der Kunst – der propositionalen Erkenntnisproduktion gleichwertig zur Seite gestellt. Diesem Denken wird somit eine »inhärente Wissensbildung« zugeschrieben, bei der anders als im etablierten und vor allem bei dem in den Wissenschaften strikt geforderten Artikulationsmodus, Wissen nicht mittels standardisierter, propositional-theorieförmiger Veröffentlichungsformate nachvollziehbar und überprüfbar gemacht wird. Es manifestiert sich im Prozess des Vollzugs künstlerischer Praxis als ›Agens‹ eines im Tun aufgehobenen denkenden Forschungsprozesses, und generiert kunstinduzierte Erfahrbarkeit möglicher Weltverhältnisse.

In dem 2011 abgeschlossenen Forschungsprojekt *Forschung in den Künsten und die Transformation der Theorie*⁵ widmete sich eines von vier Teilprojekten (Bildende Kunst, Performance, Design und die Inszenierung des begrifflichen Denkens) der künstlerischen Forschung in der Bildenden Kunst. Die Teilprojekte waren jeweils von einem Duo, bestehend aus einem Praktiker und einem Theoretiker, bearbeitet worden. Durch wechselseitige Beobachtung, durch Gespräche, Selbstbeobachtung und -befragung wurde das Malen als spezifische, forschende Tätigkeit zum Untersuchungsgegenstand. Anhand der konkreten künstlerischen Arbeit, der Beteiligung des Künstlers und dessen Bereitschaft, das eigene Tun zu be- und hinterfragen, konnten die Bereiche von Denken und Machen (Theoria und Poiesis), respektive deren Verhältnis zueinander, analysiert werden. Die Verarbeitung der durch qualitative Interviews, Fotografien und Diagramme gesammelten Materialien mündete im Befund, dass es

Fähigkeit, die Untersuchung abzugrenzen und bereits in einem frühen Stadium Forschungsfrage in Worte zu fassen«. Siehe: Henk Borgdorff: »Künstlerische Forschung und akademische Forschung«, in: Martin Tröndle, Julia Warmes (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Kunst und Wissenschaft*, Bielefeld 2011, S. 69–91, hier S. 84.

4 Vgl. Georg Hans Neuweg, »Implizites Wissen als Forschungsgegenstand«, in: Felix Rauner (Hg.): *Handbuch der Berufsbildungsforschung*, Bielefeld 2005, S. 581–588; Michael Polanyi: *The Tacit Dimension*, New York 1967; Maurice Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945.

5 Forschungsprojekt, an der Zürcher Hochschule der Künste und Merz Akademie Stuttgart, 2010–11, <http://p3.snf.ch/project-126818#> (letzter Zugriff: 28.08.2014).

sich um ein »empirisches Denken«⁶ handele, das sich im künstlerischen Schaffensprozess im Dialog mit dem »Machen und Sehen« befinde. Ein so verstandenes »empirisches Denken« verbindet »lokale, soziale, technische und institutionelle Momente und steht im Dialog mit Instrumenten, die ihrerseits wiederum Verkörperungen von Wissen, Praktiken und Fertigkeiten sind.«⁷ Das »empirisches Denken« wird als Teil eines »explorativen Experimentierens« im Sinne von Friedrich Steinle aufgefasst, der den Modus der Exploration von dem der »Konfirmation« unterscheidet, um die Differenz zwischen einem spekulativen und einem überprüfenden Vorgehen zu markieren. Beide spielen in der wissenschaftlichen Praxis eine wichtige Rolle.⁸ Ziel eines als exploratives Experimentieren betriebenen, empirischen Denkens in den Künsten wäre vor diesem Hintergrund also nicht die systematisch-überprüfende Fortschreibung bereits theoretisch gefasster Positionen, sondern vielmehr das Hervorbringen neuer »Phänomene«, sprich Kunstwerke und -prozesse – die ihrerseits als Denkanstöße fungieren.

Eine weitergehende These ist, dass ein Denken im Medium der Kunst auch als Reflexion betrieben werden kann. Im Unterschied zum Begriff Denken ist Reflexion stets selbstbezüglich und thematisiert bereits Erfahrenes: Wörtlich verstanden, meint der Begriff Reflexion »Zurückbeugung«, und wird in unterschiedlichen Bedeutungsvarianten verwendet: Einer bekannten Definition von Leibniz zufolge bezeichnet Reflexion die Aktivierung einer »Aufmerksamkeit auf das, was in uns ist.«⁹ Herder spricht davon, dass in der Reflexion der Verstand erst in der Lage sei, aus »dem Ozean der Empfindungen«¹⁰ konkret Denkbare herauszufiltern und – um noch eine dritte und für die hier vorgestellten Überlegungen leitende Position zu nennen – Adorno fasst im Rahmen der *Negativen Dialektik* Reflexion als eine Auseinandersetzung des Denkens mit sich selbst, oder, anders formuliert, damit, was dieses Denken denken (und nicht denken)

6 Hans-Jörg Rheinberger: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen 2001, insb. S. 18–34.

7 Wissenschaftlicher Bericht zum Projekt *Forschung in den Künsten und die Transformation der Theorie*, 2011, verfügbar unter: <http://people.zhdk.ch/elke.bippus/forschung/index.html> (letzter Zugriff: 11.09.2014).

8 Christoph Schenker: »Skizze zur Forschungsfrage« in: Michael Lingner (Hg): *Romantic Revisited Nr. 1* (querdurch-Band 2), Hamburg (erscheint voraussichtlich 2015); Friedrich Steinle: »Exploratives vs. theoriebestimmtes Experimentieren. Ampères erste Arbeiten zum Elektromagnetismus«, in: Michael Heidelberger, Friedrich Steinle (Hg.): *Experimental Essays. Versuche zum Experiment*, Baden-Baden 1998, S. 272–297.

9 Gottfried Wilhelm Leibniz: *Neue Abhandlung über den menschlichen Verstand, Vorrede*, Hamburg 1993, S. 7.

10 Johann Gottfried Herder: *Abhandlung über die Entstehung der Sprache*, Stuttgart 1997, Kap. 6.

kann.¹¹ Wird nun Denken im Medium der Kunst auch als Reflexion und somit als eine spezifische, forschend epistemische Praxis verstanden, dann bedeutet dies, dass in der künstlerischen Arbeit Denken mit sich selbst in Auseinandersetzung gelangen kann – und zwar dadurch, dass ein unbegriffliches Denken mit einem begrifflichen Denken in einen (streitbaren) Dialog tritt.

Forschende künstlerische Praxis im Sinne der Reflexion wäre dann als ein Sich-Aussetzen gegenüber möglichen Erfahrungsweisen von Welt zu verstehen, wobei sich das Denken in spezifischer Weise mit seinen Vorgehensweisen, Optionsräumen, Dingbezügen und auch seinen Grenzen konfrontiert. Anders formuliert: In einem durch künstlerische Praxis getragenen Denken und aus den durch diese Praxis und ihre ästhetische Kraft ausgelösten Denkanstößen ändert sich das begriffliche Denken und vermag sich zugleich anders zu denken, umzudenken. Künstlerische Praxis als eine forschende, reflexive Praxis wird so zum Medium für die Selbstbefragung des Denkens.

Gerhard Richters eingangs zitierte Aussage verweist somit auf ein zentrales Thema innerhalb der Debatte zur künstlerischen Forschung: Dass es nämlich ein Charakteristikum der künstlerischen Forschung ist, über eine spezifische Art des Denkens zu verfügen, die sich vom begrifflichen Denken und der wissenschaftlichen wie philosophischen Wissensproduktion und damit auch von deren Vermittlung von Wissen unterscheidet. Reflexion im Medium der Kunst beugt dieses nicht-begriffliche Denken auf das begriffliche zurück – und denkt es von seinen Begrenztheiten her. Gewissermaßen ermöglicht die Fähigkeit zur Reflexion die Identifizierung des ›blinden Flecks‹, desjenigen Wissens also, das nicht begrifflich gefasst werden kann und sich im künstlerisch-forschenden Tun ergibt. In diesem Sinne tragen forschende Künstler_innen in doppelter Weise zur Wissensbildung bei – indem sie sich durch einen in ihrem Medium betriebenen Produktionsprozess ausdrücken und damit neue Wege des Denkens erschließen und indem sie auf diese Weise zugleich die Grenzen dessen erkunden, was begriffliches Denken zu denken und eben nicht zu denken vermag.

11 Vgl. Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*, Frankfurt a. M. 1982.

DIAGRAMMIEREN/ DIAGRAMMATISCHE PRAXIS

CHRISTOPH BRUNNER

Diagramme besitzen eine transversale und transdisziplinäre Funktion. Als Darstellungsform finden sie in den Natur- und Geisteswissenschaften ebenso wie in der Architektur und den Künsten Anwendung. Übergreifend und in Abgrenzung zu andere visuellen Darstellungsformen, wie z. B. dem Netzwerk und seiner Repräsentation, sind Diagramme prozessorientiert. Darüber hinaus ist das Diagramm nicht nur eine gegenwärtige Ausdrucksform ästhetischer Prozesse, sondern prägt eine »bestimmte Weise des Denkens und Darstellens«.¹ An der Schnittstelle zwischen ästhetischem Ausdruck und Denkweise wird das Diagramm zu einem wichtigen Bestandteil gegenwärtiger Praktiken künstlerischer Forschung. In Wissenschaft und Architektur werden Diagramme als Medium verstanden, das netzwerkartig Verhältnisse visualisiert, Objekte in Beziehung setzt und Bewegungsabläufe materialisiert.² Ähnliche Anwendungen finden sich in gegenwärtigen Diskursen zu Big Data und Informationsnetzwerken im digitalen Zeitalter und seinen dynamischen Repräsentationsformen.³ Diese Verwendung

1 Susanne Leeb, »Einleitung« in: dies. (Hg.): *Materialität der Diagramme: Kunst und Theorie*, Berlin 2012, S. 7.

2 In Bezug auf Wissenschaft und Medientheorie siehe Matthias Bauer und Christoph Ernst (Hg.): *Diagrammatik: Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*, Bielefeld 2010; Michael Hagner: »Bilder der Kybernetik: Diagramm und Anthropologie, Schaltung und Nervensystem«, in: Martina Hessler (Hg.): *Konstruierte Sichtbarkeiten. Wissenschafts- und Technikbilder seit der Frühen Neuzeit*, München 2006, S. 427–448. In Bezug auf Architektur siehe Cynthia D. Davidson (Hg.): »Diagram Works«, *ANY* 23 (1998); Dieter Boschung, Julian Jachmann (Hg.): *Diagrammatik der Architektur*, München 2013.

3 Jonathan Massey, Brett Snyder, »#Map: Big Data From Below«, in: Jordan Geiger, Omar Khan, Mark Shepard (Hg.): *Media Cities*, Buffalo 2013, S. 61–69; Kritische Position: Anna Munster: *An Aesthesis of Networks: Conjunctive Experience in Art and Technology*, Cambridge (Mass.) 2013.

von Diagrammen kann als materiell-repräsentativ bezeichnet werden. Jedoch finden sich auch in diesen Feldern zahlreiche Beispiele der Ästhetisierung entgegen einem rein strukturellen Paradigma. Man denke z. B. an die reichhaltigen mikroskopischen Darstellungen Ernst Haeckels oder die architektonischen Diagramme Gregg Lynns, Peter Eisenmanns und Cedric Prices.

In der *Kunst* wurde das Diagramm oft seinem Darstellungscharakter entfremdet und auf seine prozesshaften Eigenschaften verwiesen.⁴ Hier forciert das Diagramm ein bildlich-materielles Denken, in dem das Denken selbst als materiell gebunden betrachtet werden kann. So lässt sich beispielsweise Paul Klees *Ich-Du-Erde-Welt* (1879) als eine materielle Form des Denkens zwischen visuellem Ausdruck und abstrakter Bewegung verstehen. Ein anderes Beispiel sind die Arbeiten von Bureau d'Etudes oder Ashley Hunt, die Zusammenhänge politisch-ökonomischer Machtnetzwerke zum Thema haben.⁵ Anhand von überwältigenden Diagrammen treiben diese Künstler das Ausmaß solcher Verhältnisse und das Begehren von immer informationsreicheren Visualisierungen ad absurdum und liefern zugleich detaillierte Informationen zu Machtverbindungen zwischen Wirtschaft und Politik. Weitere Varianten des Diagrammatischen unterstreichen Prozessabläufe und Prozeduren, wie sie z. B. in Performance-Kontexten der *9 Evenings* von David Tudor und John Cage angelegt wurden.⁶

Für den künstlerischen Forschungskontext wird vermehrt der *philosophische Begriff des Diagramms* in der Semiotik sowie in poststrukturalistischen Theorien aufgegriffen.⁷ Zentral hierbei sind Verknüpfungen von Denkprozessen, Repräsentationsformen und Empfindungen in Erfahrungszusammenhängen.⁸ Es ist insbesondere den Arbeiten von Gilles Deleuze und Felix Guattari zu verdanken, dass das Diagramm als Schnitt-

4 Im Zwischenraum von Kunst und Architektur sind insbesondere die Arbeiten Gordon Matta-Clarks ins Feld zu führen, als eine prozess-orientierte Auflösung von Entitäten und ihren Verbindungen hin zu Bewegungsabläufen. Als künstlerisches Hybrid zwischen informativer Verortung und ästhetischer Aufbrechung ließen sich z. B. die Diagramme Ward Shelleys betrachten. Siehe ders.: »Mapping the Travails of Autonomous Art«, in: Adelheid Mers (Hg.): *Useful Pictures*, Chicago 2008, S. 20–31.

5 Siehe: <http://ashleyhunt.net> und <http://bureaudetudes.org>.

6 Siehe hierzu Tom Holert: »A fine flair of the diagram«. Wissensorganisation und Diagramm-Form in der Kunst der 1960er-Jahre: Mel Bochner, Robert Smithson, Arakawa«, in: Leeb (Hg.): *Materialität der Diagramme*, a.a.O., S. 135–178.

7 Charles Sanders Pierce: *Pragmatism as a Principle and Method of Right Thinking. The 1903 Lectures on Pragmatism*, Albany 1997; Michel Foucault: *Überwachen und strafen*, Frankfurt/M. 1998; Gilles Deleuze: *Foucault*, Frankfurt/M. 1987; Brian Massumi: *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*, Cambridge (Mass.) 2011, S. 87–104.

8 William James: *Essays in Radical Empiricism*, Lincoln, London 1996.

stelle zwischen ästhetischem Ausdruck und Denkform eine zentrale Rolle einnimmt.⁹ Die Philosophen verstehen das Diagramm als Gefüge zwischen Abstraktion und Materialität, sprich zwischen Zeichen, Denken und Materialisierungsprozessen. Diese Verschränkung materieller und immaterieller Denk- und Handlungsbewegungen besitzt eine immanent politische Relevanz. In seinen Arbeiten zu Disziplinargesellschaften verweist Michel Foucault auf das Verhältnis von Macht und ihrer transversalen Ausübung, nicht nur anhand von diskursiven Festschreibungen, sondern auch im ästhetischen Sinne als Direktive von Wahrnehmungsweisen und Verhalten, zum Beispiel im Hinblick auf Architektur. In diesen philosophischen Kontexten bildet das Diagramm eine Matrix zwischen Machtformen, Wahrnehmungsweisen und Denkprozessen und unterstreicht ästhetische sowie ethische Elemente. Es verweist auf abstrakte ebenso wie materielle Mechanismen einer »Aufteilung des Sinnlichen«¹⁰ in gegenwärtigen kulturellen Praktiken. Hierdurch ergeben sich auch neue Praxisformen in der künstlerischen Forschung.

Als *diagrammatische Praktiken* lassen sich solche Handlungsweisen verstehen, die zwischen ästhetischen und ethischen Prozessen der Formierung und Verknüpfung disparater Elemente oszillieren. Es sind Praktiken, die ethische und ästhetische Dimensionen von Erfahrung als parallel erscheinend und sich gegenseitig hervorbringend begreifen. Betrachtet man solche Verfahren als Forschung, ergeben sich neue Empfindungshorizonte jenseits von rein zeichengebundenen Erkenntnisweisen. Sher Doruff hebt die zentrale politische Dimension solcher Praktiken anhand ihres transversalen Charakters hervor, der sich immanent und situativ konstituiert und der sich formierende Kräfte mit einbezieht.¹¹ Der Anspruch solcher Arbeiten liegt im Empfindbarmachen der Bedingungen, unter welchen kreative Prozesse zum Vorschein kommen, ohne diese als *finis* festzuschreiben. Die Künstlerin und Theoretikerin hat über mehrere Jahre an diagrammatischen Praktiken gearbeitet. Ihre Verschnitte von Recherche, eigener künstlerischer Collagepraxis, philosophischen Gedankengängen und graphischen Experimenten werden hierbei zu einer ebenso konkreten wie abstrakten Diagrammatik, die gewohnte

9 Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Tausend Plateaus*, Berlin 1996, S. 155–203; Deleuze, Foucault, a.a.O.; Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Logik der Sensation*, München 1995; Félix Guattari: *L'inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*, Paris 1979; und ders.: *Cartographies schizoanalytiques*, Paris 1989.

10 Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2006, S. 25–34.

11 Sher Doruff: »The Tendency to Trans-: The Political Aesthetics of the Biogrammatic Zone«, in: Maria Chatzichristodoulou, Janis Jefferies, Rachel Zerihan Farnham (Hg.): *Interfaces of Performance*, Surrey 2009, S. 121–140.

Wahrnehmungsweisen und Wissensformen Widerstand leistet.¹² Als weiteres Beispiel ließe sich die Arbeit *Sub-Mergings: A Wetland Project (Centre for the Study of the Collective)* (2006) des Kollektivs *Spurse* heranziehen.¹³ Die Gruppe untersucht mikrobiologische Prozesse im und rund um das Indianapolis Museum of Art und entwickelt eine neue visuelle Sprache, um die hervortretenden Strukturen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Systemen aufzuzeigen. Im Zuge dieses Prozesses entstand eine biologische Forschungsstation innerhalb des Museums und Diagramme wurden angefertigt, die anhand der Migration von Pilzen und Sporen die hermetischen Räume des Museums hinterfragten. Weiterhin hatte der Ausstellungsprozess zur Folge, dass die gesetzlichen Konservierungsvorschriften für Kunstwerke aufgrund des biologisch aktiven Materials der Arbeit auf nationaler Ebene geändert werden mussten. In beiden Fällen verhelfen uns diagrammatische Denk- und Handlungsweisen, Beziehungen zwischen materiellen und immateriellen Erfahrungsebenen herzustellen und neue ästhetische Verfahren der Empfindsamkeit mit einem epistemischen Anliegen zu koppeln.

12 Sher Doruff: »Diagrammatische Praxis«, in: *JAR – Journal for Artistic Research* 0 (2011), <http://www.researchcatalogue.net/view/?weave=6622> (letzter Zugriff: 9.3.2015); »ZeNeZ and the Re-a-dShift-BOOM«, *Inflexions* 4 (2010), S. 1–31.

13 Siehe: <http://www.spurse.org/projects/sub-mergings/> (letzter Zugriff: 9.3.2015).

ENTWERFEN/ENTWURF

STEPHEN CRAIG

»Don't know what I want but I know how to get it«¹

Wenn ich forsche oder entwerfe, will ich zunächst nicht immer wissen, was ich will – oft will ich nicht mal wissen, was ich wissen will. Wenn ich das nämlich schon ganz genau wüsste, bräuchte ich erst gar nicht mit dem Forschen oder Entwerfen zu beginnen. Für mich macht das nur dann Sinn, wenn ich eben gerade nicht genau weiß – ja, gar nicht wissen kann – wohin das Forschen und Entwerfen führen könnte.

Das unterscheidet vielleicht meine Idee vom Forschen und Entwerfen von wissenschaftlichen und – zugegeben: zu einem minderen Grad, aber doch auch – den gängigen architektonischen Vorgehensweisen. In vielen Wissenschaftsbereichen und entwerferischen Prozessen in der Architektur sucht man eher zielgerichtet. Es wird sogar eine Rechtfertigung durch ein Ziel verlangt. Doch nur wenn es kein Ziel gibt, kann wirklich zieloffen gearbeitet werden und Unerwartetes entstehen. Die Orientierung an Zielen hingegen führt leicht zum vorschnellen Ausschluss von Möglichkeiten.

Im wissenschaftlichen Forschungsbereich werden z.B. nicht selten Indizien zu Beweismitteln umgearbeitet, um eine aufgestellte Hauptthese zu untermauern. Das Endergebnis ist eine »Harmonie der Täuschungen«, wie Ludwik Fleck es genannt hat. Aber wozu forschen und entwerfen wir überhaupt noch, wenn es uns letztlich doch nur um das Herstellen dieser falschen Harmonie geht und nicht um deren In-Frage-Stellung? Für mich ist das In-Frage-Stellen die Bedingung a priori für jegliche Forschung – und damit auch diejenige für ein forschendes Entwerfen.

Aber nicht nur grundsätzliches Hinterfragen erzeugt bessere Entwürfe. Relevant ist außerdem das Mitbedenken eines möglichst großen kontextuellen Umfelds, einem Mitbedenken, das frei ist von polemischem Dogmatismus, eifriger politischer Korrektheit oder pseudo-politischer

¹ Sex Pistols: *Anarchy in the UK*.

Kommentare. Es muss meiner Meinung nach z. B. legitim sein, eine konsequent entworfene und durch ihre Ungewöhnlichkeit auf eine Umwelt gestalterisch wirkende Espresso-Bar zu realisieren, ohne wegen inakzeptabler Strukturen der Kaffee-Mafia-Industrie, die fraglos weitreichende Natur- und gesellschaftliche Schäden anrichtet, die Aufgabe von vornherein abzulehnen.

Das Vermögen, etwas zu entwerfen, steht und fällt letztendlich mit dem Horizont des eigenen Bewusstseinszustands und dessen Weltoffenheit. Gegen die Standardmeinung gilt es, entwerfende Praxis vom Ziel der Gestaltung von konkreten Umwelten zu lösen – so wie es z. B. im architektonischen Entwurfsprozess eben nicht nur um ein Stück bebauter Umwelt geht und die übliche Formel »Entwerfen = Hochbau« zu kurz greift.

Zur Zielfixiertheit im Sinn der »Hochbau-Entwerfer« kommen dann noch die Möglichkeitsbegrenzung durch die »Techniker« – sie beschäftigen sich z. B. mit Energieeffizienz und limitieren das Denkmögliche durch technische Rationalitäten, Normen und eine Fundierung an den Standards der Wissenschaftlichkeit usw. – das Gebot der Energieeffizienz und dessen Folgen für die Architektur wäre ein entsprechender Fall. In diesem Zusammenhang wäre eine Orientierung an Fernando Pessos Diktum passend: »Alles kommt von der Unvernunft« – heißt es – »und wirklich, alles rührt von der Unvernunft her. Die Wissenschaft ist nur ein Spiel von Kindern in der Dämmerstunde, die Schatten von Vögeln einfangen und Schatten von Gräsern im wehenden Wind anhalten wollen«.

Entwerfen als offenen Prozess zu verstehen erfordert daher, sich vom Etablierten zu emanzipieren, besteht dieses doch aus einem relativ geschlossenen Meinungssystem, das die Tendenz hat, wenn es einmal geformt ist, beständig konservativ zu sein gegenüber den Möglichkeiten, Dinge ganz anders zu denken. Es handelt sich dabei nicht um bloße Trägheit oder Vorsicht vor Neuerungen, sondern um einen teils unbewussten, teils aktiven Ausschluss aus dem Bereich des Denkmöglichen, der – wieder in Anlehnung an Fleck – unterschiedliche Formen annehmen kann:

1. Ein Widerspruch gegen das System scheint undenkbar.
2. Was in das System nicht hineinpasst, bleibt ungesehen.
3. Es wird verschwiegen, auch wenn es bekannt ist.

Forschendes Entwerfen tut gut daran, sich nicht an einer wissenschaftlichen Forschungs- und marktorientierten Entwurfspraxis zu orientieren, wie sie derzeit praktiziert wird. Neben den genannten Ausschlussdynamiken sind es auch politisch gewollte Strukturen und die finanziellen Anreizsysteme, die einem forschenden Entwerfen entgegenstehen: »Vested interest of power and/or money is perhaps the most potent factor standing in the way of freedom for the individual. New discoveries and products

are suppressed because they threaten vested interests«, wie von William S. Burroughs (in seinem Buch *The Job*) gesagt wird.

Wenn man anfängt, ein Gedicht zu schreiben, ob über einen Schmetterling, einen Mistkäfer oder eine Kalaschnikow, dann wird dies erst etwas werden, nachdem man sich gründlich mit bestimmten Sachverhalten und Kontexten auseinandergesetzt hat: durch erfahrendes Beobachten, Wahrnehmen, Tasten, Riechen, Schießen. Treffend ausgedrückt hat es Jack London in den ersten Zeilen des Vorwortes zu seinem Buch *Die Menschen des Abgrundes*: »Die in diesem Band wiedergegebenen Erfahrungen wurden mir im Sommer 1902 zuteil. Ich stieg in die Unterwelt von London in einer Gemütsverfassung hinab, die ich am besten mit der des Forschers vergleichen kann. Ich war geneigt, mich eher von dem Zeugnis meiner Augen überzeugen zu lassen, als von den Lehren jener, die nicht gesehen hatten, oder von den Worten solcher, die früher gesehen hatten und gestorben waren.«

Ich habe in der Vergangenheit, vor circa 25 Jahren, gelegentlich nebenbei erzählt, dass ich, wenn ich in einem Entwurfsprozess stecke, recherchiere und forsche. Viele Künstlerkollegen und allgemein Kunstschaffende schienen mir zu jener Zeit eine andere Auffassung von ihrer Praxis gehabt zu haben.

Die Ironie der Geschichte ist nun, dass heutzutage jeder »forscht«. Die Diskurse, so wie ich sie jetzt wahrnehme, scheinen mir recht inflationär geworden zu sein. »Forschung ist heute vielleicht ein schwieriger Begriff geworden, weil doch alle Forscher sind«.² Das muss natürlich nicht zwangsläufig ein Problem sein – nur kommt doch etwas Unbehagen auf, wenn ich merke, dass dadurch wieder viele zu »Spezialisten« geworden sind, an »Harmonien der Täuschungen« bauen und die Möglichkeit für ein im Sinne der Denk- und Ergebnisoffenheit betriebenes Forschen bzw. forschendes Entwerfen erneut durch diese Spezialisierungen eingeschränkt wird.

Aber vielleicht ist doch das Gute am Inflationären, dass Leute aus dem zielorientierten Entwurfs-Business – zumindest ein bisschen – irritiert werden: Dadurch, dass Künstler_innen und eben auch Gestalter_innen künstlerische und entwerfende Praxis auch als Forschen anerkennen und forschend betreiben, löst sich der Begriff des Forschens von der Tendenz in den Wissenschaften, ihn mit dem Begriff »Drittmittel« zu verwechseln.

2 Georg Vrachliotis: Der folgende Satz und die Wortschöpfung »Harmonien der Täuschungen« entstanden durch ein Fachgespräch mit dem Autor, das noch nicht publiziert wurde.

EXPERIMENTIEREN

HANNES RICKLI

Im Diskurs der künstlerischen Forschung bildet das Experimentieren als Methode materieller und konzeptueller Arbeit ein Scharnier, das die Praxis der Kunst und die Praxis der Forschung miteinander verbindet. Wie andere Begriffe, welche die Debatte leiten – etwa »Forschung«, »Erkenntnis« oder »Wissen« – ist die Bezeichnung »Experiment« den Naturwissenschaften entlehnt. Im Verlauf der Moderne haben sich in den verschiedenen naturwissenschaftlichen Disziplinen unterschiedliche Experimentalkulturen und damit heterogene Definitionen der Verfahren herausgebildet. In der weiteren Ausdifferenzierung der Wissensfelder ist heute das Experimentieren auch wesentlicher Teil der Geistes- und Sozialwissenschaften sowie der Künste. Die im Zuge des *New Experimentalism* stattfindenden Umwidmungen des Experimentbegriffs erfahren dabei Anpassungen an die jeweiligen fachlichen Bedürfnisse, wie die Kulturwissenschaftlerin Gunhild Berg feststellt: »Die Kunst-, Kultur- und Literaturwissenschaften [...] selektieren in ihren Verwendungen des Experimentbegriffs in der Mehrzahl der Fälle nur einen seiner semantischen Aspekte: den eines einmaligen Aktes des Ausprobierens neuartiger (künstlerischer) Techniken. Sie konturieren ›Experimentieren‹ als sowohl innovativen als auch singulären (nicht-reproduzierbaren) Akt der Erfindung, Entdeckung, Schöpfung.«¹ Die Aufteilung von Bedeutungen des Ausdrucks Experiment in den verschiedenen Feldern gilt besonders auch für die Künste, die mittels Wortkombinationen wie Experimentalfilm, Experimentelle Musik, Experimentelles Theater etc. immer neue Sparten begründen und das Experimentieren jeweils mit einer eigenen Auswahl von Motiven ausstatten.

Es gibt die Auffassung, dass die Bildende Kunst in der Anstrengung zur Formfindung für ihre Objekte immerzu experimentiert. Dazu reflektiert

1 Gunhild Berg: »Zur Konjunktur des Begriffs ›Experiment‹ in den Natur-, Sozial- und Geisteswissenschaften«, in: Michael Eggers, Matthias Rothe (Hg.): *Wissenschaftsgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts als Begriffsgeschichte*, Bielefeld 2009, S. 53.

und revidiert sie Materialien und Medien. Diese sehr allgemeine und daher nicht sehr produktive Perspektive ist einzugrenzen, indem der Blick auf Praktiken gelenkt wird, die das Experimentieren selber als Vorgang thematisieren. In diesem Praxishorizont findet eine doppelte Reflexion sowohl der Medien wie auch der Gegenstände statt. Die Kunst bearbeitet das Experiment als Vorgang und Methode in Bezug auf andere Felder, in denen es zur Erkenntnisgewinnung eingesetzt wird. Sie beleuchtet einerseits Unterschiede des Experimentierens und zeigt gleichzeitig auf, in welcher Weise ästhetische Aspekte an der Erkenntnisgewinnung beteiligt sind. Als Beispiele einer solchen Praxis könnten, um nur wenige zu nennen, etwa Arbeiten von Sharon Lockhart, Haroun Farocki, Christoph Keller oder Herwig Turk herangezogen werden.²

Zu Beginn der 1990er-Jahre begann ich mich selber als Künstler mit den Herstellungsbedingungen apparativer Bilder zu beschäftigen. Durch einen Zufall ergab sich die Gelegenheit, in einem Labor biologische Verhaltensversuche bei Bienenmilben und dem damit zusammenhängenden Einsatz instrumenteller Medienanlagen zu beobachten. Die im Labor erzeugten Videos warfen Fragen auf, denen ich auch in anderen Laboratorien nachging und die zu einer anwachsenden Sammlung von Gebrauchsfilmen führten. Es kristallisierte sich bei der Betrachtung dieser Filme der Eindruck heraus, dass sie zwar allesamt aus dem Anlass funktionaler Datenerhebung hergestellt wurden, dem nachträglichen, vom Laborkontext abgelösten Blick boten sich jedoch nicht wissenschaftliche Daten, sondern das Hantieren und die gegenseitigen Zurichtungen von menschlichen, tierischen und apparativen Beteiligten sowie die lokalen räumlichen und zeitlichen Umstände des Experimentierens dar. Hans-Jörg Rheinbergers schmales Buch *Experiment. Differenz. Schrift* gab ein Instrument zur Hand, diese Gebrauchsfilme als Spuren des experimentellen Geschehens zu lesen. Der darin enthaltene unbeabsichtigte Zeichenüberschuss bildete neben den Rohdaten auch die materielle Herstellung wissenschaftlicher Tatsachen ab. Die Videos verlassen kaum je die Laborschwelle und zirkulieren schon gar nicht in den offiziellen Publikationen der Wissenschaft. Als eine Art inoffizielle Botschaft machen sie aber Reibungen und Widerstände sichtbar und erzählen vom Zögern und Stolpern, vom Scheitern und Neuansetzen der Versuche. In den mitregistrierten materiellen Dimensionen der Wissensproduktion zeigt sich das Labor als ein »typischer Raum«, wie Siegfried Kracauer funktionale Orte bezeichnete,³ die

2 Vgl. <http://www.lockhartstudio.com/>; <http://www.farocki-film.de/>; <http://www.christophkeller.com/>; <http://www.herwigturk.net/> (letzter Zugriff: 24.1.2015).

3 »Jeder typische Raum wird durch typische gesellschaftliche Verhältnisse zustande gebracht, die sich ohne die störende Dazwischenkunft des Bewusstseins in ihm ausdrücken. Alles vom Bewusstsein Verleugnete, alles, was sonst geflissentlich übersehen

gerade im Ungestalteten Einblicke in die Funktionsweisen gesellschaftlicher Realitäten ermöglichen.⁴

Die Erfahrung, vorgefundenem audiovisuellem Labormaterial durch Drehen und Wenden sowie in der Verschiebung in den Kunstkontext alternative, d. h. mehrdeutige Potentiale abzugewinnen, bewog mich, Parallelen und Differenzen des Experimentierens in den Wissenschaften und in der Bildenden Kunst zu untersuchen. Experimentalsysteme, bestehend aus Bündeln menschlicher und nichtmenschlicher Akteure, können »als kleinste funktionale Einheiten der Forschung angesehen werden; sie werden eingerichtet, um Antworten auf Fragen zu geben, die wir noch nicht klar zu stellen in der Lage sind. Ein Experimentalsystem ist im typischen Falle, um es mit den Worten François Jacobs zu sagen, eine ›Maschine zur Herstellung von Zukunft‹. Es erlaubt überhaupt erst, die Fragen zu formulieren, die man beantworten kann. Es ist eine Materialisierung von Fragen.»⁵ Während die empirischen Naturwissenschaften das Experimentieren der Phase der »Nachtwissenschaft« zuordnen, um in darauf folgenden Schritten durch Reihen von Manipulationen und Abstraktionen des gewonnenen Datenmaterials zu immer stabileren Informationseinheiten zu gelangen,⁶ sind Suchbewegungen für Jean-François Lyotard das Element, das die Arbeit der Künste und der Philosophie als Ganzes bestimmt. Ihr Experimentieren ist also nicht Durchgangsstadium, sondern der eigentliche Ort, an dem sie sich aufhalten: »Ein postmoderner Künstler oder Schriftsteller ist in derselben Situation wie ein Philosoph: Der Text, den er schreibt, das Werk, das er schafft, sind grundsätzlich nicht durch bereits feststehende Regeln geleitet und können nicht nach Massgabe eines bestimmenden Urteils beurteilt werden, indem auf einen Text oder auf ein Werk nur bekannte Kategorien angewandt würden. Diese Regeln und Kategorien sind vielmehr das, was der Text oder das Werk suchen. Künstler und Schriftsteller arbeiten also ohne Regeln; sie arbeiten, um

wird, ist an seinem Aufbau beteiligt. Die Raumbilder sind die Träume der Gesellschaft. Wo immer die Hieroglyphe irgendeines Raumbildes entziffert ist, dort bietet sich der Grund der sozialen Wirklichkeit dar.« (Sigfried Kracauer: »Über Arbeitsnachweise«, in: ders.: *Schriften* Bd. 5.2, hg. von Inka Mülder-Bach, Frankfurt a. M. 1990, S. 186. Erstpublikation in »Frankfurter Zeitung«, 1930.)

4 Vgl. Hannes Rickli (Hg.): *Videogramme. Die Bildwelten biologischer Experimentalsysteme als Kunst- und Theorieobjekt*, Zürich 2011.

5 Hans-Jörg Rheinberger: *Experiment, Differenz, Schrift*, Marburg 1992, S. 25.

6 »Wie ein Räderwerk greifen die Beweisführungen der Tagwissenschaft ineinander, und ihre Resultate haben die Kraft der Gewissheit. Ihre majestätische Ordnung lässt sich bewundern wie ein Gemälde von Leonardo da Vinci oder eine Fuge von Bach. [...] Die Nachtwissenschaft dagegen ist blindes Irren. Sie zögert, stolpert, weicht zurück, gerät ins Schwitzen, schreckt auf.« (François Jacob: *Die Maus, die Fliege und der Mensch*, München 1998, S. 164).

die Regeln dessen zu erstellen, was *gemacht worden sein wird.*⁷ Der Suchprozess als solcher rückt in seiner verwickelten Zeitlichkeit (Vorzukunft) ins Zentrum künstlerischer Praxis und schließt damit ein, dass sich unterwegs Definitionen von »Gegenstand«, »Werk« oder »Autorschaft« stets verschieben, verflüchtigen und situativ neu herstellen.

Die Beobachtung Lyotards entstammt ungefähr der gleichen Zeit, in der die »laboratory studies« von Bruno Latour und die Reflexionen zum Begriff »Experimentalsystem« in den Naturwissenschaften von Hans-Jörg Rheinberger ihren Anfang haben.⁸ Im Augenmerk der Wissenschaftssoziologen und -historiker auf die Praktiken in den Laboratorien (später als *practical turn* bezeichnet) zeigen sich im Experimentieren Ähnlichkeiten zwischen den beiden Kulturen der Wissenschaften und Künste. Im Unterschied zu den (Natur-)Wissenschaften, die Unsicherheiten klären möchten, verweisen allerdings die experimentierenden Künste in ihrer Arbeit besonders auf die möglichen Vagheiten vermeintlicher Sicherheiten. Dazu sollen sie gemäß Lyotard »seltsame Maschinen« aufstellen, »mit denen sich das, was zu sagen die Ideen und was zu spüren die Stoffe fehlen, vernehmbar und spürbar machen lässt.«⁹ Als solche Maschinen stelle ich mir etwa die künstlerischen Medien vor, die als Seh-, Hör- und Denkhilfen permanent bearbeitet und im Widerstand der Objekte reflektiert und umgeformt werden.

7 Jean-François Lyotard: »Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?«, in: Wolfgang Iser (Hg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexthe der Postmoderne-Diskussion*, Berlin 1994, S. 193–203, hier S. 202 (kursive Hervorhebungen im Original, Unterstreichung von HR).

8 Vgl. Bruno Latour: *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society*, Cambridge 1987 sowie Rheinberger: *Experiment. Differenz. Schrift*, a.a.O.

9 Jean-François Lyotard: *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*. Berlin 1986, S. 70.

FORMIEREN/ARRANGIEREN

JUDITH SIEGMUND

ALLGEMEINE BESTIMMUNG

Die Tätigkeitswörter ›formieren‹ und ›arrangieren‹ lassen sich in produktionsästhetischer Perspektive erörtern, denn sie verweisen auf Prozesse des Herstellens bzw. Gestaltens von Materialien und Situationen, insbesondere auf solche, in denen nicht Formen aus Materialien neu geschaffen werden, sondern Vorgefundenes neu zueinander in Beziehung gesetzt wird. Bei diesem ›Vorgefundenes‹ kann es sich um materielle Gegenstände, aber auch um Subjekte handeln. Neben materiellen Konstellationen sind also auch soziale Situationen ›Produkte‹ des Arrangierens. Der besondere Charakter solcher gestalterischen Prozesse wirft Fragen auf nach der Planbarkeit bzw. Nicht-Planbarkeit von materialen und interpersonalen Anordnungen, nach der Rationalität bzw. Nicht-Rationalität von Handlungsweisen, nach der Relevanz von Zwecken und Zielen im Prozess des Herstellens, schließlich solche nach der Funktionalität und Nicht-Funktionalität der Rezeption des Entstandenen.

ZUR ERFAHRUNGSÄSTHETISCHEN PERSPEKTIVE

Aus erfahrungsästhetischer Perspektive geht es um die Klärung des Verhältnisses der Produzierenden wie auch der Rezipienten zum Formierten. So wie der ästhetischen Erfahrung der Rezipienten eine Bezugnahme auf die Welt zugeordnet werden kann, so geht es auch in Herstellungsprozessen um eine interpretierende Bezugnahme auf die Welt; diese Welt wird von KünstlerInnen im Akt des Gestaltens als ein Gegenüber erfahren. Ihre Unverfügbarkeit ist Bestandteil des Weltverhältnisses der KünstlerInnen. So sind die künstlerischen Handlungen des *Formierens/Arrangierens* nicht

allein als ein Agieren aufzufassen, sondern auch als ein Reagieren unter Einflüssen eines vorkünstlerisch gebildeten subjektiven Erfahrungsraumes.¹ *Formieren/arrangieren* sind wie andere künstlerische Handlungen transformative Prozesse, bei denen die *Widerständigkeit des Materials* bzw. der Umgebung sowie das *Handeln der KünstlerInnen* mit dem Material (bzw. in der Umgebung) neben den *Künstler-Intentionen* eine entscheidende Rolle spielen. Es geht dabei nicht um die Mitteilung einer sprachlichen Botschaft durch das Arrangierte, auch nicht um das Hineinarbeiten einer sprachlichen Botschaft ins Material, sondern um einen transformativen Prozess, in dem etwas Drittes entsteht, dem von den KünstlerInnen in einer Art von Überprüfung im Nachhinein Evidenz zuerkannt wird.² Die Feststellung, dass das Arrangierte »so stimmt«, entspricht der Evidenzunterstellung. Dem Arrangierten kommt aber nicht allein Evidenz zu, sondern es entzieht sich qua Widerständigkeit der Situation oder des Materials zugleich seiner intentionalen Überformung, ihm kommt eine Alterität, d. h. eine Andersheit gegenüber den Absichten seiner Produzentin oder seines Produzenten zu.

Entsprechend kann auch in der Rezeption das künstlerisch Arrangierte oder Formierte als evident erfahren werden. Die Rezeption des künstlerisch Formierten fügt sich dabei nicht einfach in die allgemeine subjektive Wahrnehmung und Interpretation seiner Rezipienten ein, sondern die Begegnung mit Formiertem oder Arrangiertem kann als Erfahrung seiner Alterität beschrieben werden – aber es handelt sich hierbei um eine produzierte, seitens der KünstlerIn arrangierte Alterität. Die Evidenzerfahrung in der Kunstrezeption zeigt an, dass es einen doppelten Überschuss des künstlerisch Arrangierten gegenüber sprachlicher Mitteilung und des künstlerisch Arrangierten gegenüber dem gleichen nichtkünstlerischen Gegenstand gibt. Dieser Überschuss ist nicht im Sinne eines ›Sich-Entziehens‹ des Kunstwerks, sondern im Sinne einer Mehrbedeutung zu verstehen.

PROBLEME MIT DEM FORSCHUNGSBEGRIFF IN DER ERFAHRUNGSÄSTHETIK

Das Arrangierte ist also keine beliebige Konstellation, dies ist wichtig, wenn man sinnvoll vom Begriff der Forschung sprechen möchte. Wie geht aber seine Mehrbedeutung zusammen mit der Etablierung eines Anspruchs, mit künstlerischem Handeln werde Forschung betrieben? In

1 Vgl. Judith Siegmund: *Die Evidenz der Kunst*, Bielefeld 2007, S. 89ff.

2 Vgl. ebd., S. 100f.

erfahrungstheoretischer Perspektive lässt sich der Forschungsgedanke nur glaubwürdig verteidigen, wenn eine Möglichkeit gegeben ist, eine Verschränkung von gestalteter Materialität oder Situation und deren Bedeutung anzunehmen; irgendetwas Nichtbeliebiges muss erkennbar werden. Die Mehrbedeutung des in bestimmter Weise Arrangierten dürfte sich dann jedoch lediglich in einem vorgegebenen Rahmen bewegen, um die Anschlussfähigkeit der Forschung sowie eine Nachvollziehbarkeit des Erforschten zu gewährleisten. Künstlerische Arbeiten müssten als Forschung für etwas stehen, das sich anhand von Materialitäten bzw. Formierungen und Gestaltungen vermittelt – und unter diesen Bedingungen könnten die Tätigkeiten des Arrangierens und Formierens in der Rolle eines Experimentaldesigns auftreten. Eine Autonomieästhetik, die dagegen von einer absoluten Abgetrenntheit des Hergestellten von den Intentionen und Handlungen seiner ProduzentInnen ausgeht, verunmöglicht einen sinnvollen Begriff des künstlerischen Forschens bzw. muss diesen logisch zurückweisen.

ZUR POIETIK UND IHREM FORSCHUNGSBEGRIFF

In diesem Zusammenhang ist es sinnvoll, auf den aristotelischen Begriff der Poiesis Bezug zu nehmen, in dem es nicht allein um die Bestimmung des Produktes geht, sondern auch um die Fähigkeiten und Fertigkeiten des Produzierenden sowie um die Zielgerichtetheit des poetischen Prozesses in Bezug auf das herzustellende Produkt und in Bezug auf dessen spätere Rezeption bzw. seinen Gebrauch.³

Poiesis richtet sich als ein Herstellen zunächst auf das Herzustellende, auf ein Werk; aber dieses kann durch etwas motiviert sein, das eine Praxis ist, die einen Gebrauch des Hervorgebrachten beinhaltet.⁴ Dies geht über die gängige Unterscheidung von Poiesis und Praxis in dem Sinn hinaus, dass in der Produktionsästhetik beide Tätigkeitsformen (und nicht allein die Poiesis) relevant sind. Die Frage nach der Zweck-Mittel-Relation kann vom Machen her gedacht werden, und dieses Machen kann durch etwas motiviert sein, das eine Praxis ist.⁵ Wenn nun eine mit der Poiesis verbundene Praxis Forschung heißt, bedeutet dies, dass Kunst so

3 Vgl. Aristoteles: *Poetik*, in: *Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung*, hg. von Ernst Grumach und Hellmut Flashar, Bd. 5, Berlin 2008.

4 Vgl. Ralf Elm: »poiesis«, in: Otfried Höffe u. a. (Hg.): *Aristoteles-Lexikon*, Stuttgart 2005.

5 Theodor Ebert: »Praxis und Poiesis. Zu einer handlungstheoretischen Unterscheidung des Aristoteles«, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, Bd. 30, Heft 1, 1976, S. 12–30.

arrangiert oder formiert werden könnte, dass sie in ihrem Werk etwas zur Forschung beizutragen hat. Kunst ist so gedacht funktional, nicht mehr autonom.⁶

6 Eine moderne Variation des aristotelischen Schemas findet sich bei Dewey; dieser geht von einer relativen gegenseitigen Bedingtheit von Zwecken und Mitteln im Prozess des Machens aus. Vgl. John Dewey: *Demokratie und Erziehung*, Hamburg 1949, S. 137ff.; vgl. Hans Joas: *Die Kreativität des Handelns*, Frankfurt/M. 1996, Kap. 3.1: »Eine nicht-teleologische Deutung der Intentionalität des Handelns«.

GESTALTEN

YANA MILEV

Es scheint, als hätte der Designbegriff, der im deutschsprachigen Zusammenhang mit »Gestaltung« übersetzt wird, in der letzten Dekade eine neue Renaissance erfahren, während man sich gleichzeitig noch nie so uneinig darüber war, was mit Gestaltung respektive Design eigentlich gemeint ist. Hintergrund dieser Uneinigkeit sind verschiedene Funktionen des Designs bzw. unterschiedliche Erwartungen an das Feld der Gestaltung in Gesellschaft, Ökonomie, Wissenschaft, Kunst und ihren Institutionen.

Zwischen den 1950er und 80er-Jahren entstanden im deutschsprachigen Raum Hochschulen, Fachbereiche, Fakultäten und Institute (auch in der DDR), die sich im Namen der Gestaltung ausrichteten und Studiengänge der Formgestaltung, Produktgestaltung, Schriftgestaltung, Textilgestaltung und andere mehr etablierten. Die Gestaltung hob sich von der Kunst durch das Prädikat des Entwurfs, der planerischen Fertigung, der Funktionsorientierung, ab.

Parallel dazu begann sich ein anthropologischer Gestaltungsbegriff zu etablieren, wie etwa jener, der von Joseph Beuys vertreten wurde. Der Beuyssche Gestaltungsbegriff versteht sich als erweiterter Kunstbegriff, der die Modelle des White Cube, des Museums und der Beaux Arts verlässt, indem er Aspekte wie Naturstudium, Morphologie, teilnehmende Beobachtung in sozialen Feldern und politische Entscheidungskraft radikal zueinander in Beziehung setzt. Beuys verbindet hier Anthropologie, Empfindsamkeit und politisches Bewusstsein im Gestaltungskonzept der *sozialen Plastik*.

Dieser Gestaltungsbegriff knüpft ideengeschichtlich an Modelle aus der Antike, der Renaissance und der Mystik an, wie der *Margarita Philosophica*, der *Paideia* oder der *Unio Mystica*. In diesen Zeiten waren Künstler Allrounder: Naturbeobachter, Anatomen, Mediziner, Ingenieure und Konstrukteure, wie auch Philosophen, Mystiker, Ökonomen und Anwälte, die Destillate aus Mikro- und Makrokosmos in ein (symbolisches und funktionales) Werk fassten. So gelten Leonardo da Vinci, Johann Wolfgang von Goethe

oder Robert Buckminster Fuller als Universalgelehrte und *Universalgestalter* zugleich.

Das Wort *Design* selber wird ursprünglich 1930 von Mies van der Rohe in Deutschland eingeführt; dann wieder 1949 von Mart Stam. Beide Designer waren Formgestalter der seriellen und industriellen Produktion und federführend bei der Etablierung eines neuen Denkens zu Gestaltung an den deutschen Kunstakademien. Ein Designer war im deutschsprachigen Raum spätestens ab den 1970er-Jahren ein *industrial designer* und seit den 1990er-Jahren sind Designer definitiv nicht mehr (anthropologische) Gestalter, sondern an der Generierung prosperierender Industriezweige und multipler Labels beteiligt. Die sogenannte Design-Revolution kommt mit der Globalisierung sowie mit den asymmetrischen Cyberwars und technologischen Kriegen auf die Tagesordnung. Als Wirtschaftsdesign boomt eine effiziente Fusion aus Produktkonzept, Vermarktungskonzept und Kundengewinnungskonzept. Das *Design Thinking* hat sich durchgesetzt, um noch größere Komplexe wie *Brand Building* auf den globalen Märkten zu lancieren. Dieser Gestaltungskomplex, in dessen Zentrum die Unternehmungsberatung sitzt, heißt *Design Governance*.

Parallel zur Ausbreitung dieses (ökonomisch-regierungstechnischen) Designbegriffs vermehrt sich die Designkritik, die bereits in den 1960er-Jahren als Anti-Design-Bewegung aus den Reihen der Designbüros kommt und vom systemkritischen *Radical Design* in Italien ausging. Darüber hinaus gibt es eine designkritische Tendenz in der politischen Theorie und Soziologie, die zusammengefasst als Kritik des Warenkonsums oder Kritik der Warenästhetik bezeichnet werden kann¹ und seit Situationismus und *Cultural Jamming* bis in die heutigen Occupy-Proteste hinein eine Kommunikations-Guerillabewegung diskursiv unterstützt.² Gegenstand der Kritik sind der Spektakel- und Verschleierungscharakter von Werbung und Produkten, die Ökonomisierung der Kreativität oder die Totalgestaltung der Lebenswelt, etwa der Paukenschlag von Mateo Kries, der mit dem Ausruf »Wollt ihr das totale Design?« auf den epidemischen Effekt von Design als Lifestyle, Fashion und Markenfaschismus ein Schlaglicht wirft. Jedoch kann festgestellt werden, dass jede Designkritik von der (Design-) Industrie erfolgreich osmotisiert wurde und sich auf die nächsten Trends affirmativ auswirkte.

Zum Wechselspiel von Designkritik und Kritikaffirmation kommt es seit der letzten Millenniumswende zunehmend zu einem epistemologischen Anspruch der Designer selber, die für eine Designwissenschaft im

1 Vgl. exemplarisch Wolfgang Fritz Haug: *Kritik der Warenästhetik*, Frankfurt a.M. 1971.

2 Vgl. exemplarisch Kalle Lasn: *Culture Jamming. Das Manifest der Anti-Werbung*, Freiburg 2006.

deutschsprachigen Raum eintreten, im Modus einer *Design Science*, die in den USA bereits seit den 1950er-Jahren ein Begriff ist.³ Doch auch hier gestaltet sich der Diskurs kontrovers. Die Beobachtung zeigt, dass eine von Designern beanspruchte Designwissenschaft nicht kohärent ist mit einer von Kultur-, Sozial- und Geisteswissenschaftlern beanspruchten Designwissenschaft. Die Begriffe der Form, der Gestalt und des Ausdrucks sind seit jeher Gegenstand der Phänomenologie, Ästhetik, Philosophie, Soziologie, Semiotik, Linguistik oder Psychologie. Diese Tatsache verweist auf eine komplementäre Hermeneutik und Empirie des Designkonzepts sowie auf eine eigenständige Begriffsgeschichte, die sich nur schwer mit einem modernen, technologie- und marktorientierten Designverstehen synchronisieren lässt.

Für die Lehre und Forschung wäre es progressiv, wenn sich zukünftig ein erweiterter Designbegriff etablieren könnte, der die Verknüpfung kultureller Gestaltungsgefüge wie Bildkultur, Wissenskultur, Materialkultur, Handwerkskultur, Erzählkultur, Kultur des Öffentlichen, Sprachkultur, Wohnkultur, Ritualkultur, Schriftkultur und andere mehr, thematisiert, so dass nicht mehr von *einer* Kultur der Gestaltung ausgegangen wird, sondern von einer infiniten Vielfalt von Design-Kulturen.⁴ Eine Design-Anthropologie beispielsweise stellt den komplexen Lebensraum von Kulturen sowie Anthropotechniken der Sinnkonstruktion und des Überlebens ins Zentrum der Theorie und Praxis der Gestaltung.⁵ In Zukunft gilt es mehr, die komplementären Ansätze zu Begriff und Wissenschaft der Gestaltung zu berücksichtigen und in komparativen Zusammenhängen zu denken und zu forschen, wenn eine Transdisziplinarität der Designwissenschaft angestrebt werden soll.

Vor diesem Hintergrund der Topografisierung des Designbegriffs als Forschungsgegenstand der Wissenschaften sei auf die vielfältigen Ordnungen und Praxen der Gestaltung in den sozialen Feldern verwiesen. Es gilt schon längst nicht mehr das Ding, das Objekt oder das Produkt als Design, sondern die Herstellungen »von«, die Interferenzen »zwischen«, die Interventionen »in« und die Partizipationen »an«. Als Designs können nunmehr, ganz im Beuyschen oder Bourdieuschen Sinne, ethnografische (Alltags-)Praxen, politische Praxen, künstlerische Praxen oder Praxen des Überlebens gezählt werden, tribale Gestaltungsdynamiken *von unten* und *von innen*, so genannte *Anthropodesigns*. In einem solchen Kontext

3 Vgl. exemplarisch Claudia Mareis: *Design als Wissenskultur. Interferenzen zwischen Design- und Wissensdiskursen seit 1960*, Bielefeld 2011.

4 Vgl. exemplarisch Yana Milev (Hg.): *Design Kulturen. Der erweiterte Designbegriff im Entwurfsveld der Kulturwissenschaft*, München 2013.

5 Vgl. exemplarisch Yana Milev (Hg.): *D.A. – A Transdisciplinary Handbook of Design Anthropology*, Bern, Frankfurt a. M., Brussels, Oxford, New York 2013.

verlieren die sogenannten *Maker* oder Macher ihren Hoheitsanspruch auf den Designbegriff, wie auch die IT-industriellen Fusionen mit anderen Industrie- und Regierungszweigen. Eine komplementär erweiterte und vergleichende Kultur des Gestaltens sollte Leben in seinen kreativen Aspekten – wie sie sich in Morphogenesen, Habitaten, Kulturinszenierungen wie auch geospatialen Veränderungen (*Anthropozän*) manifestieren – als komplexe Designprozesse anerkennen. Somit werden in Zukunft die Konzepte Design und Gestaltung nicht nur in den Lebenswissenschaften Anwendung finden, sondern auch umgekehrt die Anthropologisierung komplexer (Über-)Lebensformen in Gesellschaften möglich sein.

IMPROVISIEREN

ALESSANDRO BERTINETTO

DER BEGRIFF

Als Improvisieren wird der Umgang mit unvorhergesehenen Situationen bezeichnet, wo Plan und Aufführung einer Handlung zusammenfallen¹, aber auch die besondere Fähigkeit, auf unerwartete Ereignisse adaptiv und möglichst adäquat zu reagieren. In der Kunst wird das Improvisieren dabei nicht bloß *reaktiv* ausgeübt, um plötzlich auftretende Probleme zu lösen, sondern als Ressource verstanden, um die menschliche Kreativität zu entwickeln. Situationen der Improvisation werden *absichtlich* hergestellt. In diesem Sinne kommt Improvisation als eine künstlerische Technik insbesondere im Rahmen der *Aufführungskünste* (Musik, Theater, Tanz und Performance Art) zum Einsatz, wo eine improvisierte Ausführung als Koinzidenz von Prozess und Produkt verstanden wird. Das Publikum nimmt die Ausführungen während deren Entwicklung wahr und wird Zeuge des Prozesses des Kunstmachens und des Gemachten zugleich.²

Im Fall der *bildenden Künste* (Skulptur, Malerei etc.) ist das Improvisieren eine künstlerische Technik, welche die Koinzidenz von Prozess und Produkt ausschließt. Das Produkt bleibt nach dem Ende des Prozesses

1 Christopher Dell: *Prinzip Improvisation*, Köln 2002; Roland Kurt, Kurt Näumann (Hg.): *Menschliches Handeln als Improvisation*, Bielefeld 2008; Maximilian Gröne u. a. (Hg.): *Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven*, Freiburg 2009; Marina Santi (Hg.): *Improvisation: Between Technique and Spontaneity*, Newcastle-upon-Tyne 2010; Alessandro Bertinetto: »Improvisation: Zwischen Experiment und Experimentalität?«, in: *Proceedings of the VIII. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik* (Experimentelle Ästhetik), 2011, <http://www.dgae.de/kongress-akten-band-2.html> (letzter Zugriff: 10.3.2014).

2 Über die Ästhetik der Improvisation vgl. Edgar Landgraf: *Improvisation as Art*, London 2011; Alessandro Bertinetto: »Performing Imagination. The Aesthetics of Improvisation«, in: *Klesis – Revue philosophique* 28 (2013), *Imagination et performativité*, S. 62–96.

bestehen und kann korrigiert werden. Das Publikum nimmt normalerweise das Produkt und nicht den Prozess der Improvisation wahr (Picasso und Pollock gelten als zwei bedeutende Beispiele dafür). Sowohl in den Künsten als auch in anderen menschlichen Handlungskontexten können sich Improvisierende für die Improvisation vorbereiten, indem sie durch Übung und Wiederholung von Handlungs- und Gebärdenmustern lernen, die Kontrolle über Eventualitäten zu behalten und das Unvorhergesehene als Aufforderung zur Kreativität auszunutzen. In Hinblick auf das Verhältnis von Improvisation und Forschung sind zwei Ebenen zu unterscheiden: Improvisieren als spezifische Praxis des Entdeckens und Improvisation als künstlerisches Verfahren, innerhalb dessen spezifische Forschungsinhalte verfolgt werden können. Beide Dimensionen können zusammen im selben Improvisationsereignis erscheinen.

IMPROVISIEREN ALS SPEZIFISCHE FORSCHUNGSPRAXIS

Die Eigentümlichkeit des Improvisierens in den performativen Künsten besteht darin, dass Handlungen, Gesten, artistische Ausdrücke sowie Interaktionen und Gespräche in Echtzeit und ohne Vorschriften, Notationen, Textgrundlagen oder Anweisungen durchgeführt werden. Die Darstellung der Wechselfälle des Selbst und der Entwicklung intersubjektiver Interaktionen wird nicht durch Repräsentation erreicht. Die mit den Mitteln von Musik, Tanz und Theater dargestellten Aktionen sind *wirkliche Handlungen*. Improvisation entfaltet sich daher in Antwort auf die aktuelle Situation der emergenten Ereignisse, in Reaktion auf die aufgeführten artistischen Gesten und in der Tradition der jeweiligen Kunstpraxis. Sie ist »self-monitoring, self-regulating, self-judging«.³ Die fortlaufende Bewertung des Prozesses während des Prozesses ist Teil und Trieb desselben. Improvisatoren sind zugleich »Erzeugende« und »Zeugen« dessen, was sie tun. Im besten Fall sind das Schaffen und das Selbstbeurteilen eine einzige Tätigkeit: Die Performance entwickelt sich durch die wechselseitige Anerkennung zwischen Performern und deren Selbst-Beurteilung im Laufe der Performance. Für Darsteller ist das Improvisieren ein Mittel zur »Auto-Maieutik«,⁴ kraft derer sie unerkannte Aspekte – etwa ihrer Persönlichkeit, der Räumlichkeit, des Interagierens mit anderen – artikulieren und damit experimentieren können. Künstlerische Improvisation

3 Stephen Nachmanovitch: *Free Play. Improvisation in Life and Art*, New York 1990, S. 134.

4 Mathias Rousselot: *Étude sur l'improvisation musicale. Le témoin de l'instant*, Paris 2012, S. 56; Jean-François De Raymond: *L'improvisation. Contribution à la philosophie de l'action*, Paris 1980, S. 165–169.

zeigt dabei nicht etwa nur »authentische« Personen und »wahre« soziale Interaktionen, sondern erforscht die Konstruktion von Bildern des Selbst und intersubjektiver Beziehungen in kulturellen Zusammenhängen. Die Bühne wird zu einem Raum, in dem Darsteller sich selbst ebenso wie ihre Masken dem Publikum anbieten.⁵

SPEZIFISCHE FORSCHUNGSINHALTE DER IMPROVISATION

Einige der spezifischen Bereiche, worüber das Improvisieren aufgrund seiner besonderen Praxis zu forschen vermag, sind diejenigen der Kreativität, der Normativität, der kollektiven Interaktion und der Freiheit.

Improvisation und Kreativität: Das Improvisieren wird nicht nur als Anlass und Triebfeder der *Kreativität*, sondern als Exemplifikation des kreativen Schaffens überhaupt verstanden. Wenn eine kreative Handlung etwas Neues und deswegen Unvorhergesehenes produziert, welches von Plänen und Handlungsroutine vielleicht gefördert, aber nicht antizipierbar ist, dann weist sie improvisatorische Züge auf. Die spezifische Kreativität der Improvisation, sowohl in den performativen wie auch in den bildenden Künsten, ist eine reflexive, responsive und reziproke Kreativität.⁶

Improvisation und Normativität: Die Entwicklung eines improvisatorischen Prozesses wird nicht von außen geregelt. Dies bedeutet nicht, dass eine Improvisation regellos sei. Doch sind die Normen des improvisatorischen Verfahrens solche, die durch die Praxis und in der Praxis konstituiert und verändert werden. Die Normativität der Improvisation kann als eine »Normativität ohne Normen«⁷ bezeichnet werden, d.h. eine sich transformierende Normativität, bei der die Kriterien des Gelingens in der jeweiligen Situation angepasst werden. Besser: *Ex improviso* tauchen neue Kriterien für die Evaluierung des Prozesses und für seine Fortsetzung auf.⁸

Improvisation und Interaktion: In der Improvisation können Möglichkeiten der *Interaktion* mit anderen Individuen wie auch mit natürlichen und kulturellen Umwelten untersucht werden. Die verschiedenen Weisen, in denen Performer miteinander interagieren, können moralische

5 Antoine Pétard: *L'improvisation musicale. Enjeux et contrainte sociale*, Paris 2010.

6 Alessandro Bertinetto: »Performing the Unexpected. Improvisation and Artistic Creativity«, in: *Daimon* 57 (2012), S. 61–79; Udo Göttlich, Ronald Kurt (Hg.): *Kreativität und Improvisation. Soziologische Positionen*, Wiesbaden 2012.

7 Georg Bertram: »Improvisation und Normativität«, in: Gabriele Brandstetter u. a. (Hg.): *Improvisieren*, Bielefeld 2010, S. 21–40.

8 Vgl. dazu Alessandro Bertinetto: »Jazz als gelungene Performance. Ästhetische Normativität und Improvisation«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 59 (2014) Heft 1, S. 105–140.

Interaktionen und Haltungen gegenüber sich selbst, gegenüber anderen Menschen und gegenüber der Welt erproben. Dies gilt nicht nur für Theater und Tanz, wo Darsteller sich mit der gesprochenen Sprache und mit den Gesten des Körpers ausdrücken können, sondern auch in der Musik.⁹ *Improvisation und Freiheit*: Improvisation ist ein Tun, das nicht nur frei gestaltend ist, sondern auch die Struktur menschlicher *Freiheit* in (Inter-)Aktionen zur Darstellung bringt.¹⁰ Dabei schließt das Improvisieren Abhängigkeiten und Bedingungen nicht aus. Improvisation verlangt sowohl kulturelle und technische Vorbereitung wie auch konkrete Bedingungen, in denen improvisierend gehandelt werden kann. Aufgrund dieser Ambivalenz aus Bedingtheit und Spontaneität¹¹ wird die Improvisation in der Kunst *methodisch* herangezogen, um Aspekte menschlicher Freiheit in der Interaktion zwischen Performern oder in der Auseinandersetzung des Künstlers mit Materialien, Situationen und Formen auszuloten.

9 Garry Hagberg »Jazz Improvisation and Ethical Interaction«, in: Garry Hagberg (Hg.): *Art and Ethical Criticism*, Oxford 2008, S. 259–285, hat dies im Fall des Jazz gezeigt.

10 David Borgo: »Negotiating Freedom: Values and Practices in Contemporary Improvised Music«, in: *Black Music Research Journal* 22 (2002), Heft 2, S. 165–188.

11 Kurt Lüscher: »Freies Musikalisches Improvisieren: Spiel mit Ambivalenzen«, in: Udo Göttlich und Ronald Kurt (Hg.): *Kreativität und Improvisation. Soziologische Positionen*, Wiesbaden 2012, S. 209–237.

INSTALLIEREN

ELKE BIPPUS

Der heute zum Gattungsbegriff avancierte Terminus »Installation« ist für die künstlerische Forschung in doppelter Hinsicht interessant: Auf der einen Seite, weil Installationen etwas zueinander in Beziehung setzen und es kontextualisieren, auf der anderen Seite, weil sie in expliziter Weise die Betrachter_innen in ihrer sinnlichen Wahrnehmung als integralen Bestandteil miteinbeziehen.

Im Feld der Bildenden Kunst etablierte sich das Wort Installation in der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre.¹ Der amerikanische Künstler Dan Flavin bezeichnete seine Neonlichtarbeiten als Installationen, um sie von Environments abzugrenzen. Im Unterschied zum Environment, das – den Arbeiten von Edward Kienholz oder Paul Thek entsprechend – Rauminszenierungen gestaltet, die eine auf sich bezogene Welt schaffen, unterstreichen Installationen den Bezug auf den sie umgebenden konkreten Raum, der Werk und Betrachter_in gleichermaßen einbezieht und in Beziehung setzt. Auch die in den sechziger Jahren gebräuchlich werdende Bezeichnung *installation view* zeigt diese neu thematisierte Bedeutung des (Ausstellungs-)Raums wie seine Reflexion in der Kunst an. Die buchstäbliche Einbeziehung der Betrachter_innen in ihrer räumlich-physischen Präsenz hat ihre Anfänge in der Minimal Art, die sich mit ihren dreidimensionalen Objekten zwischen Malerei und Skulptur von tradierten Gattungsgrenzen zu unterscheiden suchten und anstelle eines selbstbezüglichen Werks die Beziehung zwischen den Elementen eines Objekts, zwischen Objekt und konkretem wie sozialem Raum und

¹ Vgl. zur Installation Julie H. Reiss: *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, Cambridge 2001; Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley: *Installation Art in the New Millennium: Empire of the Senses*, London, 2003; Johannes Stahl: »Installation«, in: Hubertus Butin (Hg.): *Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2006, S. 122–126; Claire Bishop: *Installation Art: A Critical History*, London 2005.

die zwischen Objekt (Werk) und Subjekt (Betrachter_in) favorisierten.² Installationen sind nicht auf dreidimensionale Objekte begrenzt, sie finden sich in unterschiedlichen Kunstrichtungen (Performance, Konzeptkunst, Institutionskritik, Prozesskunst) und nutzen ebenso Video wie Klang oder vermitteln sich als kuratorische und inszenatorische Praktiken. Der *embodied viewer* gilt bei all den verschiedenen Ausformungen installativer Kunst als ihr Charakteristikum.³ Mit dem Betreten einer Installation soll die konkrete Erfahrung (*viewer's first-hand experience*) unmittelbar mobilisiert werden. Diese ist nicht auf das Sehen reduziert, vielmehr können neben visuellen und zeitlichen auch akustische, haptische, geruchsspezifische Aspekte bedeutsam werden. Die Installation vernachlässigt repräsentative Funktionen zugunsten der Aktivierung einer Erfahrung, die das Angebotene in seinen repräsentativen Effekten und seinen ungedachten und zu aktualisierenden Möglichkeiten befragt.

Auch wenn sich die Installation insbesondere in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts etablierte, finden sich vielzählige Vorarbeiten und Ansätze, in denen der Raum und der Bezug zu den Betrachter_innen in konstitutiver Weise einbezogen wurde. So haben die Künstler_innen der russischen Avantgarde den Übergang vom Bild in den Raum vollzogen, um auf die Rezeptionshaltung der Betrachter Einfluss auszuüben und die statischen Bildelemente zu dynamisieren. El Lissitzky öffnete und aktivierte mit seinen Proun-Bildern den Raum zwischen Kunstwerk und Betrachter. Die Oberfläche des Gemäldes wurde nicht als Grenze, sondern als Übergang verstanden. Durch die optische Dynamisierung des Raums sollten die Betrachter_innen geradezu physisch gezwungen werden, »sich mit den ausgestellten Gegenständen auseinanderzusetzen«.⁴ Kunst sollte zum Ausgangspunkt der Reflexion aktueller Entwicklungen und Fragen werden, das heißt zu einem Erkenntnismedium.⁵ Insofern geben diese Tradition und ihre Darstellungsweisen zu denken, wenn das installative Verfahren

2 Vgl. hierzu Donald Judd: »Spezifische Objekte«, in: Gregor Stemmrich (Hg.) *Minimal Art: Eine kritische Retrospektive*, Dresden, Basel 1995, S. 59–73.

3 So schreibt Claire Bishop: »The argument, then, is that installation art presupposes a viewing subject who physically enters into the work to experience it, and that it is possible to categorise works of installation by the type of experience that they structure for the viewer.« (Bishop: *Installation Art*, a.a.O., S. 10.)

4 El Lissitzky: »Demonstrationsräume«, in: *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers, Nürnberg 1992, S. 365–367, hier S. 367.

5 Vgl. auch Elke Bippus: »Kann man im Ausstellungsraum forschen? oder: Die Ausstellung zwischen Labor und Verhandlungsraum von Wissen«, in: Anke te Heesen, Margarete Vöhringer: *Wissenschaft im Museum. Ausstellung im Labor*, Berlin 2014, S. 196–215.

in Relation zur künstlerischen Forschung gesetzt beziehungsweise zu dem mit ihr herauszuarbeitenden Wissensbegriff verknüpft wird.

Eine Installation schafft einen spezifischen Raum und stiftet originäre Kontextualisierungen⁶ und relationale Beziehungen. In dieser Hinsicht kann sie als Experimentalsystem der Kunst charakterisiert werden, das heißt als funktionale Einheit der Forschung.⁷ Installationen sind allerdings anders als naturwissenschaftliche Experimentalsysteme nicht allein für Experten zugänglich, sie reflektieren ihre Möglichkeiten in ihrer disziplinären Bedingtheit und ihre Verschränkung mit spezifischen Faktoren wie dem (institutionellen) Raum oder lokalen (ortsspezifischen), kulturellen, sozialen, materialen und historischen Referenzen. Installationen unterscheiden sich von traditionellen Präsentationsweisen skulpturaler Objekte im Raum. Eine Installation demonstriert ihre Performativität und Performanz und sie fordert zur Reflexion des Wahrnehmens auf.⁸

Die hier benannten Merkmale installativer Arbeiten – deren Relationalität, Kontextualisierung, die Einbeziehung der Betrachter, die Mobilisierung sinnlich-unmittelbarer Erfahrungen, ihre Performativität/Performanz sowie deren Reflexion von Bedingungen – setzen Wahrnehmung und Wissen in Beziehung. Die möglichen Affizierungen können ein bereits gesichert geglaubtes Wissen verunsichern, ja grundlegend infrage stellen. Das künstlerisch-installative Verfahren fordert nicht dazu auf, ein vorhandenes Wissen zu reproduzieren, sondern stellt dieses mittels ästhetischer Praktiken unter Reflexion. Die Frage des Wissens wird verknüpft mit spezifischen Wahrnehmungsweisen. Wissen vollzieht sich performativ in einem ästhetischen Dispositiv. Künstlerische Forschung kann in Relation zum Modus der Installation dahingehend charakterisiert werden, dass sie Materialien, Personen, Erfahrungen in spezifischer Weise kontextualisiert, dass sie Wissen mit körperlichen und diskursiven Bewegungen gleichermaßen verknüpft, dass das produzierte Wissen immer ein singuläres ist, das gleichwohl in seinen historischen, kulturellen, institutionellen Bedingtheiten reflektiert wird.⁹

6 Vgl. Boris Groys: »Die Erzeugung der Sichtbarkeit«, in: ders.: *Kunst-Kommentare*, Wien 1997, S. 27–38, hier S. 36.

7 In Experimentalsystemen sind »die Wissensobjekte und die [...] Bedingungen ihrer Hervorbringung unauflösbar miteinander verknüpft«. (Hans-Jörg Rheinberger: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen 2001, S. 8.)

8 Vgl. zur performativen Installation Angelika Nollert: »Performative Installation«, in: dies. (Hg.): *Performative Installation*, Ausstellungskatalog, Köln 2003, S. 8–29.

9 Vgl. hierzu Elke Bippus: »Modellierungen ästhetischer Wissensproduktion in Laboratorien der Kunst«, in: Martin Tröndle, Julia Warmers (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*, Bielefeld 2012, S. 107–125.

Die Forschungsarbeit in einer Installation zeigt sich als unabgeschlossen und wandelbar; sie ergibt sich in und durch Verschränkungen, Konstellierungen und Aktualisierungen in einem geregelten gleichwohl auch unkontrollierbaren Bezugssystem. Ständig sind neue Beziehungen und Verkettungen herstellbar. Aus der Perspektive installativer Verfahrensweisen reflektiert eine sich ästhetisch performierende Wissensproduktion immer auch die Konstitution von Wissen in Beziehung zu seinen sinnlich-diskursiven Bedingungen.

INSZENIEREN

PATRICK PRIMAVESI

Die Praxis des Inszenierens umfasst alle Prozesse, die zur Konzeption, Einübung und Ausgestaltung szenischer Vorgänge und Ereignisse beitragen. Der Begriff Inszenierung kann diese Prozesse wie auch ihr jeweiliges Ergebnis bezeichnen. Entsprechend der Ableitung des Wortes aus dem französischen *mise en scène* ist die Grundbedeutung von Inszenieren: etwas oder jemanden in Szene setzen, wobei Szene im weiteren Sinne eine Situation mit Zuschauern meint, denen etwas vorgeführt wird. Die Herkunft dieser Praxis aus dem Bereich des Theaters verweist auf traditionelle Spielformen, in denen Personen oder Objekte auf einer Bühne (griechisch: *skene*) präsentiert werden, um Handlungen darzustellen, die sich auf mythische Geschichten, historische Ereignisse oder alltägliche Erfahrungen beziehen. Im engeren Sinn der Aufführung eines dramatischen Werkes oder Stückes im Theater wird unter Inszenieren die Umsetzung der schriftlich fixierten (Wechsel-)Rede fiktiver Figuren in ein körperliches Agieren von Schauspielern verstanden, die auch das Verhalten dieser Figuren vorspielen, d. h. mit den Mitteln der Stimme, der körperlichen Bewegung, der Gestik und Mimik ausgestalten. Durch diese *Verkörperung* von Rollen, zumeist unterstützt durch Kostüm, Bühnenbild und Beleuchtung, kann eine Theater-Inszenierung beim Zuschauer den Eindruck erwecken, dass den vorgeführten Personen und ihren Handlungen eine eigene, dem alltäglichen Leben mehr oder weniger ähnliche Realität zukommt. Inszenieren steht aber längst auch für viele weitere Formen der theatralen Praxis, und darüber hinaus allgemein für Prozesse der Repräsentation, in denen Handlungen oder Ereignisse wirkungsvoll zur Erscheinung gebracht werden. Der Umstand, dass schon im antiken Theater die Aufführungen mit dem Ziel gestaltet wurden, affektive Reaktionen (*katharsis*) und ästhetische Werturteile im Wettkampf verschiedener Stücke (*agon*) zu bewirken, verdeutlicht bereits einen experimentellen Aspekt des Inszenierens, dessen Wirkungen auf ein Publikum immer nur partiell kalkulierbar sind.

Der Bedeutungswandel der Begriffe Inszenieren und Inszenierung entspricht der historischen Entwicklung und Veränderung kultureller

Praktiken: Die Grundbedeutung bezieht sich noch auf eine spezifische Darstellungsform in der von der Renaissance bis zur Moderne dauernden Phase westlicher, zumal europäischer Kulturen, als höfisches und bürgerliches Theater vor allem von der Verkörperung dramatischer Rollen durch Schauspieler geprägt war. Als mit Beginn des 20. Jahrhunderts das Spektrum theatraler Formen wieder ausgeweitet wurde und – ähnlich wie in früheren Epochen oder auch in anderen, außereuropäischen Kulturen – nicht mehr nur an illusionäres Rollenspiel gebunden war, hat sich auch die Bedeutung der Begriffe Inszenieren und Inszenierung wesentlich erweitert.

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts konnte sich das Inszenieren allmählich als eigenständige künstlerische Praxis etablieren. Bis dahin galten als Theaterkünstler die Schauspieler und der Autor, der oft selbst eine der Rollen übernahm und dafür Sorge trug, dass alle Elemente der Aufführung (Bühne, Kostüme, Beleuchtung, Choreographie, Musik etc.) eindrucksvoll gestaltet wurden. Diese Funktion der ›Einrichtung‹ einer Aufführung konnte auch von Personen ausgeübt werden, die mit der sonstigen Organisation des Theaters betraut waren, etwa als Zeremonienmeister am Hof oder als Prinzipal bzw. Impresario bei reisenden Schauspieltruppen. Durch die Bildung stehender, an bestimmte Orte gebundener Ensembles mit einem größeren Repertoire aufführbarer Stücke kam der Vorbereitung und Ausgestaltung von Aufführungen eine wachsende Bedeutung zu.

Als erster Versuch im deutschen Sprachraum, das Inszenieren systematisch zu beschreiben, gilt ein 1838 erschienener Artikel von August Lewald. »In die Szene setzen« heißt demnach, »ein dramatisches Werk vollständig zur Anschauung bringen, um durch äußere Mittel die Intention des Dichters zu ergänzen und die Wirkung des Drama zu verstärken, doch immer, wohlverstanden, nur im Sinne der Dichtung zu verfahren.«¹ Denjenigen, der diese Arbeit von der Rollenverteilung über die Proben bis zur Gestaltung der Aufführung hauptverantwortlich übernimmt, bezeichnet Lewald als den *Regisseur*. Für die Beibehaltung der zumeist in einem Regiebuch festgelegten Details der Inszenierung zu sorgen, sei an gut ausgestatteten Bühnen die Aufgabe von Inspizienten und weiteren Angestellten des Theaters. Um 1900 wurde diese Auffassung durch Versuche zur Festlegung einer Methodik ergänzt. Adolphe Appia, dessen Raumkonzepte wesentlich zur Überwindung der Kulissenbühne beitrugen, wandte sich gegen das Phantasma der Autorintention, wie es z. B. in Bayreuth neue Zugänge zu den Werken Richard Wagners blockierte. Als »ordnendes Princip« für die Inszenierung von Musiktheater sah Appia allein die musikalische Kompo-

1 August Lewald: »In die Szene Setzen« (1838), in: Christopher Balme (Hg.): *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart 1991, S. 306–311, hier: S. 307f.

sition an, die besser als die unvollständigen und dem Zeitgeschmack verpflichteten Regieanweisungen eines Autors geeignet sei, die Inszenierung als »Ausdrucksmittel« anzuleiten.² Edward Gordon Craig forderte darüber hinaus, den »schöpferischen Genius des Regisseurs« anzuerkennen. Seiner Aufgabe, »das Stück des Dramatikers getreu zu interpretieren«, könne der Regisseur aber nur gerecht werden, wenn er »den Gebrauch der Bewegungen, Worte, Linien, Farben und des Rhythmus beherrscht« und die Leistungen aller am Prozess der Inszenierung beteiligten Mitarbeiter im Sinne eines harmonischen Ganzen nach seinen Vorstellungen koordiniert.³

Mit den Avantgarden des Theaters vor allem in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts nahm die Eigenleistung des Inszenierens konkretere Formen an, so dass sich das Berufsbild des Regisseurs etablieren konnte. Seither wurde die Verpflichtung des Inszenierens gegenüber dem Werk und/oder den Intentionen seines Autors immer wieder kontrovers diskutiert. Insgesamt erreichte die Gestaltung theatraler Prozesse aber eine größere Autonomie, indem verstärkt Spielweisen und Inszenierungsformen durchgesetzt wurden, die das Ereignis der Begegnung von Zuschauern und Akteuren reflektieren und, wie im epischen Theater Bertolt Brechts, das Spielen und Zeigen als solches ausstellen. Seit den 1970er und 80er-Jahren orientierten sich Theaterinszenierungen auch an den Kunstformen Performance, Live Art und Happening, die das körperliche Agieren und das Arrangieren von Objekten und Medien, Klängen und Ereignissen selbst als künstlerische Praxis begriffen. Diese grenzte sich mit ihrem Anspruch auf Unmittelbarkeit gerade vom Begriff des Inszenierens ab. Inzwischen überwiegt jedoch die Einsicht, dass selbst für szenische Ereignisse, deren Ablauf nur auf minimalen Verabredungen oder Instruktionen basiert und ansonsten weitgehend improvisiert oder dem Zufall überlassen wird, der Begriff Inszenieren sinnvoll anzuwenden ist. Schon die Festlegung elementarer Rahmenbedingungen für ein Ereignis (Raum, Zeit, Teilnehmerkreis etc.) kann als Inszenieren verstanden werden, auch wenn die Wirkungsabsicht nicht explizit formuliert ist. In diesem Fall lässt sich das Inszenieren als *ergebnisoffenes* Experiment beschreiben, in dem die Realisierung eines mehr oder weniger detaillierten Konzepts im Kontakt mit dem Publikum nicht vorhersehbare Effekte provozieren kann.

Das Bewusstsein davon, dass im Theater Inszenierungsformen weiterentwickelt werden, die auch für andere Bereiche des gesellschaftlichen

2 Adolphe Appia: *Die Musik und die Inszenierung*, übers. von Elsa Cantacuzène, München 1899, S. 5 und 10f.

3 Edward Gordon Craig: »Die Kunst des Theaters. Der erste Dialog« (1905), übers. von Maurice Magnus, in: ders., *Über die Kunst des Theaters*, Berlin 1969, S. 101–126, hier: S. 106.

Lebens relevant sind, hat die Geschichte des modernen Theaters bis heute geprägt. Wenn Inszenieren immer auch ein Experimentieren mit den Reaktionen des Publikums bedeutet, so hat sich der Aspekt des künstlerischen Forschens mit der zunehmenden Selbstreflexivität des Inszenierens wesentlich verstärkt. Brechts Idee eines *experimentellen Theaters*, in dessen »Versuchsanordnungen« die Lebensverhältnisse des »wissenschaftlichen Zeitalters« mit neuen Mitteln zu bearbeiten wären, wurde reformuliert durch Heiner Müllers Definition von Theater als »Laboratorium sozialer Phantasie«. ⁴ Diese Tendenz realisiert sich in Inszenierungsformen, die traditionelle Techniken des Probierens und Durchspielens von Verhaltens- und Reaktionsweisen erweitern durch Praktiken der Simulation und des *Tests*. Die von Walter Benjamin im Hinblick auf neue Anforderungen des Films an Darsteller und Zuschauer konstatierte Durchführung von »Testleistungen vor der Apparatur« wird in der neueren Forschung auch als ein Prinzip der Selbstinszenierung des Subjekts in intermedialen Versuchsanordnungen reflektiert. ⁵ Dabei geht es aber zugleich um das Risiko des Scheiterns und um Potentiale des Unvorhersehbaren. Inszenieren erweist sich somit nicht nur als Steuerung von Laborsituationen (wie es noch der Erzeugung bestimmter Eindrücke und Affekte beim Publikum in traditionellen Theaterformen entspräche), sondern in zunehmendem Maße auch als »Verunmöglichung von Kontrolle«. ⁶

Im allgemeinen Sprachgebrauch sowie in transdisziplinären Diskursen erfährt der Begriff Inszenieren eine breite Anwendung. Die Interpretation der repräsentativen Gestaltung und medialen Vermittlung öffentlicher Handlungen und politischer Ereignisse als Inszenierungen setzt zumeist noch eine Intention voraus, etwa die der Manipulation und Verschleierung. ⁷ Inszenierungsprozesse wie die Selbstdarstellung im Alltag können aber auch von Routinen oder unbeabsichtigten Impulsen bestimmt sein.

4 Siehe Heiner Müller: »Ein Brief«, in: ders., *Theater-Arbeit*, Berlin 1975, S. 126. Vgl. dazu auch Patrick Primavesi: »Theater als Labor und Experiment«, in: Stefanie Kreuzer (Hg.): *Experimente in den Künsten. Transmediale Erkundungen in Literatur*, Bielefeld 2012, S. 131–162.

5 Vgl. Annemarie M. Matzke: *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater*, Hildesheim 2005, S. 126f.

6 Heiner Müller: »Ich wünsche mir Brecht in der Peep-Show«, in: *Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche*, Frankfurt a. M. 1990, S. 115–129, hier S. 129, und Patrick Primavesi: »Das Spiel mit der Probe. Katastrophenvorbereitung im Theater«, in: Melanie Hinz und Jens Roselt (Hg.): *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*, Berlin 2011, S. 286–315.

7 Vgl. Herfried Münkler: »Die Theatralisierung der Politik«, in: Josef Früchtel und Jörg Zimmermann (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt a. M. 2001, S. 144–163.

Ein allgemeineres Verständnis von Inszenieren als *Erscheinenlassen*⁸ geht in der künstlerischen Praxis wie im alltäglichen Leben und in medialen Formen von Öffentlichkeit mit der Ablösung von einer singulären Autor-Instanz einher. Inszenierungen können ebenso von Institutionen oder von vielen Individuen gemeinsam produziert werden, wie z. B. Flash Mobs oder andere soziale Choreographien. In der neoliberalen Konsumgesellschaft wird Inszenieren auch zu einer Methode der Vermarktung. Gleichzeitig kann es als künstlerisches Forschen aufgefasst werden, das die Reaktion von Teilnehmern und Zuschauern testet und die Verhältnisse der Wahrnehmung selbst thematisiert. So entsteht wie schon in früheren Epochen ein von praktischer Erfahrung geleitetes Wissen, das auf die Gestaltung zukünftiger Inszenierungen einwirkt. Auch unter diesem Aspekt erscheint Inszenieren als paradigmatische Praxis, die mehr noch als das Spielen von Rollen zu einer Bedingung (post)modernen Lebens geworden ist.

8 Martin Seel: »Inszenieren als Erscheinenlassen«, in: Früchtl, Zimmermann (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung*, a.a.O., S. 48–62.



INTERAGIEREN/INTER-AKTION

KARMEN FRANINOVIĆ

Interaktion in der Kunst wird mit einer Vielzahl von Praktiken und Ergebnissen in Verbindung gebracht, die von Software bis zur Schaffung von Kontexten für soziale Interaktion reichen. Dieses facettenreiche Feld wurde in vielerlei Hinsicht kritisiert: ob als reine Reduktion auf die Entwicklung technikfokussierter Artefakte oder als automatische Einbindung des Publikums in bloße Aktions-Reaktions-Schleifen. Derartige Kritik ist nicht unbegründet, da sich das Publikum in interaktiven Installationen oft ausgenutzt und gefangen fühlt oder nach der Entdeckung der Logik des Systems einfach langweilt. Widersprüchlicherweise ist aber der Mensch das Zentrum solcher Arbeiten – als aktiver Teilnehmer und als Subjekt, dessen Bedürfnisse erfüllt werden sollen. Gerade die Fixierung auf Bedürfnisse kann aber dazu führen, dass interaktive Kunst zu bloßer *Unterhaltung* wird.¹ Darüber hinaus werden Künstler, die im Bereich interaktiver Kunst arbeiten, instrumentalisiert, um ihr Wissen im Umgang mit technischen Systemen für das Erreichen von Zielen anderer Kunstformen einzusetzen. Dadurch wird künstlerische Interaktionsforschung häufig mit Technologieentwicklung assoziiert, anstatt als eigenberechtigtes Forschungsfeld wahrgenommen zu werden. Und tatsächlich liegen viele sowohl technikfokussierte als auch am Menschen orientierte Ansätze näher an der Interface-Entwicklung der traditionellen Mensch-Maschine-Interaktion als an der Entwicklung und Erkundung interaktiver Erfahrungen in den Künsten.

Um demgegenüber interaktive Verfahren als forschende künstlerische Praktiken ernst nehmen zu können, wäre es besser, einem relationalen Verständnis von *Inter-Aktion* zu folgen. In diesem relationalen Ansatz bezeichnet der Begriff *Inter* einen Standpunkt innerhalb einer Erfahrung,

1 Siehe Brian Massumi: *Semblance and Event. Activist Philosophy and the Occurrent Arts*, Cambridge (Mass.) 2010, and Arjen Mulder: »The Beauty of Agency Art«, in: Joke Brouwer, Arjen Mulder, Lars Spuybroek (Hg.): *Vital Beauty. Reclaiming Aesthetics in the Tangle of Technology and Nature*, Rotterdam 2012.

während *Aktion* Fragen zu Prozessen und *Agency*² aufwirft. Des Weiteren muss der Fokus von technischen Geräten und menschlichen Bedürfnissen hin zur Erkundung ästhetisch-politischer Beziehungen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten verschoben werden. Ein *enaktiver* Zugang zu Interaktion kann diesen Fokuswechsel ermöglichen.³ Das sogenannte *enaktive Wissen* ist ein verkörpertes Wissen, das durch physische Interaktion mit der Umgebung entsteht. Der Begriff stammt aus der Entwicklungspsychologie, wurde aber vor kurzem in der Kognitions-wissenschaft und der Prozessphilosophie auf den nicht-menschlichen Bereich ausgeweitet.⁴ Zeitgenössische Theorien der *Enaktion* zeigen, dass die Welt dabei mithilft, Aktivitäten anzuleiten und zu verändern, die im Gegenzug wiederum Körper dazu bringen, dieselbe Welt anzupassen und zu formen.⁵ Um über *Enaktion* in den Künsten zu forschen, müssen Situationen für ästhetische Erfahrungen geschaffen werden, in denen Aktivitäten und *Agencies* aus physischen Beziehungen zwischen Dingen, Räumen und Menschen hervorgehen. Als Beispiele für diesen Ansatz werden zwei Forschungsprojekte vorgestellt: Eines beschäftigt sich mit Sound im öffentlichen Raum und das andere mit Schaffensprozessen rund um neuartige Materialien.

In meiner Arbeit über die Rolle von Bürgern als aktive Teilnehmer im Stadtleben ist die Inszenierung künstlerischer Interventionen inmitten städtischer Ströme Teil eines iterativen Forschungsprozesses. In dem Projekt *Recycled Soundscapes (Zero-Th, 2004)* laden Soundskulpturen Passanten dazu ein, Umgebungsgeräusche zu entdecken, aufzunehmen und mit ihnen zu experimentieren, um dadurch die existierenden Soundlandschaften zu verändern.⁶ Dies wurde durch die Modifikation technischer Geräte möglich: Ein Mikrofon wurde zu einem Horchposten und ein Lautsprecher zu einem Instrument, mit dem Teilnehmer Aufnah-

2 Mehrere Autoren, unter ihnen Tim Ingold, haben vorgeschlagen, den Begriff *Agency* aufzugeben. Doch zeigen aktuelle Arbeiten zu relationaler *Agency* in Philosophie, Biologie und Neurowissenschaften die Wichtigkeit des Konzepts für praxisbasierte Forschung.

3 Karmen Franinović, »Enactive Encounters in the City«, in: Philip Beesly u. a. (Hg.): *Responsive Architectures. Subtle Technologies*, Cambridge (Ont.) 2006; Karmen Franinović: *Amplifying Actions. Towards Enactive Sound Design*, Diss., 2013. <http://pearl.plymouth.ac.uk/handle/10026.1/1496>.

4 Siehe dazu J.J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston 1979; Felix Guattari, *The Three Ecologies*, übers. v. Ian Pindar und Paul Sutton, London 2000; Alva Noë, *Action in Perception*. Cambridge, MA 2004 und Francisco Varela, *Ethical Know-how: Action, Wisdom, and Cognition*, Stanford 1999.

5 Karmen Franinović and Christopher Salter: »Experience of Sonic Interaction«, in: Karmen Franinović, Stefania Serafin: *Sonic Interaction Design*, Cambridge (Mass.) 2013.

6 Siehe www.zero-th.org/RecycledSound.html (zuletzt aufgerufen: 01.08.2014).

men neu mischen konnten und dabei sowohl Zugriff auf die eigenen als auch auf die Aufnahmen anderer hatten. Dadurch wurden die üblichen Verhaltensweisen durcheinander gebracht und gleichzeitig fokussiertes Zuhören und kollaboratives Verhalten gefördert. Die Installation schuf einen Kontext, in dem die Teilnehmer ihre Handlungen zu hinterfragen begannen und Themen wie Privatsphäre und Eigentumsrechte an Soundlandschaften auftauchten. Das Projekt brachte gleichzeitig Techniken für die Veränderung des öffentlichen Raums und Inhalte für weitere Untersuchungen hervor. In der Arbeit mit sich verändernden Beziehungen zwischen Soundaufnahmen, Skulpturen, Soundlandschaft, Umgebung und Menschen werden Projekte wie *Recycled Soundscapes* zu Forschungssituationen – sie bringen kontinuierlich neue und unerwartete Einsichten über diese Beziehungen hervor. Solche Forschungssituationen dürfen nicht bis ins letzte vorbestimmt sein, während gleichzeitig noch genügend Bezug zu einer spezifischen Frage besteht. Sie müssen ein Set an Bedingungen zur Verfügung stellen, das Beziehungen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten aktiviert und dennoch Platz lässt für unvorhergesehene soziale Wechselwirkungen und Sinneserfahrungen. Interaktive Techniken können das Entstehen solcher produktiver Raumsituationen ermöglichen, indem Voraussetzungen für Aktivitäten geschaffen werden, ohne Handlungen anzuleiten oder zu erzwingen.

Das zweite Forschungsprojekt, *Enactive Environments*, erkundet gestalterische Praxis als Verknüpfung menschlicher und nicht-menschlicher *Agencies*, die an der Entwicklung von Wissen beteiligt sind. Im Projekt werden hochdynamische Materialien wie Dinge behandelt, die zusammen mit Künstlern, Designern oder Architekten am Schaffensprozess mitwirken. Beispielsweise werden formwandlerische Polymere oder elektrolumineszentes Papier aus wissenschaftlichen Laboren in künstlerisch/gestalterische Kontexte geholt. Dort wird mit Eigenschaften weitergearbeitet, die eigentlich nicht den ursprünglichen funktionalen Bestimmungen der Materialien entsprechen, wie Fragilität, Vergänglichkeit und Zerfall. Anstatt Ideen mit Hilfe von interaktiver Technologie in leblose Materie zu tragen, ist es das Ziel des Projekts, interaktive Prozesse, die bereits in solchen Materialien eingebettet sind, zu erkunden, freizulegen und von ihnen zu lernen. Analog zur Schaffung urbaner Umgebungsbedingungen, die soziale Interaktionen hervorbringen, werden physikalische Umweltbedingungen moduliert, die materielle Interaktionen und Stoffströme ermöglichen. Diese Ströme wiederum fließen in die Imagination und ins Denken ein, wo sie neue Ideen hervorbringen und in theoretische Diskussionen über Interaktion, Prozess und *Agency* münden. Der Forschungsansatz folgt dem *enaktiven* Grundgedanken, dass kognitive Prozesse in physikalisch-materielle Umgebungsprozesse eingebettet sind. Gleichzeitig richtet er

KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG

EIN HANDBUCH

Herausgegeben von Jens Badura, Selma Dubach,
Anke Haarmann, Dieter Mersch, Anton Rey,
Christoph Schenker, Germán Toro Pérez

Konzept und Redaktion:
Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann

Hochschule Luzern
Musik

diaphanes

1. AUFLAGE

ISBN 978-3-03734-880-2

© DIAPHANES, ZÜRICH-BERLIN 2015

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

LAYOUT UND DRUCKVORSTUFE: 2EDIT, ZÜRICH

DRUCK: STEINMEIER, DEININGEN

WWW.DIAPHANES.NET

sich gegen die Trennung von Theorie und Praxis und schlägt neue Methoden zu deren Integration vor.⁷

Der Zugang über *Enaktion* stellt viele Argumente zur Verfügung, um dem Gebiet der Interaktion größere Autonomie als künstlerisches Forschungsfeld zukommen zu lassen, welches weit über die Anwendung digitaler und anwenderfreundlicher Technologien hinausgeht. Die vorgestellten Projekte erkunden exemplarisch, wie materielle und menschliche *Agency* aus Interaktionen innerhalb von Umgebungen hervorgeht, die eigens als produktive Kontexte für Forschungsaktivitäten entwickelt wurden. Materialien und Menschen befinden sich dabei inmitten einer Situation voller Beziehungsgeflechte, die von einer Umgebung mitbestimmt werden, in der sich soziale und sinnesbezogene Prozesse entfalten. Die Erkundung und Erschaffung relationaler Milieus stellt eine der größten Herausforderungen für zeitgenössische Interaktionsforschung in der Kunst dar, in der wir als Forscher und Teilnehmer nach Wegen suchen müssen, um ästhetisch-politische Verknüpfungen zu verstehen, zu erweitern und zu verhandeln.

7 Siehe Workshop »Material Aktiv Denken«, <http://www.enactiveenvironments.com/reflecting/material-aktiv-denken/> (letzter Zugriff: 01.08.2014).

INTERVENIEREN

OLE FRAHM, LIGNA

Künstlerische Interventionen haben vorrangig keinen forschenden Charakter, sondern versuchen eine vorgegebene Situation zu verändern. Doch basieren Interventionen maßgeblich auf gründlichen Analysen der jeweiligen Situationen, die verändert werden sollen, was nicht selten eine Reflexion, Veränderung und Erweiterung der eigenen Mittel einschließt. Diese Analyse der Situation kann sich dabei verschiedener Methoden aus anderen Feldern bedienen, mit denen die Beobachtungen strukturiert werden. Damit geht auch eine inhaltliche Öffnung einher: die Frage nach dem Anderen, dem Ausgeschlossenen oder Verworfenen, wie sie von der Soziologie, Psychoanalyse, Ethnologie, Anthropologie, Philosophie, Gender-Theorie, aber auch in der Literatur gestellt wurde, gerät in den Blick. Zugleich spielt bei vielen künstlerischen Interventionen eine geschichtliche Dimension herein, durch die erst die Situation ihre Kontur gewinnt und der Eingriff sich selbst als historischer denken lässt. Neben den Mitteln des Einsatzes des eigenen Körpers, performativen Handelns und baulicher oder akustischer Eingriffe werden verschiedene Medien genutzt: das Plakat, das Flugblatt, Zeitungen, Radio- und Fernsehsender, das World Wide Web; selbst Gespräche mit Politikern, Gerichtsprozesse und Lobbyarbeit können zu Mitteln der Intervention werden.

Die Situation als künstlerisches Material und somit die Intervention als künstlerische Praxis ist im 20. Jahrhundert durch die Avantgarden in den Blick geraten und wurde von der Situationistischen Internationale (SI) im Zuge ihrer Kritik insbesondere an Dadaismus und Surrealismus in den späten 1950er, frühen 1960er-Jahren systematisiert. Dabei entwickelten die Situationisten ihre Analyse als praktisches Instrumentarium für die Herstellung, Zuspitzung und Radikalisierung revolutionärer Situationen. Ihre marxistisch orientierten Analysen der bestehenden Verhältnisse als Spektakel, die sich strikt gegen den Parteikommunismus absetzten und in eigenen Magazinen, Flugschriften und mehreren Büchern veröffentlicht wurden, lassen sich als diskursive Interventionen verstehen, die nicht selten von lautstarken Auftritten orchestriert wurden. Die von

der SI propagierten künstlerischen Techniken – *Détournement* (Zweckentfremdung, Aneignung, Unterschlagung), *Psychogeographie* und *Dérive* (Umherschweifen) – hatten auf die nachfolgenden Generationen von Künstlern eine nachhaltigere Wirkung als ihre maßgebliche Beteiligung am Mai 1968, bei der sie vor allem durch *Kommuniqués* versuchten, den wilden Generalstreik auszuweiten.

Und doch lässt sich die Hoffnung, durch künstlerische Praxis die, um es mit der SI zu formulieren, gesellschaftlichen Trennungen zu überschreiten, an zahlreichen Interventionen ablesen. In ihnen geht es darum, mit künstlerischen Mitteln gesellschaftlich und politisch zu wirken und damit die bestehende Situation zumindest kurzfristig oder dauerhaft zu verändern. Sie stellen in diesem Sinne Tests oder Experimente mit offenem Ausgang dar, die sich allerdings, anders als wissenschaftliche Laboruntersuchungen, nicht unbedingt wiederholen lassen. Doch können sie durchaus zuvor nicht sichtbare Machtmechanismen nachweisen, wie sie in (öffentlichen) Räumen, Medien und Diskursen herrschen – und ihre sorgfältige Auswertung erlaubt darüber hinaus Aufschlüsse für weitere Eingriffe. Dabei sind die Kriterien – nicht selten werden Interventionen an ihrer Wirkung gemessen – durchaus nicht festgelegt oder diskursiv eindeutig bestimmt.

Sicher gehört zu einer der bekanntesten Interventionen des neuen Jahrtausends ein Fake durch die *Yes Men* 2004. Sie brachten am Jahrestag des Chemie-Unfalls in Bhopal die Nachricht in Umlauf, dass das verantwortliche Unternehmen Dow Chemical die Familien der Toten und Geschädigten entschädigen würde, was zu einem markanten, wenn auch kurzzeitigen Fallen der Aktie der Chemiefirma führte. Diese Praxis, »durch falsche Informationen wahre Ereignisse« zu schaffen, wurde im Kontext von Radio Alice in Bologna in den späten 1970er-Jahren als »Mao-Dadaismus« vor allem mittels falscher Zeitungsausgaben entwickelt und gehört zu einer der gängigen Praktiken der »Kommunikationsguerilla«, die die autonome a.f.r.i.k.a. Gruppe in einem seit den 1990er-Jahren vielfach aufgelegten Buch versammelt hat.

Auch Gruppen und Künstler wie Voina, Pussy Riot, Femen, Zentrum für politische Schönheit, Christoph Schlingensiefel oder auch Reverend Billy and the Choir of Stop Shopping nutzen die mediale Berichterstattung als Bühne für ihre Aktionen, die ihren deutlichen Dissens mit der bestehenden Gesellschaft in meist drastischen, im Falle von Reverend Billy auch komischen Bildern deutlich werden lassen und zum Teil – nicht zuletzt durch die nicht weniger drastischen Reaktionen von Polizei und Behörden – weltweite Aufmerksamkeit gewannen. Hier gehört die Produktion zirkulierender Bilder – und das Wissen darum, wie man mediale Aufmerksamkeit erringt – zum integralen Bestandteil der Arbeit. In diesem Kontext sind auch dokumentarische Videogruppen zu erwähnen, die Künstler

vereinzelt aufgenommen haben und die seit den 1970er-Jahren durch die Herstellung anderer Bilder eine Gegenöffentlichkeit zu schaffen versuchen, die sich sowohl in den Inhalten, vor allem aber auch in der Produktionsweise von der vorherrschenden Medienpraxis abzusetzen sucht.

Weniger spektakulär, stattdessen auf die Vielfältigung von Wissen ausgerichtet sind die Interventionen des Critical Art Ensemble, das z. B. in seiner Installation *Free Range Grain* das Publikum einlud, Nahrung auf genetische Manipulationen hin zu untersuchen. Auch für Gruppen wie Yomango war die Vermittlung von Techniken des Ladendiebstahls und die Diskussion moralischer Vorbehalte in Workshops wichtiger als die Interventionen und deren Außenwirkung selbst, weil sie ihre Kraft und Wirkung eben aus der kontinuierlichen Forschungsarbeit beziehen. Dieses Vorgehen setzt nicht nur einen sich bildenden Forschungsprozess voraus, sondern hofft auf eine immer weitere Verbreitung des gewonnenen Wissens. Das gilt auch für ein Projekt wie *Park Fiction*, bei dem mit Anwohnern in einer kollektiven Wunschproduktion zwischen 1995 und 2005 ein Park geplant und gebaut und auf diese Weise der Stadtplanungsprozess angeeignet wurde. Pragmatisch ausgerichtet arbeiten Gruppen wie *Spacewalk* oder *WochenKlausur*, die, meist beauftragt, konkrete gesellschaftliche Problemen mit Mitteln wie Lobbyarbeit, aber auch der intensiven Einbeziehung lokaler Akteure angehen und dabei die Realisierbarkeit ihrer Ziele betonen.

Abschließend möchte ich ein Modell forschender Intervention am Beispiel der Gruppe *LIGNA*, in der ich selbst mitarbeite, vorstellen. Wir haben, vom Freien Radio kommend, versucht, eine Form zu entwickeln, mittels derer Kollektive noch in der scheinbar defensiven Situation überwachter öffentlicher Räume mit Ausschlüssen handlungsfähig werden und eine eigene, nicht konforme Subjektivität entfalten können. Dafür haben wir seit 2002 Radiosendungen entwickelt, die Vorschläge für abweichende Gesten in kontrollierten Räumen unterbreiten. Die Sendungen machen zum einen die immer schon stattfindende, für gewöhnlich jedoch unsichtbare Bejahung der normierten und im Raum vorherrschenden Handlungen deutlich. Zum anderen ermöglichen sie aber auch ganz andere Handlungsweisen, die sich den gängigen Mustern entziehen. Für einen der prägendsten privatisierten öffentlichen Räume unserer Tage haben wir in Liverpool 2006 das *Transient Radio Laboratory* entwickelt, mit dem wir in verschiedene Shopping Malls gegangen sind. Wir erreichten schnell die Grenzen, denn wir wurden aufgrund der Sichtbarkeit unserer Performance einfach hinausgeworfen. Entsprechend haben wir angefangen, subtilere Strategien zu entwickeln, um in den Genuss einer Handlungsfähigkeit zu kommen, die der unangenehmen, das Regime der Überwachung bestätigenden Konfrontation ebenso entgeht wie eine Ereignis-Produktion verweigert, die letztlich als Belebung des Raums erscheinen

könnte. Geschult an Jiří Kovandas Interventionen aus den 1970er-Jahren in Prag, die im Alltag einen feinen, oft kaum wahrnehmbaren oder nur schwer deutbaren Unterschied erzeugten, vervielfältigten wir diese künstlerische Geste für das Kollektiv der konspirativen RadiohörerInnen. Dies ließ sich nicht proben, sondern nur durchführen, jeweils mit einem offenen Ausgang. Mit *The First International of Shopping Malls* haben wir dann 2010 eine Durchführung entwickelt, die unseren Vorstellungen entsprach: ein Empowerment für die Hörenden, ein Eingriff in die Situation, mit der wir zugleich die Logik der Kontrolle des privaten Raumes für die Dauer der Performance außer Kraft setzen konnten. Doch auch dieses Modell geriet bei einer Aufführung in Indien an seine Grenzen, wo es noch keine wirkliche Überschreitung der herrschenden Ausschlüsse bedeutete, wenn man in die Einkaufstempel, die teilweise direkt neben unvorstellbar armseligen Slumsiedlungen lagen, eine Reihe abweichender Gesten einsickern ließ.

WEITERFÜHRENDE LITERATUR

Amann, Marc (Hg.): *go. stop. act. Die Kunst des kreativen Straßenprotests*, Frankfurt a. M. 2005.

Baumeister, Biene und Zwi Negator: *Situationistische Revolutionstheorie. Eine Aneignung*, Stuttgart 2005.

Ford, Simon: *Die Situationistische Internationale. Eine Gebrauchsanleitung*, Hamburg 2007.

Leipziger Kamera (Hg.): *Kontrollverluste. Interventionen gegen Überwachung*, Münster 2009.

Luther Blissett, Sonja Brünzels, autonome a.f.r.i.k.a. gruppe: *Handbuch der Kommunikationsguerilla*, 5. Auflage, Hamburg 2012.

Schütz, Heinz (Hg.): *Urbane Performance II. Diskurs: Performance. Theater. Protest. Prank. Web, Kunstforum International*, Bd. 224 (Januar 2014).

Thompson, Nato und Gregory Sholette (Hg.): *The Interventionists. Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*, Boston (Mass.) 2004.

KOLLEKTIVES ARBEITEN

GESA ZIEMER

Kollektives Arbeiten und dessen offizielle Anerkennung haben in den Künsten und den Wissenschaften unterschiedlich starke Traditionen. In den Künsten sind eine Reihe einflussreicher Kollektive bekannt und erforscht,¹ in den Geistes- und Kulturwissenschaften hingegen sind kollektive Wissenschaftspraktiken eher selten. In den Naturwissenschaften ist Zusammenarbeit gängig und wird vermehrt auch als solche ausgezeichnet. Die naturwissenschaftlichen Nobelpreise des letzten Jahres wurden in Medizin, Chemie und Physik ausschließlich an Kollektive übergeben. In den Künsten gelten unter anderen die Avantgardekollektive (wie z. B. die Situationisten) des 20. Jahrhunderts bis heute als sehr bedeutsam. In den Geistes- und Kulturwissenschaften sind kollektive Autorschaften wie beispielsweise diejenigen von Gilles Deleuze und Félix Guattari oder Michael Hardt und Antonio Negri dagegen eher Ausnahmen. Im Kontext von künstlerischer Forschung wiederum haben wir es häufig mit kollektiver Forschung zu tun, was sich daraus begründet, dass hier oft die Expertise aus der Kunst und Wissenschaft inter- und transdisziplinär verknüpft wird, was selten von nur einer Person verkörpert werden kann.

Grundsätzlich gibt es eine Reihe von gut erforschten Begriffen und Praktiken, die verschiedene Formen von Zusammenarbeit definieren: Teamwork, Kollaboration, Allianzbildung, Netzwerkarbeit, Komplizenschaft oder Kooperation sind nur einige solcher Beispiele.² Der Begriff Kollektiv (lat. colligere = zusammensuchen) verweist relativ unspezifisch auf eine Gruppe von Personen, die sich aufgrund verschiedenster Merkmale zugehörig zueinander fühlen und mehr oder weniger fest verbunden miteinander arbeiten. Die aktuelle Soziologie identifiziert in diesem Kontext eine paradoxe Entwicklung des Verhältnisses zwischen Individuum

1 Siehe Rahel Mader (Hg.): *Kollektive Autorschaft in der Kunst. Alternatives Handeln und Denkmodell*, Bern 2012.

2 Zu einer genauen Unterscheidung dieser Arbeitsformen siehe: Gesa Ziemer: *Komplizenschaften. Neue Perspektiven auf Kollektivität*, Bielefeld 2013.

und Kollektiv, die eine steigende Individualisierung innerhalb unserer Gesellschaft bei gleichzeitigem Festhalten an kollektiven Bedürfnissen beschreibt. Von Georg Simmel ausgehend bis zu Bruno Latour kann man diese Entwicklung als einen Weg vom *Kollektiv* zum *Konnektiv* nachzeichnen. Während Kollektivtheorien das ›Miteinander‹ und damit eher die enge Verbundenheit innerhalb der Gruppe analysieren, zeugt der Begriff Konnektiv von dem Spannungsfeld, weil trotz der Heterogenität innerhalb des Kollektivs und der Temporalität der Aktivitäten gezielt und bewusst intensiv miteinander gearbeitet wird. Das Resultat solcher Arbeitsweisen zeigt sich dann meist in kollektiver Autorschaft.

Dieses Paradox führt dazu, dass wir es heute vielerorts mit Konnektiven zu tun haben, die locker und eng zugleich miteinander agieren und sich in den Disziplinen nicht festlegen möchten. Deshalb zeichnen sich gerade im Bereich der Kunst, aber auch im Bereich künstlerischer Forschung neue Formen von Autorschaft ab. Es gibt eine Reihe aufschlussreicher Beispiele aus der Kunst, in denen sich Autor_innen nicht mehr als alleinige Schöpfer_innen ihrer Werke verstehen und vermarkten.³ Michael Wetzel weist in seinem Lexikoneintrag zur Autorschaft darauf hin,⁴ dass erst im Zuge einer zunehmenden Individualisierung der Gesellschaft, die in der Aufklärung eine starke Ausprägung fand, damit begonnen wurde, künstlerische und wissenschaftliche Prozesse zu personalisieren. Daran gekoppelt war die Vorstellung, dass eine authentifizierte Person über besondere Begabungen verfügte, welche es zu fördern galt. Ein System von Inklusion und Exklusion wurde etabliert, bei dem Innovation und Originalität zum Qualitätsmerkmal von Autorschaft wurden. Gekoppelt an diese Entwicklung ist auch die Entstehung von Disziplinen in der Wissenschaft, von Genres in der Kunst und damit auch der Trennung von Kunst und Wissenschaft, die sich erst im 19. Jahrhundert entwickelt hat.⁵ Vor Beginn der Aufklärung gab es eine Reihe von Wissenspraktiken, bei denen *ars* und *scientia* Hand in Hand gingen. Beispielhaft wären die Platonischen Dialoge der Antike oder die Nähe zwischen Mathematik, Kosmologie und musikalischer Komposition im Mittelalter zu nennen. Ohne diesen Zustand romantisch verklären zu wollen, versuchen wir heute, etwas von diesem Geist des Reflektierens zurückzugewinnen, indem wir

3 Historisch prägnant ist an dieser Stelle Marcel Duchamp zu nennen, in Bezug auf zeitgenössische Kunst beispielsweise das Janez-Janša-Projekt. Siehe: Blaž Lukan, Janez Janša (Hg.): *NAME readymade*, Ljubljana 2008.

4 Zum Begriff Autorschaft siehe: Michael Wetzel: »Autor/Künstler«, in: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1, Stuttgart, Weimar 2000, S. 480–543.

5 Siehe Dieter Mersch, Michaela Ott: »Tektonische Verschiebungen zwischen Kunst und Wissenschaft«, in: dies. (Hg.): *Kunst und Wissenschaft*, München 2007, S. 9–31.

künstlerische Forschung (re-)etablieren – eine Forschungshaltung also, die Kunst und Wissenschaft wieder zusammenbringt und damit kollektives Arbeiten zwischen den Disziplinen fördert.

Drei Aspekte sind beim kollektiven künstlerischen Forschen von besonderer Bedeutung: Erstens, die Wertschätzung heterogener Konstellationen der Akteur_innen, zweitens, die gleichberechtigte Anerkennung der Disziplinen und drittens, die selbstkritische Reflexion des eigenen professionellen Habitus.

In Bezug auf den ersten Aspekt wird in der Literatur vor allem die kollektive Kreativität betont, die besagt, dass spezifische Gruppenkonstellationen die Kreativität erhöhen, weil unterschiedliche Expertisen aufeinander treffen und sich potenzieren können. Statt von kollektiver Kreativität⁶ würde ich allerdings eher von *kreativer Kollektivität* sprechen, um überraschende Zusammenkünfte von Personen zu betonen, die normalerweise nicht zusammenarbeiten – sei es aus ästhetischen, sozialen, ideologischen oder ökonomischen Gründen. Im Herstellen *unwahrscheinlicher Versammlungen* läge aus meiner Sicht das Potential für produktives und zugleich kritisches Forschen und Agieren, weil sich so neue Handlungsspielräume eröffnen.⁷

Grundvoraussetzung für kollektives Arbeiten ist, zweitens, die Anerkennung von verschiedenen Fachkulturen und das Vertrauen in die Expertise des anderen. Die Fähigkeit zur Zusammenarbeit ist nicht vom Fachgebiet abhängig, sondern von den kooperierenden Persönlichkeiten. Diese müssen über eine Kombination aus sicherer Expertise und Gelassenheit verfügen, die es ihnen überhaupt erst ermöglicht, andere Perspektiven auf Phänomene einzunehmen und somit inter- oder transdisziplinär zu arbeiten. Im Alltag künstlerischer Forschung ist jedoch immer wieder zu beobachten, dass die akademischen Disziplinen die künstlerischen methodisch, aber auch habituell dominieren, was schnell zu unproduktiven Arbeitsatmosphären führen kann. Als dritter Aspekt ist der oft veraltete Habitus sowohl der Forschenden und Kunstschaffenden als auch der Universitäten und Kunsthochschulen als Organisationseinheiten zu nennen. Das Erlernen von Zusammenarbeit hat in vielen Ausbildungsinstitutionen bis heute keine ausgeprägte Tradition. Individuelle Autorschaft und damit

6 Siehe René Block, Angelika Nollert: »Kollektive Kreativität«, in: dies. (Hg.): *Kollektive Kreativität*, Kassel 2005.

7 Siehe dazu das künstlerisch-wissenschaftliche Graduiertenkolleg versammlung-und-teilhabe.de in Hamburg, in dem sogenannte Alltagsexperten Teil des Forschungssettings sind. Somit werden *unwahrscheinliche Versammlungen* beispielsweise mit Kindern oder alten Menschen hergestellt, die mit den Promovierenden gemeinsam forschen. Künstlerisch hat das Kollektiv geheimagentur den Begriff geprägt. Siehe: www.geheimagentur.net.

auch der Habitus des Einzelforschenden oder -kunstschaffenden, der/ die alleine die Ideen entwickelt, das Territorium verteidigt und mit seinen/ihren Ansichten oft harsche Kritik an anderen vorträgt, ist das soziale Modell, auf dem Ausbildungen immer noch stark beruhen. Dieser Habitus ist *verinnerlichte Geschichte*⁸ und er ist vor allem dazu da, uns von anderen zu differenzieren. Kollektives Arbeiten beruht jedoch auf der Fähigkeit, sich durch die andere Perspektive verändern zu lassen und somit auch zu akzeptieren, dass die Urheberschaft im Kollektiv liegt und nicht individuell zu klären ist.

Hervorzuheben ist, dass gemeinsames Arbeiten Auswirkungen auf die Erkenntnisproduktion hat, denn im Kollektiv wird darüber verhandelt, was epistemologisch als mehr oder weniger relevant erachtet wird. Verhandeln heißt abwägen, streiten, nachgeben, umstellen, aushalten und zuhören. Kollektive entwerfen Foren, in denen konträre Denkweisen artikuliert und miteinander verknüpft werden. Produziertes Wissen setzt sich dabei nicht nur – wie es in der Wissenschaftspraxis sonst üblich wäre – der Kritik anderer aus, sondern es entsteht bereits innerhalb der Gruppe durch diverse Falsifikations- oder Verifikationsprozesse. Interessant wäre also die Frage, ob kollektive Forschung robusteres Wissen hervorbringen kann, da es sich immer schon intrinsisch verschiedenen kritischen Perspektiven ausgesetzt hat. Der Wert kollektiver künstlerischer Forschung liegt im Besonderen darin, dass diese sowohl die Regeln der Künste als auch der Wissenschaften kritisch in Frage stellt.

8 Siehe Pierre Bourdieu: *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*, Frankfurt/M. 1985.

KOMPONIEREN

GERMÁN TORO PÉREZ

Die Frage nach dem Unterschied zwischen künstlerischer Forschung und künstlerischer Praxis im Sinne einer produktiven Differenzierung von Tätigkeiten, die ästhetisches Denken als gemeinsame Voraussetzung haben, bleibt nach wie vor im Zentrum der Bemühung um eine Standortbestimmung künstlerischer Forschung, auch in der Musik. Der vorliegende Beitrag versucht, mögliche Antworten dazu aus der Perspektive einer kompositorischen Praxis, die naturgemäß der Vielfalt an Zugängen und ihren Forschungspotentialen kaum gerecht werden kann, zu skizzieren.

Musikalische Komposition, verstanden als die bewusste Gestaltung und Organisation von Klangereignissen, war sowohl in der Tradition westlicher Kunstmusik seit dem ausgehenden Mittelalter bis heute als auch in neueren Strömungen wie Populärmusik und Jazz meist eine individuelle, also von einer/m KomponistIn durchgeführte Tätigkeit. Darüber hinaus gilt diese Praxis zumindest seit der Aufklärung als weitgehend autonom, obwohl KomponistInnen historisch gesehen immer wieder unter massiven institutionellen, materiellen und inhaltlichen Beschränkungen arbeiten mussten. Diese Autonomie bedeutet bis heute unter anderem, dass KomponistInnen weder zu einer Kontextualisierung ihrer Arbeit, einer Nachvollziehbarkeit von Quellen, Methoden oder anderen Einflüssen noch zur Beachtung einer wie auch immer als State of the Art betrachteten Praxis verpflichtet sind. Abgesehen von elementaren ethischen und rechtlichen Voraussetzungen, welche sie zur Achtung von geistigem Eigentum verpflichten, agieren KomponistInnen heute in Bezug auf Konzepte, Inhalte, Techniken, Materialbezug und ästhetische Positionierung auf der Basis künstlerischer Freiheit. Obwohl weitgehend Konsens darüber herrscht, dass die Kenntnis avancierter kompositorischer Techniken und die Fähigkeit zur kritischen Reflexion über musikgeschichtliche Zusammenhänge und aktuelle ästhetische Strömungen wichtige Voraussetzungen für eine konsequente künstlerische Entwicklung sind, kann jederzeit eine kompositorische Praxis, die das alles ignoriert bzw. sich vollkommen am Rande dieses Diskurses entwickelt, erfolgreich, d.h. öffentlich

relevant werden. Abgesehen von urheberrechtlichen Bestimmungen sind KomponistInnen also der Öffentlichkeit gegenüber keine Erklärung schuldig. Und das zu Recht: Diese Autonomie ist die Voraussetzung für ästhetische Innovation und kritische Perspektiven auf die Gegenwart. Das heißt aber nicht, dass KomponistInnen nicht suchen, untersuchen, studieren, analysieren, recherchieren, experimentieren und kommunizieren, sich auf Traditionen, Vorbilder, Schulen oder Ideen beziehen, bzw. dass sie nicht neues Wissen generieren und sich solches aneignen, selbst wenn sie das alles nicht aktiv und systematisch mitteilen. Aber sie müssen das nicht tun. Im Extremfall zählt nur das, was klingt.

Forschung setzt dagegen voraus, dass Ideen, Phänomene, Fragen, Hypothesen, Möglichkeiten, Probleme, Bedürfnisse etc. zunächst identifiziert werden und im Rahmen des Forschungsprozesses untersucht und dazu mögliche Begriffe, Erklärungen, Antworten, Beweise, Konzepte, Lösungen, Anwendungen, etc. gesucht und im Idealfall auch gefunden bzw. entwickelt und, wo sinnvoll, in der Praxis validiert werden. Kompositorische Arbeit im Rahmen eines Forschungskontextes bedeutet deshalb, dass KomponistInnen sich dieser Voraussetzungen bewusst werden, ihre Arbeit in ihren Dienst stellen, ihr Wissen entsprechend aktualisieren und ihre Verfahren danach ausrichten. Das bedeutet mitunter eine Veränderung ihrer Arbeitsweise und vor allem eine Einschränkung ihrer Autonomie. Das trifft meines Erachtens auf alle Formen künstlerischer Forschung zu, die über eine bloße Gleichsetzung mit künstlerischer Praxis hinausgehen wollen.

Kompositorische Entscheidungen in einem Forschungskontext basieren also auf anderen Voraussetzungen, als sie im Kontext einer wie oben skizzierten autonomen Kunstpraxis gelten müssen. Der Erkenntnisgewinn geht einher mit einem Verlust an Gestaltungs- und Entscheidungsfreiheit. Positiv ausgedrückt, ist dieser Verlust nur die produktive Folge einer Verabredung, aufgrund welcher KomponistInnen sich zurücknehmen, sich in einen Forschungskontext und in den Dienst der im Voraus formulierten Fragestellungen stellen und dadurch in ein anderes Verhältnis zur Öffentlichkeit treten. Ein Gewinn ist dennoch durch den Beitrag zur Entwicklung der Disziplin als Ganzes gesichert, welche per Definition die ureigene individuelle und autonome Praxis tangiert und letztendlich auch beeinflusst. Dass sich die Kunst in den Dienst der Forschung stellt – also sich bestimmten Begrenzungen bewusst unterwirft – ist die Voraussetzung dafür, dass die Forschung wiederum in den Dienst der Kunst gestellt werden kann.

Im Kontext künstlerischer Forschung wird dieser Unterschied in der Entscheidungsfindung oft durch die Einbindung von KomponistInnen in interdisziplinäre Forschungsteams bedingt. Selbstverständlich arbei-

ten KomponistInnen nicht immer allein, auch in der Kompositionsphase kann ein intensiver Dialog mit InterpretInnen, RegisseurInnen, etc. stattfinden, und in der Phase der Einstudierung und Aufführung eines Werkes, nicht nur in Jazz und Pop, kommt der kollektiven Arbeit eine außerordentliche Bedeutung zu. Dennoch, trotz vieler Ausnahmen, sind KomponistInnen in der Regel AlleingängerInnen. Im Forschungskontext verändert sich dies häufig. Die Erfahrung der letzten Jahre bei Projekten im Bereich Technologie und musikalische Praxis hat gezeigt, dass der Dialog mit anderen Künsten und Disziplinen KomponistInnen ermöglicht, ihre Forschungspotentiale besser zu entfalten als im Rahmen individueller Vorhaben. Die vorausgehende Verabredung, die jedem als Forschung deklarierten Projekt zugrunde liegt, fordert im kollektiven Forschungsalltag eine Kultur des Austauschs, die wiederum die Bildung einer gemeinsamen Sprache voraussetzt und allein dadurch zu einer gesteigerten Präzision im Umgang mit Begriffen führt. Eine solche ist, nebenbei gesagt, nicht immer die Stärke von MusikerInnen gewesen. Dieser Dialog führt dann bei Gestaltungsprozessen zu Entscheidungen und Lösungen, die aufgrund von veränderten Prioritäten und unterschiedlichen Sichtweisen anders ausfallen, als wenn sie im Rahmen individueller und autonomer Komposition getroffen worden wären. Selbst wenn, z. B. im Rahmen eines künstlerischen PhDs, kompositorische Arbeit individuell stattfindet, aber die im Voraus getroffene Verabredung in Bezug auf Fragestellungen, Kontextualisierung und Nachvollziehbarkeit konsequent verfolgt wird, werden kompositorische Entscheidungen dadurch notwendigerweise beeinflusst.

Kritisch kann die Situation wiederum werden, wenn die Verabredung, kompositorische Arbeit in einem Forschungskontext zu unternehmen, als Motivation und Voraussetzung fehlt und autonome künstlerische Arbeit im Nachhinein *als Forschung* deklariert wird. Die Gefahr besteht dann, dass eine solche Arbeit auf einer bloßen Darstellungsebene bleibt, weil der Prozess, aus dem – aufgrund der individuellen Zurücknahme und des Verlustes an Autonomie – ein allgemeiner Erkenntnisgewinn resultieren kann, ausgespart bleibt. Letztendlich ist – und das wäre ja die Hoffnung in die künstlerische Forschung – ein erneuernder Rückfluss in die eigene künstlerische Praxis wünschenswert.

Die Rücksicht auf Fragestellungen, die innerhalb eines Forschungskontextes als relevant gelten, sowie die Mitwirkung an gemeinschaftlich entwickelten Prozessen im Forschungsbetrieb mag für KomponistInnen zwar zunächst als ein Verlust individueller künstlerischer Freiheit erscheinen, das ermöglicht dennoch eine notwendige reflexive und kritische Distanz zur eigenen Praxis. Diese Distanz öffnet zugleich einen Raum, in welchem neue Ideen Platz finden können.

KONZERTIEREN

JAN SCHACHER

Um das Konzert als Zeit und Raum des künstlerischen Forschens zu verstehen, sollten die Rahmenbedingungen der musikalischen Praxis und die gesellschaftlichen, kultur- und entwicklungsgeschichtlichen Dimensionen betrachtet werden, innerhalb derer Konzerte stattfinden. In der musikalischen Praxis ist das Konzert nur einer der möglichen Pole, wo sich musikalische Kreation und Interpretation manifestieren. Das Konzert galt lange Zeit als Ziel jeder Musikpraxis; die ganze Kette von vorbereitenden Stadien und Zuständen wurde nur implizit mitgedacht. Durch das Aufkommen und die Dominanz der technischen Wiedergabe haben sich Hörgewohnheiten, und Praktiken in allen Musikstilen wesentlich verändert. Einerseits ist eine Vervielfachung der musikalischen Hörweisen festzustellen, von denen das Konzert nur noch eine Form ist, und andererseits hat eine Verschiebung des Stellenwerts der Live-Situation stattgefunden; sichtbar in der Konkurrenz zwischen medialen und direkt erfahrbaren Musikformen. Die Mittel der Postproduktion, welche bei Aufnahmen die Form und den Grad der Perfektion von Musik verändern, haben die Ansprüche an, aber auch die Kenntnis über Konzerttätigkeit verändert.

In der klassischen westlichen Tradition ist das Konzert seit dem 19. Jahrhundert als Ort definiert, wo autonome Musik präsentiert wird: »[...] die Idee musikalischer Autonomie, [...] ist nach wie vor ein mächtiges soziales Konstrukt, welches wichtige Konsequenzen hat auf die Art und Weise wie Menschen innerhalb der Konzertkultur hören – oder vielleicht denken, hören zu müssen. [...] Wenn Musik von [äußeren] Attributen freigehalten wird, [...] werden Ansprüche auf ihre Absolutheit erhoben – ein historischer Wandel, der eng mit der Entwicklung des Konzerts als Institution verbunden ist.«¹ Das Konzert ist ein soziales Gefäß und gesellschaftlich definierter Anlass, bei dem die Flüchtigkeit der Klänge, das ephemere

1 Eric F. Clarke: *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford 2005, S. 128, 130.

Dasein von Musik in einen Rahmen gesetzt wird, mit dem Anspruch, Musik als autonome Kunstform zum Existieren zu bringen und somit (er-)fassbar zu machen. Dieser stabile Rahmen bietet auch eine Grundvoraussetzung dafür, musikalische Entstehungsprozesse und Aufführungspraktiken zu schaffen, welche keine der rituellen und sakralen Funktionen bedienen, deren Erfüllung ursprünglich die Rolle von Musik war. Obwohl die Idealform der ›absoluten Musik‹ jeglichen äußeren Verweis verweigert, hat ein Konzert viele Aspekte mit der Aufführungssituationen des Theaters gemeinsam. Nebst den traditionell fixen Bühnensituationen, Verhaltensregeln und ebenso fixierten Partituren herrschen tiefergehende Prinzipien, die aus den rituellen Räumen der Kulturgeschichte stammen. Sie spiegeln sich in der Partitur als Text, der Interpretation des ›Werkes‹ durch aufführende Musiker, der Aufführung an einem bestimmten Zeitpunkt und letztlich im gesamten Anlass, welcher Publikum, Ort und äußere Elemente miteinschließt.²

In der Praxis ist die Etappierung der musikalischen Entwicklungs- und Erarbeitungsschritte je nach Stil und kulturellem Kontext unterschiedlich angelegt. Klassische Interpretation z. B. findet in einem anderen Handlungsspielraum als Popmusik statt, unter anderen Voraussetzungen und mit eigenen zu erfüllenden musikalischen und kulturellen Normen. Die Erfahrung eines Punk-Konzerts³ sowohl von Seiten des Musikers als auch des Publikums unterscheidet sich wesentlich von einem Konzert klassischer nordindischer Musik⁴ oder der ›Aufführung‹ improvisierter Musik⁵. Die Unmittelbarkeit der Präsenz des musikalischen Ausdrucks ist aber all diesen Formen gemeinsam. Das Konzert als ästhetische Erfahrung dient sowohl dem Musiker als auch dem Publikum dazu, Wahrnehmungsweisen zu transformieren und zu schärfen, Hörgewohnheiten in Frage zu stellen oder zu bestätigen, aber auch zur »Veränderungen physiologischer, affektiver, energetischer und motorischer Körperzustände«.⁶

Unter dem Gesichtspunkt künstlerischer Forschung muss der gesamte Prozess erfasst und als Geflecht verstanden werden, bei dem das Konzert nur einen der Knotenpunkte darstellt. Viele der Aspekte, die zusammen-

2 Richard Schechner: *Performance Theory* (1977), 2nd Edition New York 1988/2003, S. 87.

3 Simon Frith: »Music and Identity«, in: Paul Du Gay, Stuart Hall, *Questions of Cultural Identity*, London, Thousand Oaks 1996, S. 108–27.

4 David Clarke and T. Kini: »North Indian Classical Music and its Link With Consciousness, the Case of Dhrupad«, in: David Clarke, Eric F. Clarke (Hg.): *Music and Consciousness. Philosophical, Psychological, and Cultural Perspectives*, Oxford, New York 2011.

5 Bennett Hogg: »Enactive Consciousness, Intertextuality, and Musical Free Improvisation«, in: Clarke, Clarke (Hg.): *Music and Consciousness*, a.a.O.

6 Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M. 2004, S. 313.

geführt werden, um künstlerische Erkenntnisse und Erfahrungen ›forschend‹ zu erfassen und zu generieren, finden auf der Bühne einen klar definierten Rahmen, sind aber nicht nur da relevant. Die Erfahrung der Aufführung dient als Orientierung und Messlatte, obwohl viele der Erkenntnisse aus der Aufführungspraxis ihren Ursprung in den vorausgehenden Stadien und aus der zyklischen Wiederholung der Konzerterfahrung beziehen. Der Zeitraum des Konzertes kann sowohl zum Wirklichen der Resultate eines künstlerischen Forschungsprozesses, als konkrete Erprobung von künstlerischen Lösungsansätzen – sei es in Interpretation, Komposition oder Improvisation – wie auch als wichtiges Zwischen- oder Verdichtungsstadium in längeren Entwicklungsbögen künstlerischer Kompetenzen verstanden werden. Der Dichte des Auftritts stehen immer ausgedehntere Zeiträume gegenüber. Der Moment auf der Bühne ist in einem autopoietischen Feedback-Loop⁷ von Abläufen eingebunden, welcher die Entwicklungsarbeiten beim komponieren, üben und proben, aber auch die sozialen, ökonomischen und kulturellen Dimensionen miteinschließt.

Bei offenen Formen, wie sie seit dem Jazz und der ›freien‹ Musik in der westeuropäischen Konzertkultur auftauchen, fallen musikalische Entwicklungsstadien auf andere Weise zusammen und kombinieren sich mit anderen Gewichtungen und Verbindlichkeiten. Diese Aufführungen sind weniger vollständig planbar und vorhersehbar und hängen stärker vom Zuschauer ab, wenn auch in einer weniger extremen Form als bei Performance-Kunst, wo die Ko-Präsenz des Publikums einen wichtigen Katalysator bildet. Auch im Konzert legitimiert erst die Anwesenheit des Publikums die Bühnensituation, lädt sie auf, und prägt sie mit.⁸ Die Ereignishaftigkeit der Aufführung betont die Einzigartigkeit der Konzertsituation, welche als Erfahrung im Moment unwiederholbar ist. »Das Eigentliche ist mithin Zeitlichkeit. Jedes Ereignis braucht Zeit, egal ob es sich um ein Denken, ein Tun, eine Betrachtung oder eine Vorführung handelt.«⁹ Die Verdichtung und Schichtung der Erfahrung sind jene zwei Elemente, welche für den künstlerischen Prozess innerhalb der musikalischen Aufführung essentiell sind, um transformative, liminale Zustände¹⁰ zu erreichen, welche die Musiker und Zuschauer affiziert, und sie, wenn nicht gerade ›außer sich‹, d. h. in Trance, doch vollständig ›bei sich‹ sein lassen. Keith Rowe, ein britischer improvisierender Gitarrist bestätigt in einem

7 Humberto R. Maturana, Francisco J. Varela: *The Tree of Knowledge: The Biological Roots of Human Understanding*, Boston 1987.

8 Erika Fischer-Lichte: *Performativität, Eine Einführung*, Bielefeld 2012, S. 54–55.

9 Dieter Mersch: *Ereignis und Aura*, Frankfurt a. M. 2002, S. 290.

10 Victor W. Turner: *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York 1982.

Interview: »Ich glaube der einzige Zeitpunkt, wo ich mich wirklich konzentrieren kann, während einer Stunde oder wie lange auch immer das dauert, in totaler Konzentration, ist wenn ich ›performe‹. Ich glaube, ich erreiche das in keiner anderen Lebensaktivität.«¹¹

In der musikalischen Praxis und besonders im Konzert sind die Musiker nicht damit beschäftigt, Fragen nach normativen Voraussetzungen der Konzertform zu stellen. Bei Aufführungsformen, welche das ›Konzert‹ in Frage stellen, entsteht oft eine erweiterte Form, welche nicht mehr dieser Kategorie entspricht, sondern bei Theater, Installation und Performance-Kunst anzusiedeln ist. Trotz eines kulturellen Wandels, der die Reflektion bezüglich der Konzert- und Aufführungsformen, »vom Produkt zum Prozess, von vermitteltem Ausdruck zu direktem Kontakt, von Repräsentation zu Präsentation, von Diskurs zum Körper, von Abwesenheit zu Präsenz« verschiebt, ist in der Musik eine Entwicklung festzustellen, welche »von Transgression zu Widerstand« und hin zu stiller Subversion führt, welche auf Kräfte sowohl »innerhalb als auch außerhalb der Akademie« zu wirken hofft.¹²

¹¹ Phil Hopkins: *Amplified Gesture: An Introduction to Free Improvisation: Practitioners and their Philosophy* (Video, 2008/2009), <http://www.samadhisound.com>, 39:38.

¹² Jon McKenzie: *Perform Or Else: From Discipline to Performance*, London, New York 2002.

MODELLIEREN

THOMAS DREISSIGACKER

Oftmals kommen wir mit der verbalen Beschreibung gewisser räumlicher Zusammenhänge an eine Grenze. Unsere Sprache – und sei sie noch so elaboriert – ist nicht in der Lage, die Komplexität der uns umgebenden Realität in ihren Qualitäten vollständig zu erfassen. Modelle bieten vor diesem Hintergrund Möglichkeiten, Realitäten zu erschließen, in eine Kommunikation über sie zu kommen und so das Medium der begrifflichen Sprache komplementär zu ergänzen. Wird Modellieren als eine Praxis und werden Modelle als Mittel oder Medium des Forschens verstanden, ist zunächst einmal zu klären, von welcher Art Modell hier gesprochen wird, denn es gibt verschiedenste Modelltypen: technische Funktionsmodelle, maßstäbliche Architektur- und Theatermodelle, mathematische, physikalische und anatomische Modelle, Modellspielzeuge etc. All diese Modellarten sind in einer je spezifischen Weise Katalysatoren für Vorstellungen: Sie sind Veranschaulichungen, die das Vorstellungsvermögen unterstützen bzw. stimulieren. Im Folgenden werden Modell und Modellieren aus der Perspektive der Szenografie diskutiert – in einem weiten Sinne von Szenografie, die hier als eine künstlerische Auseinandersetzung mit Raum bzw. als eine gestaltende räumliche Praxis verstanden wird. Hilfreich werden Modelle, wie Szenograf_innen sie denken und benutzen, etwa dann, wenn zweidimensionale Darstellungsweisen, zum Beispiel Skizzen, Karten/Mapping oder Fotografien, als Mittel der Darstellung von Raum nicht mehr ausreichen, weil eine dreidimensionale Sichtbarkeit, eine Anschauung, eine räumliche Manifestation fehlt, die es ermöglichen würde, eine spezifische Raumqualität durch Erfahrung zugänglich zu machen. Das Modellieren, im Sinne einer forschenden Praxis der Herstellung von Modellen, kann dabei gleichermaßen als ein welterschließender und ein kommunikativer Prozess angelegt werden: Im Modell wird eine räumliche Situation hergestellt, die als Erfahrungsangebot bestimmte Deutungs- und Gestaltungsweisen von Wirklichkeit ermöglicht.

Szenografie im Theater erfordert eine intensive Auseinandersetzung mit der vorhandenen Bühne. Dazu einige Beispiele: Als ich 2013 den Auftrag

erhielt, ein räumliches Konzept für ein Antikenprojekt mit dem Titel »Die Rasenden« am Schauspielhaus Hamburg zu entwickeln, war die Bühne dort im Umbau. Das Bühnenhaus mit seiner veralteten technischen Ausstattung wurde zu diesem Zeitpunkt komplett saniert, ebenso der Zuschauerraum. Das hieß für mich und die Regisseurin Karin Beier, die Bühnenbilder für die fünf Teile dieses achtstündigen Theaterereignisses ohne auch nur einen einzigen Blick auf die dann später zu bespielende Bühne zu entwickeln. Üblicherweise beginnt für mich die Arbeit an der Entwicklung eines räumlichen Konzeptes für eine Theateraufführung immer damit, zunächst den Raum, in dem die Aufführung stattfindet, in Augenschein zu nehmen und seine Proportionen und Atmosphäre zu erfahren, um dann in einem Modell die Arbeit zu beginnen. In einem nächsten Schritt findet die sogenannte Bauprobe statt. Dabei werden die Proportionen und das Licht mit einfachen Mitteln auf der Originalbühne im Maßstab 1:1 simuliert und überprüft. Durch die Bausituation in Hamburg mussten nun alle Entscheidungen bezüglich der Bühne nur anhand von Modellen getroffen werden – das Modellieren wurde zu einer Praxis der Möglichkeitsraumerkundung und das Modell zum Widerstand einer Wirklichkeit, deren Eigenart nur durch eben diesen Übersetzungsakt erkenn- und verhandelbar wurde.

Ein anderer Aspekt der szenografischen Arbeit im Theater ist die Komplizenschaft mit dem Raum. Bei einer meiner letzten Arbeiten in Köln war ich mit einer Bühne in einer ehemaligen Industriehalle konfrontiert, die in der Breite 30 Meter maß, mit einer Tiefe von 25 Metern. In solch einer Szenerie gehen die Akteure leicht unter. In einer Schauspielbühne sind sonst eine Breite von zehn bis zwölf Metern bei einer Raumtiefe von zehn bis 15 Metern üblich. Wie kann bei solchen Ausmaßen eine Konzentration auf die Szene geschaffen werden? Das primäre Angebot des Raumes war die ungewöhnliche Breite, die ein fokussiertes Inszenieren erschwerte. Im Überblick eines maßstäblichen Modells wurde deutlich, dass dieses Manko zugleich eine Chance bot. Ich schuf einen erhöhten Steg von drei Metern Tiefe im Raum und über 30 Metern Länge, der vielfältige Spielmöglichkeiten bot. Indem er unmittelbar vor der Zuschauertribüne aufgebaut war, wurde sowohl eine akustische als auch eine optische Präsenz des Spiels möglich.

Anders verhielt es sich im folgenden Beispiel: Bei der »Faust 1+2«-Aufführung in der Regie von Nicolas Stemann in Salzburg und Hamburg musste der Bühnenentwurf sowohl für die 22 Meter breite Raumbühne, einem ehemaligen Salzlager in Hallein, als auch für die Guckkastenbühne von zwölf Metern Portalbreite in Hamburg funktionieren. Die Präsenz der räumlichen Situation in beiden Situationen ermöglichte erst einen kreativen Umgang sowohl mit den jeweiligen Eigenheiten wie auch mit den Möglichkeiten, eine für beide Kontexte geeignete szenografische Strategie zu entwickeln.

In beiden Fällen war die Arbeit im und am Modell ein unverzichtbarer Teil der ästhetischen Praxis: Nur dadurch, dass ein Spektrum möglicher, für unterschiedliche räumliche Situationen funktionierender Gestaltungsvarianten erfahr- und erschließbar wurde, konnte diese Unternehmung durchgeführt werden.

In der künstlerischen Praxis von Szenograf_innen am Theater ist das Modellieren also eine räumliche Praxis, in deren Rahmen Raum eine sichtbare und ästhetisch erkundbare Form bzw. Gestalt annimmt und ein Dialog mit vorgefundenen Räumen möglich wird. Jeder bestehende Raum macht uns Angebote, z. B. durch Höhe, Breite, Tiefe, durch Licht, Farbe und Klang usw., die wir in ihm je spezifisch wahrnehmen.

Modellieren ist Handeln und Denken im Dreidimensionalen, es ist praktische Raumforschung und ästhetische Raumerkundung. Wie die Beispiele aus dem Bereich der Modellnutzung bei der Findung eines räumlichen Konzeptes für eine Theaterbühne zeigen, dienen Modelle der Simulation und Erprobung einer Imagination durch eine räumliche Darstellung: Man bringt die räumliche Wirklichkeit dazu, sich in bestimmten Qualitäten zugänglich zu zeigen, indem von anderen Qualitäten (z. B. der realen Dimension) abgesehen wird. Es geht dabei also nicht vorrangig um die Umsetzung einer Idee in ein reales Objekt. Modellieren als räumliche Praxis im forschenden Sinne ist nicht als ein »Tool« zu begreifen, das man schematisch anwenden kann. Es geht vielmehr darum, sich dem räumlich Möglichen und dem, was sich aus diesem an Wirklichkeiten ergibt, im Prozess des Modellierens direkt auszusetzen. Modelle dienen dabei zugleich auch der Vermittlung, denn mit ihnen können in kollektiven Arbeitsprozessen räumlich-ästhetische Angebote gemeinsam entwickelt werden, getragen durch ein allen Beteiligten zugängliches Medium. Zentral sind Modelle deshalb auch für die Arbeit im Team, wie sie im Kontext des Theaters, aber auch in vielen anderen Gestaltungszusammenhängen der Normalfall ist. In ihrer Anschaulichkeit ermöglichen Modelle gemeinsame Bezugserfahrungen und Entwicklungsoptionen dessen, was ansonsten in individuellen Vorstellungen verstellt und ohne geteilte Anschauung nur begrifflich abstrakt verhandelbar wäre. Im Modellieren gewinnt die Imagination eine kommunizierbare Sichtbarkeit, lassen sich Aussagen über Materialbeschaffenheit und Proportionen konkret erkennen und bestimmen, Atmosphären scheinen auf und können durch die gemeinsame Erfahrung hindurch untersucht und gestaltet werden: »Das Modell ist ein Treffpunkt, wo in kleinem Maßstab Bündnisse und Programme erprobt werden, die im großen Maßstab zum Scheitern verurteilt sind. Die Atmosphäre dieses Treffpunkts hat ihre Dekorationen oft gewechselt, aber ihre paradoxe Grundstimmung ist erhalten geblieben: eine verspielte Resignation. Das Modell war und ist so der Ort einer Utopie, die im Stillstand ihres vorhersehbaren Scheiterns in der herrischen Geste eines Entwurfes

verharrt, der bereits das Resultat ist. Dieser Entwurf ist Gegenentwurf, und er ist zweistimmig: entweder utopisch oder ironisch, oft beides.«¹

Modellierung als szenografische Praxis zielt also, wie gesagt, nicht vorrangig auf das Abbilden der Realität oder auf die Realisierung eines fertigen Plans, sondern auf die Erkundung räumlicher Potentiale. Modelle – bzw. der Prozess des Modellierens – bieten Erkenntnis- und Kommunikationsmöglichkeiten, weil sich in der Gleichzeitigkeit von Abstraktheit (im Sinne einer Absehung von bestimmten Eigenschaften wie Größe, spezifische Materialität etc. dessen, wofür das Modell ein Modell ist) und Konkretheit (seiner Anschaulichkeit) im Modell Zugänge zu Wirklichkeiten ergeben, die in der unmittelbaren Konkretheit einer Erfahrung oder der Abstraktion eines Begriffes allein nicht erkennbar werden und sich gestalterisch fruchtbar machen lassen. Insofern kann hier von einer genuinen Forschungspraxis gesprochen werden.

¹ Walter Grasskamp: »Kleinmut – Hinweise zum Modell«, in: *Daidalos*, Band 26, 1987, S. 64.

NOTIEREN

CHRISTIAN GRÜNY

Während Notation in den Jahrzehnten um die Mitte des 20. Jahrhunderts einer der wesentlichen Orte musikalischer Entwicklung war, hat sich die forschende und experimentierende Aktivität in der Musik heute eher in Richtung anderer Medien wie die digitale Klangaufnahme, -bearbeitung und -produktion sowie die Auseinandersetzung mit anderen künstlerischen Disziplinen verlagert. Dennoch bleibt sie ein wichtiges Feld der Auseinandersetzung.

1. NOTATION UND SCHRIFTLICHKEIT

Die abendländische Musikkultur ist eine Schriftkultur. Sie ist geprägt durch die mediale Verdopplung in notierte und erklingende Musik, die aufeinander verweisen, ohne miteinander zur Deckung kommen zu können. So können Erkenntnisse aus der Forschung zur Entwicklung der Schrift und der Textualität auf die musikalische Notation übertragen werden.¹

Die Geschichte der schriftlichen Fixierung musikalischer Sachverhalte im Abendland beginnt in der Antike und reicht über die frühmittelalterlichen Neumen über die Einführung der Linienschrift durch Guido von Arezzo und die vollständige Entwicklung der heutigen Notenschrift im 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Die zunehmende Eindeutigkeit führte zu immer größerer Eigenständigkeit, von der bloßen Nach-Schrift bereits bestehender Formen hin zur Vor-Schrift, die selbst zu einem Medium der Komposition und Reflexion geworden ist.²

1 Vgl. etwa Eric A. Havelock: *Schriftlichkeit. Das griechische Alphabet als kulturelle Revolution*, Weinheim 1990; Walter J. Ong: *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*, Opladen 1995; Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992.

2 Vgl. systematisch Eintrag »Notation«, in: Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Bd. 7, Kassel u. a. 1995, Sp. 275-432.

Dabei ist Notation immer auch Analyseinstrument. Sie ist Interpretation, insofern sie festlegt, was als fixierbares Element gilt und womit kompositorisch gearbeitet werden kann. Historisch haben Erfordernisse der musikalischen Praxis ebenso Innovationen der Notation angeregt wie die notationelle Fixierung die Praxis geprägt hat.³ Komposition als reflektierte Konstruktion komplexer musikalischer Zusammenhänge und Großformen ist ohne Notation nicht denkbar, und sie ist in der Neuzeit auch dort das primäre Medium musikalischer Entwicklung, Forschung und Innovation gewesen, wo sie nicht expliziter Gegenstand der Reflexion war. Der historische Zusammenhang der Musik ist so wesentlich ein Zusammenhang von Texten, von Lektüre, Interpretation, Fortschreiben und Kritik.

2. NOTATION UND BILDLICHKEIT

Darüber hinaus eignet der musikalischen Notation von Anfang an auch eine bildliche Dimension. Die Kategorie Schriftbildlichkeit, die als Thema in den vergangenen Jahren auch für die Buchstabenschriften entdeckt worden ist, liegt im Falle der Notation besonders nahe; ihr diagrammatischer Charakter liegt offen zutage.⁴

Die traditionelle musikalische Notation ist ein aus sehr unterschiedlichen Elementen zusammengesetztes Diagramm. Die einzelnen Elemente bewegen sich zwischen eher symbolischen und eher ikonischen Zeichen; zusätzlich haben vor allem die Vortragsbezeichnungen die Form von sprachlichen Anweisungen. Das Entziffern einer Partitur ist insofern die zwischen Lesen und Betrachten changierende Auffassung eines komplexen Diagramms mit ineinandergreifenden Zeichenordnungen.

Als Bild erscheint die Partitur(seite) für den Musiker vor allem aufgrund ihrer Überschaubarkeit, und durch die Weise, wie musikalische Verläufe schnell erkannt und verschiedene Passagen miteinander verglichen werden können. Der visuelle Eindruck in seiner Vielgestaltigkeit kann darüber hinaus eine Betrachtung als Bild auch schon dann nahelegen, wenn den ikonischen Elementen keinerlei ausdrückliche Eigenständigkeit zugesprochen ist.

³ Vgl. Wolfgang Fuhrmann: »Notation als Denkform. Zu einer Mediengeschichte der musikalischen Schrift«, in: Katrin Bicher, Jin-Ah Kim und Jutta Toelle (Hg.): *Musiken. Festschrift für Christian Kaden*, Berlin 2011, S. 114–135.

⁴ Vgl. Sybille Krämer, Eva Kancik-Kirschbaum u. Rainer Trotzke (Hg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, Berlin 2012.

3. NOTATION UND EXPERIMENT

Die große Zeit des Experimentierens und Forschens an und mit der Notation begann nach dem zweiten Weltkrieg, vorbereitet durch die Herausforderung durch die posttonale Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Dabei ging es in erster Linie um die Erweiterung von Spieltechniken und Weisen der Formbildung, die sich in der traditionellen Notation nicht angemessen darstellen ließen, zum anderen und vielfach davon ausgehend aber auch um eine Arbeit an der Notation selbst, die sie als eigenständige Gestaltung ernst nimmt.⁵

In jener Zeit findet sich immer wieder die Beobachtung einer Unangemessenheit der Notation an die zeitgenössische Musik. Die Infragestellung des harmonischen Tonsystems, schließlich des Tons als solchem als Element musikalischer Gestaltung, ein verändertes Verständnis zeitlicher Gestaltung, die Einführung indeterminierter Momente etc. legten Umgestaltungen der Notation nahe bzw. erforderten sie. Auf der Suche nach angemesseneren Darstellungsformen erprobten Komponisten höchst unterschiedliche schriftbildliche Mittel, ohne dass die verschiedenen Erweiterungen und Transformationen hätten vereinheitlicht werden können.⁶ Die grundsätzlichen Unterschiede bestanden und bestehen zwischen Notationen im traditionellen Sinne, aber mit verändertem Zeichenrepertoire, Aktionsschriften, die nicht die Klanglichkeit, sondern ihre Hervorbringung spezifizieren, und graphischen Partituren, die versuchen, Klanglichkeit und Form in visuelle Verläufe zu übersetzen und die Interpreten vor die Aufgabe stellen, den umgekehrten Weg zu gehen.

Je weiter die Notationen in Richtung Bildlichkeit verschoben wurden, desto deutlicher wurde die Doppelrolle der Notation als möglichst eindeutige Präskription und als lesbarer Text befragt und verschoben. Während graphische Partituren noch auf eine möglichst genaue Darstellung des klanglichen Ergebnisses angelegt waren, stellen musikalische Graphiken nur noch Anregungen zur Produktion von Klängen dar, die kein Ergebnis spezifizieren. Die Einführung von Zonen der Unbestimmtheit, die von den Interpreten spezifiziert werden müssen, hält sich zwischen diesen Polen, indem sie die Differenz zwischen Notation und erklingender

5 Gerade hier erweist sich Nelson Goodmans Notationstheorie als deutlich zu rigide: Vgl. ders.: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a. M. 1997.

6 Für einen kritischen Überblick vgl. Erhard Karkoschka: *Das Schriftbild der Neuen Musik. Bestandsaufnahme neuer Notationssymbole, Anleitung zu deren Deutung, Realisation und Kritik*, Celle 1965; eine differenzierte theoretische Auseinandersetzung leisten die Beiträge in Ernst Thomas (Hg.): *Darmstädter Beiträge für Neue Musik IX: Notation Neuer Musik*, Mainz 1965.

Musik, zwischen Komponisten und Interpreten hervorhebt und bis zum Bruch zuspitzt.

Ein anderer Fall sind primär oder ausschließlich verbale Partituren, wie sie im Anschluss an John Cage in der Fluxus- und Happening-Bewegung eine große Rolle spielten. Während hier der eindeutige Anweisungscharakter erhalten blieb, stellt sich die Frage nach dem musikalischen Charakter der resultierenden Aktion mit besonderer Deutlichkeit.

Ergebnis der skizzierten Entwicklung ist ein Feld, das in seinen Möglichkeiten weitgehend kartographiert ist, aber keine einheitlichen Lösungen bereithält, auch wenn die Digitalisierung hier einen Schub in Richtung Standardisierung bedeutet hat. Insofern aber die Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten musikalischer Gestaltung anhält, auch unter der Einbeziehung anderer Medien und konzeptueller und politischer Dimensionen, bleibt die Notation ein zu bearbeitender Bereich, dessen Selbstverständlichkeit verloren gegangen ist.⁷

7 Vgl. Rainer Nonnenmann: »Invention durch Notation. Von der Verfertigung musikalischer Gedanken beim Schreiben«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 5, 2008, S. 20–25; auch zu intermedialen Zusammenhängen Hubertus v. Amelunxen, Dieter Appelt u. Peter Weibel (Hg.): *Notation. Kalkül und Form in den Künsten*, Berlin 2008.

PROBEN

ANNEMARIE MATZKE

Der Modus des Probens kann als Durchspielen von Möglichkeiten verstanden werden, mit dem Ziel Wissen zu generieren. Ihm haftet damit ein Moment des Vorläufigen an. Der Begriff verweist etymologisch auf das Bedeutungsfeld des Versuchs, das eine forschende Praxis impliziert. Dies zeigt sich im Besonderen im künstlerischen Verfahren der Probe in den performativen Künsten (Theater, Tanz, Musik, Film). *Proben* ist eine künstlerische Praxis, die sich durch Kollektivität, Performativität und Medialität auszeichnet. Die kollektive Dimension des Probens ist bestimmt durch die Überlagerung sozialer und ästhetischer Prozesse. An einem Probenprozess nehmen verschiedene Künstlerinnen und Künstler teil. Proben inszenieren damit spezifische Arbeitsszenarien, die den Beteiligten verschiedene Funktionen zuweisen. Im Kontext des Theaters ist die Probe in besonderem Maße transdisziplinär, da sie verschiedene künstlerische Praktiken aus der Bildenden Kunst, der Literatur und der Musik miteinander verschränkt. Als performative Praxis lässt sie sich als Zwischengeschehen beschreiben, ohne dass dies als stabiles Produkt gefasst werden könnte. Proben bringen immer spezifische Situationen des Machens und Schauens hervor. Wobei die Positionen von Zeigen und Beobachten immer wieder wechseln: Auch der Regisseur stellt sich dar, wenn er sein Feedback gibt, und der Schauspieler wird zu seinem Zuschauer. Einer Probe beizuwohnen – ob als Regisseurin, Schauspieler, Technikerin oder Souffleur – heißt damit, Zuschauer und zugleich Akteur zu sein. Diese wechselseitige Beobachtungsposition eröffnet eine Verschaltung von Produzieren und Reflektieren, die einen Wechsel von Fremd- und Selbstbeobachtung ermöglicht. In diesem Sinne lässt sich die Probe als eine Reihe von Aufführungen fassen, die immer wieder neue Beobachtungskonstellationen in Szene setzen.¹

¹ Vgl. Annemarie Matzke: *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*, Bielefeld 2012.

Proben werden unterschiedliche Formen des Wissens hervorgebracht, angewendet und transformiert, die in Körperpraktiken, Arbeitstechniken und ästhetischen Verfahren zum Ausdruck kommen. Spezifisch für das Proben ist dabei die Verschaltung praktischer und theoriegeleiteter Prozesse. Wissensformen, die an den jeweiligen Akteur und dessen Körper gebunden sind, treffen auf Konzepte und Texte. Proben bewegen sich in einem Wechselverhältnis von ›knowing how‹ und ›knowing that‹.²

Die Probe unterscheidet sich von der realen Aufführung durch ihre Laborsituation. Idealerweise soll die Abgeschlossenheit des Probenraums die Möglichkeit zur Untersuchung verschiedener Ansätze bieten, die vor einem Testpublikum – Regisseur, Dramaturgen, anderen Darstellern – überprüft werden. Was gezeigt wird, hat den Status eines Probehandelns, das immer wieder reflektiert wird, ohne bereits endgültig bewertet zu werden.

Auf diesen Aspekt verweist der deutsche Begriff der Probe seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert. Dabei wird das Konzept eines Theaters als Experiment zum wiederkehrenden Topos der jüngeren Theatergeschichte. Mit der Orientierung an der naturwissenschaftlichen experimentellen Praxis versucht das Theater, die Proben als Forschungsprozess zu legitimieren, dessen Ziel nicht (allein) die Inszenierung ist, sondern eine Selbst-Reflexion der theatralen Praxis selbst. Von Stanislawski über Brecht, Meyerhold oder Grotowski und die Neo-Avantgarden der 60er-Jahre bis hin zu Formen postdramatischen Theaters ist das wissenschaftliche Experiment Bezugspunkt zur Bestimmung theatraler Probenarbeit.³ Keine generalisierten Verfahren, sondern die Suche im Unbekannten wird zum Paradigma der Probenarbeit. Die theatrale Praxis soll sich dabei an der (vermeintlichen) Objektivität von Forschungsmethoden orientieren. Problematisch ist dabei, dass oft von einem sehr undifferenzierten Experimentbegriff ausgegangen wird. Die experimentelle Verfasstheit der Probenarbeit wird immer dann in Anschlag gebracht, wenn es gilt, das Neue zu betonen. ›Experimentell‹ wird im Theaterkontext damit oft als kulturpolitisches Schlagwort zur Aufwertung der künstlerischen Praxis gebraucht. Dabei wird nicht reflektiert, dass auch Experimente nicht einfach ergebnisoffen sind, sondern durch ihren Kontext und ihren Aufbau selbst das Wissen konstruieren, das sie hervorbringen. Betrachtet man die Probe wie wissenschaftliche Versuchsaufbauten in diesem Sinne als Instrumente der Wissensgenerierung, dann lassen sich neue Erkenntnisse gewinnen, wie auf der Probe Wissen hervorgebracht

2 Gilbert Ryle: *The Concept of Mind*, London 1949

3 Vgl. dazu George Banu: *Les Répétitions. Un siècle de mis en scène. De Stanislavski à aujourd'hui*, Paris 2005.

wird: als Frage nach Macht- und Wissensgefügen. Dabei können gerade die Erkenntnisse der jüngeren Wissenschaftstheorie für die Probenpraxis interessante Perspektiven eröffnen.⁴ Innerhalb der Etablierung der Wissenschaften impliziert das Experiment eine besondere Darstellungspraxis. Es muss durch- und aufgeführt werden, um etwas anderes überhaupt hervorbringen zu können. Hier trifft sich das Experiment mit performativen Verfahren der Probenpraxis als Aktivitäten des Organisierens, Auf- und Durchführens und vor allem des Zeigens. Beide haben gemein, dass ihr Ergebnis niemals ganz vorhersehbar ist. Jedes Experiment setzt dabei einen Wissensstand voraus, von dem der Wissenschaftler ausgeht, den er aber verschieben oder verändern möchte. Damit gehört zur experimentellen Praxis immer auch das Infragestellen von Wissen. Auch die Theaterprobe bewegt sich – wird sie auch als noch so experimentell gefasst – in einem historischen Kontext und hat immer die historischen Theaterverfahren, von denen sie sich absetzen möchte, als Ausgangspunkt und Bezugsgröße. So schafft kein Probenprozess etwas vollständig Neues, sondern er lässt sich als Bewegung zwischen Bekanntem und Unbekanntem fassen. Proben, in diesem Sinne verstanden, entwerfen in jedem Prozess wiederum neu eigene Regeln und Bedingungen in Auseinandersetzung mit bereits bestehenden Verfahren. Damit sind auch die Theatermittel (Licht, Raum, Text, Sound, Kostüm) nie einfach nur Werkzeuge, sondern bestimmen die Form des Probens selbst. Insofern ist kein Proben denkbar, ohne die Form des Arbeitens selbst sichtbar zu machen. Der Modus des Probens ermöglicht damit die Auf- und Vorführung von Macht- und Organisationsstrukturen, die im Machen selbst entworfen und reflektiert werden. Die einzelne Probe kann deshalb als Versuchsaufbau begriffen werden, der eine Beobachtungs- und Reflexionssituation schafft. Die Ergebnisse dieses Aufbaus müssen aber immer wieder neu mit der nächsten Probe aktualisiert werden. Das Wissen der Probe kann – auch durch die Anbindung an die Körper der Probenden – nicht als fester Korpus gefasst werden, sondern zeichnet sich durch Performativität und Dynamik aus. Die Proben, als forschende Praxis verstanden, verschieben damit das Verhältnis von Prozess und Produkt. In diesem Sinne lassen sich Proben als ‚Experimentalsysteme‘⁵ verstehen: durch die Überkreuzung individueller künstlerischer Fragen mit institutionellen Bedingungen des Theaters,

4 Vgl. dazu u. a. Gaston Bachelard: *Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes*, Frankfurt/M. 1984; Karin Knorr-Cetina: *Wissenskulturen*, Frankfurt/M. 2002; Bruno Latour: *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers through Society*, Cambridge (Mass.) 1987; Hans-Jörg Rheinberger: *Experiment, Differenz, Schrift. Zur Geschichte epistemischer Dinge*, Marburg 1992.

5 Vgl. dazu Hans-Jörg Rheinberger: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen 2001.

als Inszenierung von Arbeitsszenarien wie durch den Einsatz spezifischer Techniken und Instrumente.

WEITERFÜHRENDE LITERATUR

Féral, Josette (Hg.): *Genetics of Performance, Theatre Research International*, 33, 3, 2008.

Harvie, Jen und Andy Lavender (Hg.): *Making Contemporary Theatre*. Manchester, New York 2010.

Hinz, Melanie und Jens Roselt (Hg.): *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*, Berlin 2011.

McAuley, Gay: *Not Magic but Work. An Ethnographic Account of a Rehearsal Process*. Manchester 2012.

PUBLIZIEREN

JOCHEN BECKER

Ich schreibe aus der eigenen erkundenden Praxis heraus. Zuvor will ich jedoch ein wegweisendes Projekt voranstellen.

Fish Story ist die wohl bekannteste Arbeit des fotografierenden Künstlers Allan Sekula. Der mehrteilige Bildzyklus wirft Fragen nach einer zeitgenössischen »Ikonografie von Arbeit« in Zeiten der Globalisierung auf. *Fish Story* ist vor dem Hintergrund einer politischen und ökonomischen Neuordnung der Welt als fotografische Feldforschung über einen Zeitraum von sechs Jahren entstanden. Das Projekt ist aber auch eine Arbeit über die Repräsentation der Dokumentarfotografie im Kunstbetrieb. Allan Sekula reflektierte die Bildproduktion von Arbeit in Sozial- sowie Kunstgeschichte gleichermaßen und überführt sie in das Buch als klassisches Medium der Aufklärung. Die Buchpublikation ist weder die einfache Dokumentation der Ausstellung des Bilderzyklus *Fish Story* noch das Aufwertungs-Produkt für die künstlerische Positionierung mit entsprechenden wertschätzenden AutorInnen, sondern dank poetischer Theorieproduktion ein künstlerisch-intellektuelles Medium.¹ Hier schreibt vor allem der Künstler selbst und in eigener Sache. *Fish Story* ist aber auch nicht mit einem Künstler-Buch zu verwechseln, welches etwa durch besonders ausgefallene Gestaltung, Maße oder Ausstattungen auffallen will.

Sekulas Publikation folgt der konzeptuellen Anlage seiner Ausstellung in der okzidentalen Blickrichtung von links nach rechts: Man betrachtet zunächst die Fotografien, um dann auf Bildtafeln etwas über ihren Kontext zu erfahren. Nach der Lektüre dieser der Ausstellung direkt beigelegten Texte lassen sich die Fotografien erneut und nunmehr um Hintergrundwissen angereichert betrachten. Die Publikation ergänzt diese Re-Lektüren noch um eine umfängliche Anzahl von Textbeiträgen, welche die Bildserien umrahmen. Ein erneuter Besuch der Ausstellung würde hier weitere Bildlektüren ermöglichen.

1 Allan Sekula: *Fish Story*, Düsseldorf 1995.

KOLLEKTIVE ANEIGNUNGEN (COPYSHOP)

Meine erste eigene Publikation, gemeinsam mit Renate Lorenz als Büro-Bert bei Edition ID Archiv (später ID-Verlag) herausgegeben, erschien 1992 unter dem Titel *Copyshop. Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit*.² Sie basierte auf einer gleichnamigen Ausstellung mit Veranstaltungsprogramm und ist eine Re-Lektüre und Reflexion der Ausstellung sowie Reaktion auf deren kulturellen und politischen Kontext. Die Ausstellung hatte im ehemaligen Szeneladen »Päff« im Kölner Gerling-Quartier stattgefunden, also einer von einem Versicherungskonzern dominierten Gegend mit ersten Anzeichen der Gentrifizierung. Neben der von Beginn an geplanten Kooperation mit dem von den Künstlern Stephan Dillemath und Joseph Strau betriebenen Projektraum »Friesenwall 120« – hierzu luden wir das Videokollektiv Paper Tiger TV aus New York ein – öffneten im November 1992 plötzlich eine Vielzahl von temporären Projekträumen: Als Seitenzweig der Kunstmesse-Abspaltung »Unfair« kamen zahlreiche Kollektive (Botschaft e.V, minimal club, allgirls, etc.) im Friesenviertel zusammen und am Abend auch zu unseren Veranstaltungen in der ehemaligen Kölsch-Kneipe. Das Buch fasste viele der Projekte wie ein Handbuch zusammen, verwies auf historische Vorbilder und kontextualisierte diese mit zahlreichen Beiträgen. Dieser »Sampler« bestärkte eine in den frühen 1990er-Jahren sich entwickelnde alternative politisierte Kunstpraxis und vernetzte diese auch ohne direkte räumliche Nähe.³ Als Anregung dienten die Projekt-Publikationen *If you lived here* von Martha Rosler (zu Fragen der Community und Wohnungen für Künstler, Gentrifizierung, Obdachlosigkeit, Immobilien- und Stadtplanung) sowie *Democracy* von Group Material (zu Aufklärung der Öffentlichkeit, Politik und Wahlen, kulturelle Teilhabe und die AIDS-Krise), parallel 1987–89 von der Dia Art Foundation in New York produziert. Beide Publikationen überführen ein diskursives Ausstellungsprojekt mit zahlreichen Beteiligten in ein die Heterogenität bewahrendes Buchformat.

Copyshop war self-made in Zeiten des Apple-Desktop-Publishings: Wir haben nahezu alle Produktionsschritte selbst getätigt – also Bilder scannen und druckfertig bearbeiten, Texte editieren und lektorieren, das Layout sowie die Fertigstellung zum Belichten druckgerechter Offsetfilme – oder zumindest diese Arbeitsschritte eng begleitet. Das Self-Made des *Copyshop*-Buchs steht in der Tradition prä-digitaler Plattenproduktion

2 BüroBert (Hg.): *Copyshop. Kunstpraxis und politische Öffentlichkeit. Ein Sampler*, Amsterdam 1993

3 Obgleich wir innerhalb des *Copyshop*-Projekts schon zu aufkommenden digitalen Kommunikationsnetzen (Bulletin Boards) Workshops veranstaltet hatten, stand das World Wide Web erst ein Jahr später zur Verfügung.

von New-Wave-Bands der 1980er-Jahre. Vieles mussten wir uns selbst und mit Hilfe von Handbüchern beibringen, was uns zugleich einen Einblick in die Produktionsmittel und -prozesse erlaubte. Zudem begleiteten wir jeden der weiteren Schritte: den Besuch der Verleger im Amsterdamer ID-Archiv, das Gespräch mit Buchvertretern, die Ausbelichtung in Hamburg, die Übergabe der Filme bei der Druckerei in Siegen sowie die Buchpremiere auf der Frankfurter Buchmesse. Hinzu kamen buchbegleitende Vorträge, Interviews, Diskussionen und Workshops. Der Herstellungs- und Distributionsprozess des Publizierens ermöglichte so auch die Erforschung der Produktionsverhältnisse von Wissensprodukten.

GEBRAUCHSWERT (BIGNES?)

Der von mir herausgegebene Sammelband *bignes?* zur Kritik der unternehmerischen Stadtentwicklung nahm den Faden des ersten *Copyshop*-Buches auf.⁴ Wie schon zuvor, ist dieses Buch aus einem künstlerisch-diskursiven, forschersischen sowie öffentlich diskutierten Prozess heraus veröffentlicht worden. Den Ausgangspunkt für *bignes?* bildeten einerseits die 1997 und 1998 parallel in bis zu 30 deutschsprachigen Städten stattfindenden »InnenStadtAktionen« gegen Vertreibung, Aufwertung und Rassismus, welche von einem künstlerisch-aktivistischen sowie forschend-analytischen Milieu getragen wurde. Zudem basiert die Publikation – erneut als »Sampler« angelegt – auf Vorträgen und Filmen, die auf Einladung der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen 1999 veranstaltet wurden. Nach Fertigstellung war dieses Buch kein passives Stück Papier, sondern wirkte als Katalysator und wurde an zahlreichen Orten und bei lokalen Initiativen vorgestellt. Dabei wurden meist einige Grundthesen des Buchs präsentiert, mit Filmausschnitten unterstützt und anschließend mit den lokalen Konflikten vor Ort in Beziehung gesetzt und diskutiert. Das so aktivierte Buch musste und konnte somit seinen Gebrauchswert unter Beweis stellen. Hierbei war das engmaschige Distributionsnetz bundesdeutscher Buchhandlungen mit den über Nacht lieferbaren Titeln, das bis in die Provinz reichte, ein großer Vorteil für das Medium Buch.

GLOBALE WISSENSPRODUKTION (METROZONES)

Auf Einladung der Volksbühne in Berlin sowie als »Initiativprojekt« der neu gegründeten Kulturstiftung des Bundes kuratierten ab 2002 Stephan

4 Jochen Becker (Hg.): *bignes?*, Berlin, 2001.

Lanz und ich sowie zahlreiche Projektbeteiligte das Forschungs-, Präsentations- und Publikationsprojekt »metroZones in ErsatzStadt«. Über mehrere Jahre hinweg wurden städtische Fragestellungen »jenseits der Civitas« und vor allem in Bezug auf den Globalen Süden bearbeitet. Neben Recherchen und Kooperationen vor Ort – zu Lagos, Istanbul, Mumbai, Rio de Janeiro/Buenos Aires oder Kabul/Teheran – wurden gemeinsam mit ProjektpartnerInnen Präsentationsformen für ein Berliner Publikum entwickelt, und abschließend die künstlerischen Forschungsergebnisse publiziert. Die hieraus erwachsene *metroZones*-Buchreihe ist auf mittlerweile vierzehn Titel angewachsen und wird inzwischen von einem achtköpfigen *metroZones*-Verein begleitet.

Die Buchreihe ist eine Kombination aus Erkundungen, Darstellungen und Dokumentationen. Zudem unterstützt der Reihencharakter bei wechselnden Verlagen die Wiedererkennbarkeit und somit auch die Kommunikation zwischen den Bänden selbst. Durch verstärkte Workshop-Strukturen oder die Integration in Ausbildungsprozesse wird die AutorInnenschaft auch auf Seiten der HerausgeberInnen multipliziert. Bewusst verzichten wir auf eine rein akademische Ausrichtung der Textsorten und Schreibstile, wobei wir gleichwohl auch in klassische Wissenschaftsbereiche einwirken wollen.

AUSBLICK

Zur Zeit beschäftigen uns die Möglichkeiten des digitalen Publizierens. So werden Einbettungen von Bewegtbildern und Tönen möglich, aber auch Formen der Interaktion. Visuelle Medien und das Textformat können neue Verknüpfungen eingehen, ohne ihren je eigenen Charakter aufgeben zu müssen. Gerade die wenig distribuierten Formate des künstlerischen (Dokumentar-)Films liessen sich so mit kontextualisierenden Bildstrecken sowie Texten besser verknüpfen. Hier steht noch eine einheitliche Plattform aus.

RECHERCHE-CRÉATION

CHRISTOPH BRUNNER

Der Begriff »research-creation/recherche-création« stammt aus Kanada und wurde erstmals 2000 durch den »Fonds de recherche du Québec – Société et culture« (FRQSC) und 2003 mit dem Förderungsprogramm Research/Creation Grants in Fine Arts des Social Sciences and Humanities Research Council (SSHRC) verwendet. Ziel dieses Förderinstruments (2003–2008) war es, primär K nstler_innen Möglichkeiten wissenschaftlicher Grundlagenforschung zu ermöglichen.¹ Eine dritte F rderinstitution bildet das Canada Council (staatliche Kunstförderung), welches jedoch selten den Begriff »research-creation/recherche-création«, sondern eher »research« verwendet.² SSHRC definiert *recherche-création* als »approach to research that combines creative and academic research practices, and supports the development of knowledge and innovation through artistic expression, scholarly investigation, and experimentation. The creation process is situated within the research activity and produces critically informed work in a variety of media (art forms).«³ Alle drei Institutionen verbinden *recherche-création* mit einer künstlerischen (bzw. architektonischen oder gestalterischen) Praxis und sehen diese als Ausgangslage von Forschung mit dem Ziel der Wissensgenerierung.⁴ Resultate müssen Peer-Review-fähig und öffentlich zugänglich sein.

1 Für eine detaillierte Darlegung des Prozesses und der Ansätze siehe »Formative Evaluation of SSHRC's Research/Creation in Fine Arts Program«, http://www.sshrc-crsh.gc.ca/about-au_sujet/publications/fine_arts_eval_part1_e.pdf (letzter Zugriff: 14.08.14).

2 <http://www.canadacouncil.ca/en/council/grants/find-a-grant/grants/grants-to-film-and-video-artists-scriptwriting-grants-production-grants-research-creation-grants> (letzter Zugriff: 14.08.14).

3 <http://www.sshrc-crsh.gc.ca/funding-financement/programmes-programmes/definitions-eng.aspx#a22> (letzter Zugriff: 14.08.14).

4 http://www.frqsc.gouv.qc.ca/upload/editeur/RC_2015-2016-eng.pdf (letzter Zugriff: 14.08.14). Für eine detaillierte Darstellung der Problematiken akademischer Evaluationsschemata und Terminologien von SSHRC und FRQSC im Hinblick auf *recherche-création* siehe Owen Chapman, Kim Sawchuk: »Research-Creation: Intervention,

Neben der Verwendung des Begriffs in Anlehnung an künstlerische Forschungsdiskurse findet *recherche-création* im Design eine deutliche Erwahrung.⁵ Das Projekt »Recherche-création en design: mod es pour une pratique expérimentale« liefert die einzige bis jetzt vorliegende Monografie zu *recherche-création* im europäischen Kontext.⁶ *recherche-création* wird als neu auftretende Variante zwischen künstlerischer Forschung und Designforschung (hier vornehmlich *critical design*) verstanden. Das Projekt beruft sich insbesondere auf Begrifflichkeiten der Pragmatik und Operationalität als Stützen prozessorientierter Verfahren in Referenz zum angelsächsischen Pragmatismus.⁷ Die Autorin begreift *recherche-création* als Form des Problematisierens, sprich einem iterativen und reflexiven Prozess, der sich aufkommenden und unvorhergesehenen Wendungen annimmt. Dementsprechend wird Kreation im Unterschied zu Kreativität (als Innovationsfaktor in der Wirtschaft) als Hervorbringung neuer Artefakte anhand experimenteller Vorgehensweisen verstanden.“ Diese Artefakte haben unter dem Vorzeichen von *recherche-création* epistemische Wertigkeiten, die es reflektiert und mittels interdisziplinärer multiperspektivischer Zugänge sowie anhand von Peer-Review-Prozessen »heuristisch« zu entwickeln gilt. »Experimentell« bedeutet, anhand spezifischer Problematiken und ihren materiellen Bedingungen Lösungen herbeizuführen bzw. diese in gestaltete Formen zu bringen und zu reflektieren. Das vorgestellte Modell unternimmt den Versuch, Offenheit in den methodischen Zugängen zu gewähren und unterstreicht als Evaluationskriterium, dass jedes *recherche-création*-Projekt die Prozesse und Entscheidungswege, sprich das *wie*, in den Vordergrund stellen muss.

Im kanadischen Kontext lassen sich zwei Besonderheiten von *recherche-création* herausstellen, die sich von gängigen Diskursen künstlerischer Forschung abheben. Zum einen wäre hier die zentrale Rolle Montreals zu nennen, basierend auf der Fluktuation zwischen universitären und öffentlichen Forschung bzw. Research and Development-Institutionen, vor, z. B. die Société des Arts Technologiques und die inter-universitäre Forschungseinheit Hexagram Centre for Research-Creation in

Analysis and »Family Resemblances«, in: *Canadian Journal of Communication* 37 (2012), S. 5–26.

5 Siehe Alain Findeli, Anne Coste: »De la recherche-création à la recherche-projet: un cadre théorique et m thodologique pour la recherche architecturale«, in: *Lieux Communs* 10 (2007).

6 Lysianne L chot Hirt: *Recherche-creation en design: mod es pour une pratique expérimentale*, Genève 2010. Eine weitere Monographie ist Pierre Gosselin, Eric Coguiec (Hg.): *La Recherche-Création. Pour un compréhension de la recherche en pratique artistique*, Montreal 2006.

7 Findeli, Coste: »De la recherche-création à la recherche-projet«, in: *Lieux Communs*, a.a.O.

Media Arts and Technologies. Dies bringt eine spezifische Nähe zwischen Medienkunst, Öffentlichkeit und Wissensgenerierung hervor, birgt aber auch die Gefahr, künstlerische und offene Forschungsverfahren zu stark an wirtschaftliche Wertabschöpfung zu knüpfen.⁸

Zum anderen bildet das Senselab (www.senselab.ca) an der Concordia University eine Besonderheit im Bezug auf das Verhältnis von Theorie und Praxis. Teil des Senselab ist *Inflexions – A Journal for Research Creation*, das bisher einzige Journal zu diesem Thema.⁹ Die oben erwähnte Verbindung zum angelsächsischen Pragmatismus spielt hier insbesondere im Begriff der Erfahrung eine zentrale Rolle. Kritisch gegenüber den Fortschreibungen akademischer Begrifflichkeiten und ihren Funktionen im Diskurs künstlerischer Forschung, bemüht sich das Senselab um eine Praxis des Problematisierens und unterstreicht die begriffliche Nähe zwischen Erfahrung und Experiment.¹⁰ Experimentieren als *recherche-création* bedeutet, ein Denken und Handeln von der Mitte her (*par le milieu*) zu generieren, sprich situativ, mit einer Emphase auf materielle, soziale und ökologische Verhältnisse. Das Senselab versteht sich weniger als interdisziplinärer Ort zwischen Kunstpraxis und Theorie, sondern eher als eine »Praxisökologie«, in der es um das Entwickeln von Techniken geht, die einer Situation oder einem Problem entsprechen. Der Prozess ist das ›Produkt‹ von *recherche-création*. Die Frage der Kreation wird hier ebenso materiell als auch konzeptuell als kollektive Bewegung in Relation mit der Umwelt verstanden. *recherche-création* generiert nicht nur neue Wissensformen anhand neuer Artefakte, sondern erschafft neue Erfahrungszusammenhänge, in denen Theorie ebenso wie Kunst eigenständige kreative Praktiken sind.¹¹ Erfahrung ist hier ebenso sinnlich wie abstrakt, sie bewegt das Denken und Empfinden zugleich. Mit dieser philosophischen Fassung von *recherche-création* möchte das Senselab die oft bemühten dialektischen Denkweisen in künstlerischen Forschungsdiskursen problematisieren und auf die Möglichkeit ihrer prozesshaften Unterwanderung verweisen. Insbesondere aber geht es um das Anliegen, dass *recherche-création* eben nicht eines vorgelagerten Begriffs von Kunst oder künstlerischer Praxis bzw. Theorie bedarf, sondern dass es um das Erschaffen immanenter und situativ operierender Techniken geht, die in ihrer Differenz gemein-

⁸ Erin Manning, Brian Massumi: *Thought in the Act. Passages in the Ecology of Experience*, Minneapolis 2014.

⁹ www.inflexions.org, siehe Nr. 1 »How is research-creation?« (2008).

¹⁰ Derek McCormack: »Thinking in Transition: The Affirmative Refrain of Experience/Experiment«, in: Ben Anderson, Paul Harris: *Taking-Place: Non-Representational Theories in Geography*, London 2010, S. 201–220.

¹¹ Erin Manning: »Against Method«, Keynote zur *Pressing (against) Methods*-Konferenz, Concordia University, 26./27. April 2013, Montreal.

sam neu Erfahrungs- und Denkgemeinschaften schaffen. Disziplinär geprägte Praktiken werden hierbei in ihrer Kapazität, »kreativ« zu sein, sprich anhand ihres Potenzials zu problematisieren, in situative Resonanz gebracht. Diese Praktiken treten hervor, ohne zwingend neue Disziplinen, z. B. die der *recherche-création*, institutionalisieren zu müssen. *Recherche-création* als transversale Praxis in gegenwärtigen Forschungskontexten außerhalb Montreals zu verankern, ist daher das Anliegen des internationalen Forschungsprojekts *Immediations: Art, Media, Event*.¹²

¹² <http://senselab.ca/wp2/immediations/> (letzter Zugriff: 14.08.2014).

RECHERCHIEREN

URIEL ORLOW

Dieselben Gewalten nämlich, welche in der Welt der Offenbarung (und das ist die Geschichte) explosiv und extensiv zeitlich werden, treten in der Welt der Verslossenheit (und das ist die der Natur und der Kunstwerke) intensiv hervor. [...] Die Ideen sind die Sterne im Gegensatz zu der Sonne der Offenbarung.¹

Kunst ist eine Art Grenzgängerin. Oft sucht sie nach dem Noch-Nicht-Sichtbaren, nach dem nicht direkt Mitteilbaren. Diese Grenze des Wissbaren ist eine Grauzone von Spannungszuständen, Ambivalenzen und Mehrdeutigkeiten, wo es selbstverständlich nicht nur um zerebrale Erkenntnis, sondern auch um Sinneserfahrungen geht, also um Wissensformationen, die inhaltlich, formal und affektiv geprägt sind. Wie kommt es zu diesen Wissensformationen? Der Begriff der Forschung impliziert eine extensive, systematische Bemühung um neue wissenschaftliche Erkenntnisse: großes Wissen. Demgegenüber kann der Prozess des Recherchierens (sowie der des Experimentierens) als ein intensives, assoziatives Erkunden und Ermitteln verstanden werden, das Wissensfragmente, also kleines Wissen anstrebt. Wo es bei der Forschung um Wissensproduktion geht, könnte man beim Recherchieren von Wissensintensivierung sprechen. Es geht also nicht hauptsächlich um neues Wissen, das teleologisch angepeilt wird, sondern um ein retikulares, verzweigtes Abtasten von zum Teil bereits vorhandenem, latentem Wissen, das nicht unmittelbar sichtbar oder zu erfassen ist und im Prozess der Recherche neu zugänglich gemacht und kombiniert wird. Dieses latente Wissen ist nicht unbedingt in klassischen Archiven oder Speichern zu finden, sondern zum Beispiel im kollektiven Gedächtnis, an geschichtsträchtigen Orten, in der Landschaft oder

¹ Walter Benjamin: *Gesammelte Briefe*, Band II, Frankfurt a. M. 1996, S. 393.

im Körper selbst anzusiedeln. Zur Veranschaulichung dieser Latenz kann das Sinnbild des analogen fotografischen Films gelten: Das Bild ist schon lange vor seiner Sichtbarkeit in die chemische Emulsion des Films eingeschrieben. Um zur Sichtbarkeit zu gelangen, bedarf es des Prozesses der Entwicklung, welcher seinerseits den Abzug, also das fotografische Bild möglich macht.

Ein gewisses Maß an Recherche, sei dies auf inhaltlicher, formaler oder material-bezogener Ebene, hat beim Schaffen von Kunstwerken schon immer mitgespielt. In jüngster Zeit wird jedoch explizierter von einer recherchebasierten Praxis gesprochen. Hier geht es um einen künstlerischen Ansatz, der Recherche als zentrale Methode der Werkentwicklung versteht, archivarisches, partizipatorisches, kommunikatives oder sozialpolitische Ansätze bevorzugt und zum Teil auch in die Präsentation mit einfließen lässt. Einen Überblick über dieses Schaffen zu geben, würde diesen Rahmen sprengen. Stattdessen versuche ich im Folgenden, einen Rechercheprozess aus meiner eigenen Praxis zu beschreiben, und zwar nicht exemplarisch oder paradigmatisch (das wäre großes Wissen anstrebend), sondern als Einzelbeispiel einer verzweigten Suche nach latentem, kleinem Wissen.

Ausgangspunkt der unter dem Titel *Unmade Film* versammelten Serie von Werken ist die Psychiatrische Klinik Kfar Sha'ul in Jerusalem. Eröffnet im Jahr 1951 in den verbliebenen Häusern des palästinensischen Dorfes Deir Yassin, das im April 1948 bei einem Massaker von paramilitärischen, zionistischen Einheiten entvölkert worden war, spezialisierte sich die Klinik anfangs auf die Behandlung von Holocaust-Überlebenden – darunter eine meiner Verwandten. Die räumliche und biografische Überlagerung der Katastrophen des Holocaust und der Nakba und die damit verbundenen geschichts- und erinnerungspolitischen blinden Flecken, die psychologischen Dimensionen von Trauma und Heimsuchung und deren (Un-)Sichtbarkeiten sowie geografische und architektonische Aspekte führten zu einer disziplinarisch vielfältig geprägten zweijährigen Recherche- und Produktionszeit: ein Versuch, die multiplen, teilweise widersprüchlichen Narrationen präsent zu halten, ohne sie direkten Vergleichen zu unterziehen.

Bei Interviews mit israelischen und palästinensischen Historikern vor Ort erfuhr ich von den Fluchtrichtungen während des Massakers und von den Gebieten, in denen heute noch Überlebende und deren Nachkommen leben. Dies bewog mich, diese Dörfer im Westjordanland aufzusuchen und dort Gespräche mit Überlebenden zu führen. Gleichzeitig erarbeitete ich auch einen Teil meiner eigenen Familiengeschichte und machte Erkundungen in der heutigen psychiatrischen Klinik, wo ich mich mit den visuellen, affektiven und architektonischen Gegebenheiten auseinandersetzte und Gespräche mit ÄrztInnen und psychiatrischen PflegerInnen aufzeichnete. Anfangs waren alle diese Gespräche und meine

Recherche direkt mit der Geschichte des Ortes verbunden und führten zu einer mikrohistorischen Perspektive,² bei welcher die detaillierte Auseinandersetzung mit einem spezifischen Kontext größere Bedeutungszusammenhänge eröffnet. So wurden zum Beispiel das Feld der Psychologie und ihr Bezug zur heutigen, politischen Situation in Israel/Palästina immer wichtiger. Dies bewog mich, das Gespräch mit Personen zu suchen, die in Ost-Jerusalem und Ramallah im Bereich der Trauma-Rehabilitation tätig sind. Die Aufnahmen dieser Gespräche wurden nicht zu dokumentarischen Quellen, welche direkt in der künstlerischen Arbeit vorkommen, sondern bildeten vielmehr eine Basis, um diese zu entwickeln. Statt eines einzelnen, ursprünglich geplanten Films entstand die offene, fragmentierte Werkgruppe *Unmade Film*, eine Serie von audiovisuellen Arbeiten, die auf die Struktur eines Films hindeutet, ohne zu einem zu werden. *The Voiceover* zum Beispiel ist eine imaginäre Audioführung durch Deir Yassin/Kfar Sha'ul, deren zugrunde liegender Text aus den während der Recherchen aufgezeichneten Gesprächen entwickelt und schließlich von einem Schauspieler gesprochen wurde. Inspiriert von Fanons Fallstudien,³ begann ich Fallgeschichten im Treatment and Rehabilitation Center for Victims of Torture (TRC) in Ramallah zu sammeln, welche schließlich die Grundlage für die zeichnerische Arbeit *The Script* bildeten. Die Frage nach dem kollektiven Erinnern bewog mich, die eigenständige Recherche und singuläre Autorenschaft durch verschiedene Kollaborationen zu öffnen. Mit LaienschauspielerInnen erkundeten wir in einem Workshop die sprachlose Narration des Körpergedächtnisses und die vielfältigen Verbindungen zwischen Alltag und Wahnsinn sowie vergangene und gegenwärtige Gewalt mit Hilfe der von Augusto Boal in Brasilien entwickelten Methode des Theaters der Unterdrückten. Die resultierenden Tableaux Vivants wurden zur Video-Arbeit *The Staging*. Eine weitere Verästelung der historischen Recherche führte zu einer Schule in Ostjerusalem, wo ein Zeichenworkshop zu *The Storyboard* stattfand, während im Rahmen von Improvisations-Sessions mit sechs MusikerInnen und der Entwicklung einer grafischen Notation musikalisches Erinnern untersucht wurde, woraus schließlich *The Score* wurde. Ein vorläufig letztes Element von *Unmade Film* ist eine Lecture Performance, *The Proposal*. Diese montiert im Live-Format und als zurück und nach vorn blickender Vorschlag für einen möglichen Film den gesamten Rechercheprozess und das Erzählen von Geschichte und Autobiografie mit der Befragung des Mediums.

2 Siehe Carlo Ginzburg: »Mikro-Historie. Zwei oder drei Dinge, die ich von ihr weiß«, in: *Historische Anthropologie*. Band 1, 1993, S. 169–192.

3 Frantz Fanon: *Die Verdammten dieser Erde*, Frankfurt a. M. 1966/2008.

Der sich ständig verzweigende Recherche- und Produktionsprozess kann als eine aufgefächerte Auseinandersetzung verstanden werden, die von orts- und geschichtsspezifischen Ermittlungen zum Nachspüren von psychologischen und sozialpolitischen Aspekten führte und von einer experimentellen Untersuchung von Filmstruktur und Narrationsregimes begleitet wurde. Die Frage, wie etwas dargestellt werden kann, ist konkret verbunden mit der Frage wie, wo, mit wem und unter welchen Bedingungen etwas recherchiert wird. Die in seine Einzelteile zerlegte und wachsende Form von *Unmade Film* deutet darauf hin, dass kein Anspruch erhoben werden kann, dass der sich assoziativ und verzweigt entwickelnde Rechercheprozess je vollständig abgeschlossen ist. Die darstellungspolitischen und ethischen Aspekte dieser Form sind für mich besonders wichtig; ihre Bedeutung liegt darin, dass sich die einzelnen Fragmente des Projekts erst durch die Mitarbeit der Betrachtenden zusammenfügen lassen und die ihm zugrunde liegenden Recherchen nur in diesem Akt der Zeugenschaft erschließbar werden.

Die epistemischen Konsequenzen einer so verstandenen Recherche sind nicht unbeachtlich: Sie produziert keine singuläre, offenbarende Sonne, die neues, großes Wissen zutage bringt. Vielmehr entsteht in diesem retikularen, rhizomatischen Rechercheprozess eine Art Sternenhimmel, der das Unsichtbare, Nicht-Mitteilbare und Unwissbare nicht erhellt, sondern intensiv nachvollziehbar macht und deren einzelne, kleine Lichtquellen erst bedeutungsgebend sind, wenn sie als Konstellation einer Vielheit zusammengedacht werden.

SERIELLES ARBEITEN

PETER ABLINGER

1994 schrieb ich: »Ich möchte dahin kommen, nur mehr ein einziges Stück schreiben zu müssen, wie oft auch immer – ein einziges.« Wenn ich das heute lese, scheint mir, ich habe ganz schön versagt, mein Ziel völlig verfehlt. Die einzige Hoffnung, die mir dabei bleibt, ist eine zugegebene metaphysische, dass nämlich, wenn es mir schon nicht gelungen ist, das EINE Stück immer wieder zu schreiben und ich stattdessen viele unterschiedliche Konzepte verfolgt habe, dass diese unterschiedlichen Konzepte zusammengenommen doch wieder ein einziges Stück ergeben würden. Eines, an dem ich immer noch schreibe.

Bruckner hab ich genau dafür bewundert, dass von ihm gesagt werden konnte, er »hätte im Grunde nur eine einzige Symphonie geschrieben, die aber dafür gleich neun Mal«. Natürlich war das giftigster Wiener Schmä, damals. Aber als Bruckner SEINE Symphonie sein letztes Mal schrieb, fing Monet gerade erst an, seine großen Serien, die Heuschober, die Pappeln und schließlich die Kathedrale von Rouen zu malen, letztere ca. dreißigmal. »Natürlich« hab ich das Thema zuerst über die Bildende Kunst wahr/auf/angenommen. Im Musikdenken ist die Serie ja lediglich eine Tongenerierungsmaschine. Die Zwölftontechnik hat viel zur herrschenden Borniertheit beigetragen, den musikalischen Diskurs für ein halbes Jahrhundert aufs Töneklauben zu reduzieren. Was daher das für mich so wichtige Thema der Serie betrifft, traten zuerst die Maler Monet, Warhol, Albers, Reinhardt in mein Wahrnehmungsfeld, und erst danach die Musiker Satie, Hauer, Cage. Und noch viel später (fast erst kürzlich) Bruckner.

Aber noch vor Monets Serien begegnete ich den Fresken der katalanischen Romanik. Die Schönheit, die in ihren langen Reihungen ähnlich dargestellter Personen lag, war wie ein vehementer Einspruch gegen die letzten Reste des Wiederholungsverbots, die, damals 1984, noch in meinem gerade der Akademie entronnenen, ästhetischen Gewissen herumspekten. »Katalanisch« war in meinen Notizen und auch Werktiteln der Code für DIESE Version des Seriellen: die gleiche Geste immer und immer wiederholen. Auch das Theater von Roberto Ciulli in Mühlheim an der

Ruhr spielte eine Rolle. Ich glaube, es war eine »Elektra«-Inszenierung, die mit einer Züchtigung endete, einer Szene, die sich unendlich – quasi in alle Ewigkeit – wiederholte. Ich erinnere mich noch jetzt an meine Erschütterung darüber, welche der neueren Musik kaum bekannte Dimension der Vorgang der Wiederholung auslösen kann ... – aber zum Zeitpunkt dieser Inszenierung war ich, glaube ich, schon mittendrin im Thema.

Es gibt Wiederholungen und Wiederholungen. Aber zur Serie führt die Wiederholung nicht im Sinne musikalischer Einprägsamkeit, nicht als Gefälligkeit und nicht als Tanz, sondern als Differenz, auch als Differenz des Gleichen, als Obsession: 1984 schrieb ich das Stück *Verdopplung* für Tonband und Klavier. Der Tonbandteil und der Klavierpart waren weitgehend identisch, das heißt, auf Tonband war der Klavierpart im Voraus aufgenommen, wovon sich der Live-Klavierpart durch eine Reihe eher improvisierter Details und verschiedener Asynchronizitäten abhob. Diese Verdopplung war gewissermaßen auch die Übermalung mit sich selber, Wiederholung in der Gleichzeitigkeit, eine vertikale Serie. Oder: Das Stück war nicht das eine oder das andere, auch nicht das eine UND das andere, sondern die Differenz. Auslöschung, Aufhebung, Jetzt (Live-Klavier)/Nicht-Jetzt (Tonband).

»Wenn es etwas gibt, das die Idee der Serie ausmacht, dann gerade die Idee des Augenblicks«. Nach Lyotard korrigiert Duchamp die Idee der Serie, weil es (bei ihm) ein Präsens nie geben wird. Ohne Präsens aber keine Präsentation, keine Repräsentation, keine Reproduktion (soweit Lyotard). Tatsächlich lässt sich die Serie aber auch begreifen als die Aufhebung des Augenblicks in seiner Wiederholung: Aufhebung und Aufbewahrung des Unausgedehnten, Unendlichen in der Differenz endlicher Wiederholungen. Präsens »gibt« es tatsächlich nicht. Es gehört in den Bereich des Unausprechlichen (im Sinne Wittgensteins), es ist das, was »sich zeigt«.

Friesach in Kärnten, Kirche, Taufbecken: Der Täufer und der Getaufte haben beide dasselbe Gesicht, denselben Bart, denselben Blick, ... sind dieselbe Figur! Ähnlich: Gurk (ebenfalls in Kärnten), Dom, Portal fresken: Gottvater und Gottsohn *sind* identisch. Eigentlich nur eine Angelegenheit fehlender Differenzierung – für den Maler/Bildhauer existiert eben nur *eine* Art, Köpfe zu malen oder zu schnitzen – eine Angelegenheit des Handwerks, der Konvention. Aber: Welche tiefe Offenbarung liegt in diesem »Solipsismus«. Eine mystische Erkenntnis! Wie bei Proust: das Ineinanderfallen zweier Zeiten und die daraus resultierende Aufhebung der Zeit. So auch hier: das Ineinanderfallen zweier Personen und die Aufhebung der Person, *die Aufhebung des Bildes*: eine subtile Umgehung und gleichzeitig Wiederherstellung des Bildverbots. (Angeblich wurde es von afrikanischen Eingeborenen als Raub ihrer Seele, ihrer Persönlichkeit empfunden, wenn sie fotografiert, verdoppelt wurden.)

Von 1986 stammt ein Stück aus den *Überlegungen*, das die 16 Thementakte einer Salonschnulze (*Vergißmeinnicht*) so für Harfe bearbeitet, dass jeder Takt mit einer anderen Pedalstellung (= Tonart) vorgetragen wird, und zwar das ganze kleine Stück in acht Ausfertigungen. »Die Komposition bestand also aus a) der Auswahl eines musikalischen Objektes, und b) der Ausführung in mehreren verschiedenen »Kolorierungen«: Andy Warhol scheint Pate gestanden zu haben. Die kürzeren, kompakteren Serien haben danach fast immer aus *Sixpacks*, sechs einzelnen Stücken bestanden. Die Sechs schien mir gerade groß genug, um nicht mehr im Sinne der klassischen Drei- bis Viersätzigkeit verstanden werden zu können, aber auch die kleinste Anzahl zu sein, die die Idee der Serie, das die Überschaubarkeit Überschreitende, das Fortsetzbare repräsentiert (*Weiss/Weisslich 2a*, 1990; *Ohne Titel/3 Flöten*, 1989/90; *Ohne Titel/3 Klaviere*, 1992; *Ohne Titel/2 Klarinetten*, 1993 u.v.a. seither und bis heute).

HARD EDGE

Viele der *Weiss/Weisslich*-Stücke sind als Serien organisiert, und auch das Ganze des Zyklus kann als (Meta-)Serie angesehen werden. *Weiss/Weisslich* bezeichnet eine (minimale) Differenz, die Differenz von Etwas und seiner Wiederholung, den Serien-Gedanken selbst. Noch bevor *Weiss/Weisslich* zum Zyklus wurde, stand, in einer Reihe von Stücken etwa von 1986 bis 1991, der aus der amerikanischen Farbflächen-Malerei stammende Begriff »Hard Edge« für die umgekehrte, die *größtmögliche* Differenz. Wenn man gewissermaßen das Weiß vom Weißlich scheidet, weitet sich die Kluft zwischen Identität und Differenz zum unüberbrückbaren Gegensatz zweier Ordnungen. Das können Gattungswechsel sein oder die Erfahrung des Wechsels politischer Systeme, bei denen – wie in Berlin 1989 – das Vorher und Nachher völlig inkompatibel geworden sind: Es gibt keine Sprache, die das alte mit dem neuen System kommunizieren ließe, die Bedeutung der Worte selbst hat sich geändert. Meine *Hard Edge*-Stücke damals waren oft einfache Zweiteiler, die den Gattungsknick, den Sprung in ein völlig Anderes, Inkommensurables zum Gegenstand hatten. So konnte etwa der erste Teil des Stücks ein Instrumentalstück, der zweite eine Performance sein (*At the one hand/at the other hand*, 1986). Sobald man sich in einer der beiden Hälften befand, gab es keinerlei Verbindung mehr zur jeweils anderen, sie existierte gar nicht: Beim Wechsel ins Andere, in die andere Hälfte, findet etwas wie eine Zeitumkehr statt, und zwar gleichzeitig eine der inneren Bewegung des Beobachters und auch aller Bewegungen seiner Umgebung. Es ändert sich nämlich nichts für den Beobachter: Er kann kein Anderes bemerken.

Der Sprung in eine andere Gattung war die größtmögliche Differenz, die mir damals zur Verfügung stand (mit Gattung sind hier die Unterschiede von Instrumentalkomposition, Elektronikstück, Performance (szenischer Anteil), Klanginstallation etc. gemeint). Seither sind die Differenzen der unterschiedlichen Gattungen zu meinen ständigen Begleitern geworden. Lange Zeit allerdings in getrennten Stücken: Ich machte *entweder* ein Instrumentalstück *oder* eine Installation – und nicht nur in getrennten Stücken, sondern auch in getrennten Notizbüchern, getrennten Werkreihen, für getrennte Orte (Konzertsaal oder Galerie) und für getrenntes Publikum.

Was ich hier unter dem Code »Hard Edge« zu beschreiben versuche, hat erstmal nichts mit der Serie zu tun: Wenn ich aber deutlich machen will, was die Serie, als das Immer-Wieder-Von-Neuem-Beginnen für mich bedeutet, muss ich vom »Hard Edge« sprechen. De beiden Differenzen, diejenige zwischen etwas und seiner Wiederholung und die zwischen Gattungssystemen haben nämlich auch ein Gemeinsames: den Sprung. Der Sprung ins Andere (die größte oder die gar nicht mehr kommunizierbare Differenz) ist der Sprung ins Gleiche (die kleinste oder die gar nicht mehr wahrnehmbare Differenz). Das Andere ist das Gleiche (z.B. *La Fleur de Terezin*, 1991; aber die eigentliche Fortsetzung/Ablösung der *Hard-Edge*-Stücke ist wohl der *Weiss/Weisslich*-Zyklus).

Letztlich interessierten mich am Hard Edge nicht so sehr die beiden Flächen, die da aneinanderstießen, sondern das, was zwischen den Flächen war, das Dazwischen, das, was man nicht festhalten konnte, das Außerhalb, die Differenz selbst. Die Serie im Zusammenhang künstlerisch-forschenden Arbeitens ist daher nicht nur, wie bei Experimentalserien im Zusammenhang wissenschaftlicher Forschung, eine »Notlösung« oder ein Übergangsstadium auf dem Weg zu einem gesicherten Ergebnis, sie ist als solche die zugrunde liegende Idee der künstlerischen Arbeit und deren Ergebnis.

Wünschenswert etwa wäre eine Kunstbeobachtung, Kunstkritik, die nicht das, was IST, beobachtet und kritisiert, sondern das, was NICHT ist. Genauer: das, was zwischen zwei Werken passiert ist. Die Veränderungen und Neuansätze im Verhältnis zum Gleichgebliebenen und Konstanten. Also zu beobachten, nicht das, was zwischen der ersten und der letzten Note, sondern das, was zwischen der letzten und der ersten Note passiert!

Das Hard Edge, die Kante, an der zwei – verschiedene oder identische – Bereiche zusammenstoßen – vertikal wie horizontal (im Gleichzeitigigen wie im Nacheinander) – ist, wenn überhaupt, die (einzige) Möglichkeit des Erfassens. Des Erfassens, dass Verschiedenes/Identisches überhaupt ist, dass ein Außerhalb ist, dass etwas IST, das gerade NICHT (offensichtlich) ist. Wenn *das* Metaphysik ist, ist es eine *diesseitige* Metaphysik, eine zerreißen- den, ins Gesicht fahrende, die Augen auskratzen- de Metaphysik. Es ist

die Unerbittlichkeit selbst. Oder in den Begriffen Derridas (über das Theater der Grausamkeit): Es ist die Kunst der Differenz, der Verausgabung, ohne Ökonomie, ohne Reserve, ohne Rückkehr und ohne Geschichte. Reine Präsenz als reine Differenz (*3 Minuten für Berenice*, 1988).

WEITERFÜHRENDE LITERATUR

Katharina Sykora: *Das Phänomenen des Seriellen in der Kunst*, Würzburg 1983.

John Coplans: *Serial Imagery*, exh. cat. Pasadena Art Museum 1968, New York 1968.

In Abgrenzung zur seriellen Musik (als Weiterentwicklung der Zwölftontechnik) oder auch zum *total serialism* vgl. *Österreichisches Musiklexikon*, Online-Ausgabe, Wien 2002, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Serielle_Musik.xml.

SINGEN

ULF BÄSTLEIN, VALENTIN GLOOR

In seinem kristallinen Habitus steht der Begriff *Gesang* in einem seltsamen Spannungsverhältnis zum Prozesshaften, Fluiden des eigentlichen *Singens*. Er suggeriert eine Überschaubarkeit und ein abschließendes, umfassendes Verständnis, wie es einer künstlerischen Praxis kaum entspricht. *Gesang* betont das Produkthafte, endgültig Beschreibbare. Es wäre zu fragen, ob sich in diesem unmittelbaren Spannungsverhältnis zwischen *Gesang* und *Singen* nicht ein tieferliegendes, verborgenes artikuliert, nämlich dasjenige zwischen einer Praxis auf der einen und ihrer Betrachtung, Analyse und Beschreibung in einem traditionellen, wissenschaftlichen Sinn auf der anderen Seite.

Sollte dies der Fall sein, könnte es sich als fruchtbar erweisen, weiter nach den Bedingungen für eine mögliche Vereinigung dieser beiden Perspektiven zu fragen. Eine solche Vereinigung müsste allerdings zum Ziel haben, die Grenzen nicht aufzuheben, sondern vielmehr durchlässig und das Unvermittelte (einander) produktiv mitteilbar zu machen.

Wir stellen fest, dass zwar über *Gesang* viel Bedeutendes geschrieben worden ist, das den Kriterien der klassischen Wissenschaft entspricht. Über das *Singen* als Prozess hingegen kennen wir kaum Literatur, die über die Beschreibung rein subjektiver Wahrnehmungen hinausginge.

Gerade die Integration der prozesshaften Perspektive in die Erforschung des lautlich-musikalisch klingenden Menschen und seiner Äußerungen halten wir aber für vielsprechend in Bezug auf künftige Erkenntnisse verschiedener Art: Die Erforschung des Gegensatzpaares Körperlichkeit versus Flüchtigkeit des Singenden/Gesungenen wäre vielleicht das Nahe-liegendste. Auch die Qualität des Singens und die Qualität des Gesangs könnten vor dem Hintergrund einer fluiden Auffassung in neuem Licht erscheinen. Möglicherweise ließe sich das Verhältnis der klanglichen zur hermeneutischen Ebene des Gesangs vom prozesshaften Singen aus neu denken. Und letztlich könnte die künstlerische Erforschung des Singens sogar wesentlich zum Verständnis dessen beitragen, was das Wesen von Gesang ausmacht. Umgekehrt würden die Erkenntnisse, welche aus den

Gesangsanalysen hervorgehen, dabei helfen, mehr über den Prozess des Singens zu begreifen. Diese Liste ließe sich fortsetzen.

Der Vollständigkeit halber müssen wir aber unsere grundsätzliche Betrachtung des Begriffspaares *Gesang* und *Singen* um ein weiteres Element ergänzen: Nicht nur haben wir es auf der einen Seite mit einem kristallinen, auf der anderen Seite mit einem fluiden Begriff zu tun. Auch in ihrem Objektivierungsgrad unterscheiden sich die beiden Perspektiven ganz erheblich: Während der *Gesang* als Objekt eine objektive Analysehaltung beinahe fordert, ist dem *Singen* die Subjektivität des singenden Individuums im Hier und Jetzt zwingend und untrennbar eingeschrieben. In dieser Subjektivität liegen Potential und Gefahr unmittelbar beieinander. Um das *Singen*, das eigene künstlerische Tun, künstlerisch zu erforschen, muss der/die Singende sich (mit Goethe) in einem ersten Schritt selbst historisch werden: Er/sie muss ein Bewusstsein um die Verortung der eigenen Existenz entwickeln. Die konkreten Parameter dieser Verortung hängen wesentlich von der gewählten Fragestellung der Forschung ab – es kann sich dabei natürlich nicht nur um eine kunst- oder musikgeschichtliche Selbstverortung handeln. Je nach gewünschtem Fokus können beispielsweise auch philosophische, soziologische, psychologische oder medizinische Parameter Bedeutung erlangen. Nur aus dem Verstehen dieser individuellen Historizität heraus können Tun und Reflektieren in eine Beziehung des stetigen Austauschs treten, der die Voraussetzung für den Schritt über sich selbst hinaus in das mitteilbare Bewusstsein darstellt. Eine daraus sich ergebende Forschungsmethodologie muss sowohl dem Aspekt der Fluidität als auch demjenigen der Subjektivität Rechnung tragen.

Dabei erweist es sich für den Aufbau dieser Methodologie als hilfreich, dass die künstlerische Praxis des *Singens* von Natur aus bereits vier wesentliche Charakteristika künstlerischer Forschung in sich trägt: Zum ersten ist dem *Singen* eine Doppelperspektive geradezu körperlich eingeschrieben. *Singen* als praktischer Vorgang lässt sich niemals externalisieren. Niemals kann es außerhalb des Körpers »begriffen« werden. So sehr es sich im Äußeren – wenn auch nur flüchtig – manifestiert, so untrennbar ist seine Erzeugung mit einem, dem Blick verborgenen, innerkörperlichen Prozess verbunden. Erzeugt und wiederum analysiert werden kann dieser Prozess in seiner Vollständigkeit letztlich nur durch den singenden Körper, der zum schöpferischen Ohr wird. Daraus ergibt sich als zweites ein Auf-sich-selbst-zurückgeworfen-Sein, wie es in diesem Grad in keiner anderen (instrumentalen) Musizierpraxis vorkommt. Gewiss wirken auch externe Faktoren auf das *Singen* ein; klimatische und akustische Rahmenbedingungen etwa oder die Wechselwirkungen musikalischer und sozialer Interaktion beispielsweise. Die Reflexion über das Singen als Prozess ist aber zwangsläufig immer in erster Linie eine Selbstreflexion, die sich mit grundlegenden Fragen nach dem Instrument

und dessen Bedienung und nach seinem Wirt auseinandersetzen muss. Drittens birgt diese unausweichliche Selbstbefragung und Selbstentwicklung in sich sodann die ständige Gefahr der Vereinzelung und der Unmittelbarkeit. Durch die Verschmelzung von Subjekt und Objekt und durch die Konzentration auf das Eigene als das ewig Fremde wird die Kommunikation mit einem Gegenüber zur doppelten Übersetzungsaufgabe des eigenen Fremden in das eigene Eigene hin zum fremden Eigenen. Als letztes, aber keineswegs als Geringstes ist – aus Obigem hervorgehend – das konfliktuös-symbiotische Verhältnis des *Singens* zur Sprache zu nennen. Das Äquilibrium von Klingen und Sprechen ist Gegenstand unausgesetzter Neuverhandlung, wie dies ja auch auf die ständige Neuverhandlung des Verhältnisses von Tun und Sprache in künstlerischer Forschung zutrifft.

Darüber hinaus ist dem Phänomen menschlicher, lautlich-musikalischer Äußerung in Produktion, Rezeption und Reflektion (um sich nicht auf einen der beiden in diesem Artikel gebrauchten Begriffe festzulegen) aber ein generelles Prinzip der künstlerischen Forschung eingeschrieben: Die zwei Perspektiven von *Gesang* und *Singen* lassen sich einzig durch die singende Forscherin, den singenden Forscher tätig-reflektierend vereinen. Dabei drohen allerdings zwei wesentliche Gefahren: Weder sollen die Erkenntnisse einer reflektierten künstlerischen Praxis, der zwar analytische Intentionen zu Grunde liegen mögen und die freilich für die Entwicklung des eigenen künstlerischen Tuns von großem Wert ist, im Bereich des Nichtvermittelbaren, Subjektiven bleiben, noch darf der subjektive Zugang sich in der zur Mittelbarkeit notwendigen Objektivierung auflösen. Von *künstlerischer Forschung* wird man erst sprechen dürfen, wenn die/der singende Forscher/in über die reflektierte Praxis hinaus den existentiellen Willen hat, ihre/seine neu gewonnenen Erkenntnisse intersubjektiv nachvollziehbar zu machen. Der traditionelle künstlerische Vorgang, sich durch das Singen mitzuteilen, muss also dadurch ergänzt werden, sich bezüglich des Singens mitzuteilen.

Innovationspotential kann dem *Singen* in Bezug auf künstlerische Forschung jedoch auch dann innewohnen, wenn wir zu fragen beginnen, ob es nicht vielversprechend wäre, künstlerische Forschung als Disziplin weniger im Hinblick auf Produkthaftes, sondern recht eigentlich selbst als Fluides zu denken und zu konzipieren.

KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG

EIN HANDBUCH

Herausgegeben von Jens Badura, Selma Dubach,
Anke Haarmann, Dieter Mersch, Anton Rey,
Christoph Schenker, Germán Toro Pérez

Konzept und Redaktion:
Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann

Hochschule Luzern
Musik

diaphanes

1. AUFLAGE

ISBN 978-3-03734-880-2

© DIAPHANES, ZÜRICH-BERLIN 2015

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

LAYOUT UND DRUCKVORSTUFE: ZEDIT, ZÜRICH

DRUCK: STEINMEIER, DEININGEN

WWW.DIAPHANES.NET

ÜBERSETZEN

SIGRID ADORF

*Übersetzung ist unmöglich, aber notwendig*¹ – auf diese kurze Formel ließe sich Übersetzungstheorie in etwa bringen: 1816 betont Wilhelm von Humboldt eine Identität von Sprache und Gedanke und spricht von einer »unmöglichen Aufgabe« des Übersetzens.² Denn entweder orientiere sich eine Übersetzung auf Kosten der eigenen (Mutter-)Sprache zu nah, sprich wörtlich, am Originaltext, oder umgekehrt, verhalte sie sich als eine Form sinngemäßer Übersetzung zu frei gegenüber dem Original und drohe dabei dessen Eigentümlichkeit einzubüßen. Diese Spannung zwischen wörtlicher und sinngemäßer Übersetzung, die jede Übersetzungstheorie zum Thema macht, wird von Walter Benjamin hundert Jahre später in *Die Aufgabe des Übersetzers* von 1921 aufgegriffen, aber mehrfach gewendet, wenn er erklärt, dass das originale Verhältnis von Form (»Art des Meinens«) und Mitteilung (»Gemeintes«) als ein dem Wesen nach übersetzbares Unübersetzbares verstanden werden muss, als Nachweis der »reinen Sprache«.³ Und auch wenn Benjamins Problemfeld die konkrete Praxis des Übersetzens von Dichtung ist, erweitert sich hier sein Übersetzungsverständnis über einen eng gefassten Sprachbegriff hinaus. Seine Bildsprache gilt selbst als Beispiel für ein an sich unübersetzbares Sprachdenken – ein Denken, das, wie es die psychoanalytische Theorie (Freud, Lacan) mit ihrer Aufmerksamkeit für Prozesse der Übertragung und Entstellung epistemologisch nachzuvollziehen sucht, wesentlich von der Differenzproduktion der Sprache zu sich selbst abhängig ist.⁴

1 Boris Buden, Stefan Novotny (Hg.): *Übersetzung: Das Versprechen eines Begriffs*, Wien 2008 (Texte online unter <http://eipcp.net/transversal>), darin insbes. Boris Buden: »Übersetzung ist unmöglich – fangen wir also an!«, ebd., S. 71–86.

2 Humboldt zit. nach Radegundis Stolze: *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*, 4. überarb. Aufl., Tübingen 2005, S. 25.

3 Walter Benjamin: »Die Aufgabe des Übersetzers«, in: ders.: *Gesammelte Schriften* Bd. IV/1, Frankfurt M. 1972, S. 9–21.

4 Vgl. Georg Christoph Tholen, Gerhard Schmitz, Manfred Riepe (Hg.): *Übertragung–*

Übersetzen, eine angewandte Praxis zur Verständigung zwischen verschiedenen Sprachen, muss zunächst einmal selbst *übersetzt*, d. h. sinngemäß übertragen werden, um als Konzept für künstlerische Forschungspraktiken verstanden werden zu können. Denn erst in einem erweiterten Sinn, der dem Sprach-, Text- und Zeichenbegriff des *linguistic turn* folgt, lässt sich in allen Bereichen kultureller Kommunikation von zeichenhaften Bedeutungsprozessen ausgehen – unabhängig davon, ob eine Äußerung in Form von Bildern, Filmen, Algorithmen, literarischen Texten (Dichtung), materieller Formgestaltung (Design), Musik oder Körperbewegung (Mimik, Tanz, Gebärde) usw. erfolgt. Intermediale Praktiken in der Kunst sind demgemäß durch einen erweiterten Übersetzungsbegriff reflektierbar.

Im Spiel mit Medienwechseln wird die Produktion von Differenz erfahrbar und werden die Sinne für die Produktion von Sinn geschärft, ließe sich als Pointe intermedialer Forschungsinteressen in der Gegenwartskunst grob festhalten. Denn, wie der Medientheoretiker Marshall McLuhan 1964 in *Understanding Media* erklärt, ist der Inhalt eines Mediums jeweils ein anderes Medium. Das Medium ist die Botschaft und dementsprechend wirken Medien als Übersetzer.⁵ Seit den 1960er-Jahren haben sich auch zeitgenössische Künstler_innen vermehrt und explizit gegen modernistische Reinheitsparadigmen und Purismen gewendet, die ein künstlerisches Medium ontologisch aus sich selbst heraus zu er- und begründen suchen, sprich *Malerei als Malerei, Fotografie als Fotografie, Film als Film* etc. auffassen und praktizieren. Entgegen dieser Identitätslogik, einer wesenhaften Selbstsetzung, ging es den antimodernistischen Ansätzen gerade um jene Momente, in denen sich ein Medium durch seine Übersetzung in ein anderes überhaupt erst zu erkennen gibt – also Momente, in denen etwa stehende, eingefrorene, sprich fotografische Bilder im Film oder Vergleiche zur raumzeitlichen Begrenztheit des Bühnenraums das bewegte und montierte Bild als solches erkennen lassen (Jean-Luc Godard u. a.), in denen fotografische Reihen eine filmische Anmutung erhalten (VALIE EXPORT u. a.), in denen Differenzen zwischen Text und Bild die vermeintliche Transparenz der Medien und ihre Evidenzeffekte stören (Victor Burgin u. a.) oder in denen tänzerische Gesten etwa als Vokabular alltäglicher Körpersprache lesbar werden (Yvonne Rainer u. a.) etc.

Exemplarisch lässt sich die Aufmerksamkeit für die medialen Differenzspiele und die Frage ihrer Nicht-/Übersetzbarkeit an einer vielzitier-

Übersetzung – Überlieferung. Episteme und Sprache in der Psychoanalyse Lacans, Bielefeld 2001, darin insbes. Sigrid Weigel: »Lost in Translation. Vom Verschwinden des Bilddenkens in Übersetzungen Benjaminscher Schriften«, ebd., S. 125–140.

⁵ Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle/Understanding Media* (1964), Basel 1995, S. 21ff., 38 und 96 ff.

ten Arbeit erläutern, die 1965, d. h. nahezu zeitgleich mit McLuhans Buch entstand: Joseph Kosuth (*Art and Language*) stellte einen Stuhl vor eine Wand, machte ein Foto desselben, das diesen vor eben dieser Wand in realer Größe zeigt, hängte das Foto links daneben auf und rechts davon einen vergrößerten Lexikonartikel zum Stuhl – drei Formen ein und desselben Gegenstands: *One and Three Chairs*. Ähnlichkeit und Differenz fallen ineinander und lassen die Aussage ›ein Stuhl‹ als Effekt von drei Formen, einen Stuhl zu ›meinen‹, erkennen. Was hier als stark formales Interesse an der Referentialität zwischen Signifikat und Signifikant erscheint, mit der Übersetzer_innen per se befasst sind, wurde wenig später bereits von anderen, insbesondere feministischen Künstlerinnen der 1970er-Jahre, auf Fragen gesellschaftlicher, kultureller Zeichensysteme und ihren Wirklichkeitsbezug ausgedehnt. Exemplarisch lässt sich hier die Foto-Text-Arbeit *The Bowery in two inadequate descriptive systems* (1974/75) von Martha Rosler anführen, in der Rosler die soziale Wirklichkeit als Lücke zwischen den Beschreibungssystemen fokussiert. Als kritisches Statement zum dokumentarischen Elendsvoyeurismus zeigt sie hier die als Sujet vertrauten Hauseingänge des Viertels von Manhattan ohne Menschen und mit verschlossenen Türen und Gittern. Nur vereinzelte Flaschen indizieren die Nutzung, die der dazu montierte Text, eine Liste von umgangssprachlichen Wörtern zur Umschreibung von Trunkenheit, klar benennt. In der Lücke zwischen Foto und Text sind nun ebenso die Vorstellungsbilder der Betrachtenden angesprochen, die sich aus den zu dieser Gegend vertrauten Dokumentarfotos speisen, wie das explizite Nichtzeigen gezeigt wird und Zweifel an der Übereinstimmung von Vorstellungsbild und Realität provoziert. Es fordert dazu auf, den eigenen Bildgebrauch und die damit verbundenen Selbstvergewisserungen kritisch zu reflektieren – und es tut dies, indem es den Bildgebrauch verschiebt und mit einer Übersetzung in Text konfrontiert, die nach der Übereinstimmung von Bild und Text fragt und die Nichtübereinstimmung erkennen lässt. Die Vorgehensweise ist analytisch. Es ist eine Übersetzungsarbeit als Erforschung der Inadäquatheit von Beschreibungssystemen. In Fort- und Weiterführung von Dadaismus, Surrealismus, dem Ansatz des Epischen Theaters von Bertolt Brecht usw. arbeiten Künstler_innen wie Rosler mit Mitteln der Montage an einer Ergründung von Wirklichkeit, die das komplexe Ineingreifen von Medien und die daraus resultierenden Botschaften (Bedeutungen) freizulegen suchen. Ihre Untersuchungen, die als eine Form künstlerischer Forschung verstanden werden können, arbeiten konzeptuell mit der *Nicht-/Übersetzbarkeit* von einem Medium in ein anderes, um an den Brüchen und Schnittstellen, an dem, was sich in der *Differenz als Differenz* zeigt, kulturelle Aktivitäten der Beschreibung, der Zuschreibung repräsentationskritisch herauszuarbeiten.

Das künstlerische Interesse an einer Vermittlung zwischen formal-analytischen und politisch motivierten Erforschungen komplexer Bezeichnungspraktiken durch Übersetzung ist aktuell groß und muss im Zusammenhang mit einer über die Kunst hinausgehenden Konjunktur des Übersetzungsbegriffs gesehen werden. *Übersetzung* fungiert seit einigen Jahren als Analysekategorie in den Kunst- und Kulturwissenschaften.⁶ Das geht einerseits auf theoretische Reflexionen zur Problematik des Übersetzens zurück, die weit zurückreichen und bereits für Tradierungsfragen der heiligen Schriften wie antiken Überlieferungen zentral waren.⁷ Andererseits ist es Ausdruck des Bedürfnisses, die zunehmende Mobilisierung und Mediatisierung im 20./21. Jahrhundert und die damit verbundenen Transferprozesse zwischen Räumen, die vorher weniger oder gar keinen Austausch miteinander hatten, sowie Fragen zu Migrationsgesellschaften zu reflektieren. Für postkoloniale Ansätze in den Kulturwissenschaften war etwa das erweiterte Verständnis von Sprache und Text derart relevant, dass im Anschluss an Homi K. Bhabas grundlegende Thesen zur Hybridität von Kulturen von einem *translational turn* gesprochen wird.⁸ Denn »Übersetzungsverfahren sind Verfahren der *differenzbewussten Grenzüberschreitung*«, wie Bachmann-Medick erklärt.⁹ Von hier aus lässt sich die Praxis des *Übersetzens* als ein künstlerisch forschender Ansatz in den Blick nehmen, denn Übersetzung ist hier nicht allein als eine Praxis der Vermittlung von etwas Vorgängigem angesprochen, sondern als Analysekategorie einer forschenden Praxis, die sich mit Prozessen des Erkennens und Verkennens von (kultureller) Differenz beschäftigt.

6 Buden, Novotny (Hg.): *Übersetzung*, a.a.O.; IFK_Akademie 2014, Rahmenthema: Übersetzung als Kulturtechnik, Sektion 5: Korrupte Transfers. Medien und Material in den Künsten (Karin Harrasser), http://www.ifk.ac.at/tl_files/files/Application%20Forms/IFK_Akademie_2014_Ausschreibung.pdf

7 Vgl. Stolze: *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*, a.a.O.

8 Vgl. Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 238–283.

9 Doris Bachmann-Medick: »Kulturwissenschaften – eine Übersetzungsperspektive, Doris Bachmann-Medick im Gespräch mit Boris Buden«, in: Buden, Novotny (Hg.): *Übersetzung*, a.a.O., S. 29–42.

INSTITUTIONEN & KONTEXTE

AKADEMISIERUNG

Akademisierung 221 – Dritter Zyklus 225

FORMATE

Aufführung 231 – Essay 235 – Performance 239

Werk und Prozess 243

FORSCHUNGS- UND FÖRDERDISPOSITIVE

Forschungs- und Wissenschaftspolitik 249

Förderung künstlerischer Forschung 253

ÖKONOMISIERUNG

Funktionale Orte 259 – Globalisiertheit 263 – Kreativität 271

Kultur- und Kreativwirtschaft 277 – Produktivität 281

ORTE

Archiv 285 – Atelier 289 – Bühne 295 – Internet 299 – Kino 303

Konzertsaal 307 – Labor 311 – Museum 315

POLITIK

Ästhetik und Politik 319 – Vermittlung 323

VERÖFFENTLICHUNG

Peer Review 327 – Research Catalogue 333



AKADEMISIERUNG

DIETER LESAGE

Für viele direkt Beteiligte (KunsthochschulprofessorInnen und KunsthochschulstudentInnen) und indirekt Beteiligte (KünstlerInnen und KritikerInnen) ist der Begriff Akademisierung ein anderer Name für die Art und Weise, wie sich künstlerische Studiengänge an Kunsthochschulen im Bologna-Prozess entwickeln: Wegen Bologna werden Kunststudiengänge akademisiert oder, stärker formuliert, Bologna zwingt die Kunsthochschulen dazu, die Kunstausbildung zu akademisieren. Oft wird damit gemeint, dass die Kunststudiengänge wissenschaftlich(er) werden sollen, eine Entwicklung, die von einigen als positiv, und von vielen als negativ gewertet wird. Ob positiv oder negativ gedacht, die breit geteilte Überzeugung, dass eine solche Verwissenschaftlichung deshalb stattfindet, weil der Bologna-Prozess eine Akademisierung fordert, beruht jedoch auf einem großen Missverständnis.

Die Genealogie dieses Missverständnisses lässt sich mehr oder weniger zusammenfassen wie folgt: Die einheitliche Einführung des Bachelor- und Master-Abschlusses in der ganzen European Higher Educational Area als politisches Versprechen der europäischen BildungsministerInnen, die 1999 in Bologna die juristisch völlig unverbindliche Bologna-Erklärung unterzeichneten, wurde rasch von der Mahnung begleitet, dass es für die Qualität aller dieser einheitlich zu nennenden Abschlüsse absolut erforderlich sei, die Lehre, die zu diesen Abschlüssen führt, auf Forschung zu basieren. Obwohl viele KünstlerInnen sich seit Jahrzehnten in allen möglichen Darstellungen und Selbstdarstellungen als Forschende betrachtet hatten, und obwohl es deshalb bereits zur Stunde der Bologna-Erklärung eine beachtliche Tradition der zeitgenössischen künstlerischen Forschung gab, vertraten viele KunsthochschulprofessorInnen entweder die Ansicht, dass die Kunsthochschulen außerhalb des Bologna-Prozesses verbleiben sollten, da die Kunst nicht forsche, oder aber, dass die Kunst in den Kunsthochschulen mit dem Bologna-Prozess plötzlich für ganz neue – nämlich forschungsbezogene – Aufgaben stehe.

Nur wenige KunsthochschulprofessorInnen hatten gleich verstanden, dass dieser sozusagen vom Bologna-Prozess auferlegte Zwang zum Forschen auch als Chance verstanden werden konnte. Dafür nämlich, endlich die Zeit, die KünstlerInnen zum Forschen brauchen, auch als konstitutiv für die Ausübung des Berufs als KunsthochschulprofessorIn anzuerkennen. KunsthochschulprofessorInnen sollen nicht nur unterrichten, lehren und begleiten, sie sollen auch forschen, das heißt, sie sollen sich die Zeit nehmen, Konzepte für neue Arbeiten oder Projekten zu entwickeln, Zeit, um auch ihre eigene künstlerische Praxis zu hinterfragen. Anders gesagt: kein Unterricht mehr an Kunsthochschulen von KünstlerInnen ohne nennenswerte suchende künstlerische Praxis. Denn Voraussetzung für die künstlerische Lehre ist, dass die Lehrenden es eben auch nicht ganz wissen und deshalb Forschende bleiben. Das (zumindest traditionelle) akademische Modell des wissenschaftlichen Universitätsprofessors, der sowohl unterrichtet als auch forscht und gerade durch seine Forschungstätigkeiten die Lebendigkeit, Relevanz und Aktualität seiner Lehre garantiert, ist ein Rollenbild, das auch für künstlerische Professuren durchaus sinnvoll ist. Wobei selbstverständlich gilt, dass der/die künstlerische ProfessorIn sich neben der Lehre nicht der wissenschaftlichen Forschung widmet, sondern der Kunst und der künstlerischen Forschung.

Die Einführung dieses akademischen Arbeitsmodells an Kunsthochschulen führt nur dann zu einer Verwissenschaftlichung der künstlerischen Studiengänge, wenn nicht beachtet wird, dass es bei künstlerischen Studiengängen darum geht, dass die StudentInnen sich zu selbständigen *KünstlerInnen* entwickeln, nicht zu WissenschaftlerInnen. Sie sollen lernen, Kunst zu machen, die in ihren eigenen künstlerischen Disziplinen von ihren Peers und KunstkritikerInnen geschätzt wird, und nicht etwa, wie man eine wissenschaftliche Dissertation schreibt, die von WissenschaftlerInnen begutachtet wird. Wenn Akademisierung entsprechend verstanden wird, dann kann dieser Prozess dazu beitragen – und hat schon dazu beigetragen –, dass Kunsthochschulen und Kunstakademien an *künstlerischer* Relevanz gewinnen. Die Lehrenden an Kunsthochschulen sind dann nicht nur Lehrende, sondern weiter künstlerisch aktiv, wobei ihre künstlerische Praxis eine suchende und forschende ist und deshalb eine Praxis, die im Kunstfeld ihren Stellenwert behält. Akademisierung heißt in diesem Fall, dass für die Lehre eines Kunsthochschulprofessors eine forschende Kunstpraxis eine qualitative Voraussetzung ist. Ohne forschende Kunstpraxis wird der Kunsthochschulprofessor kaum dazu fähig sein zu lehren. Die Akademisierung der Kunsthochschulen hat also mit Wissenschaft und Verwissenschaftlichung nichts zu tun, sehr viel aber mit Kunst.

An diesem Punkt stellt sich in den Debatten um künstlerische Forschung allerdings durchaus die Frage, ob dann alle Kunst Forschung sei.

Während kaum jemand sich an eine Definition von Kunst wagen möchte, verlangen viele jetzt rasch eine Definition von künstlerischer Forschung. Dabei geht es bei dem Begriff von künstlerischer Forschung vor allem darum, dass das Forschende und Suchende *in der Kunst* anerkannt wird und eben auch die institutionellen Voraussetzungen an Akademien und Kunsthochschulen dafür zu schaffen sind. Im richtig verstandenen Prozess der Akademisierung wird das künstlerische Forschen als elementarer Teil der Arbeit an Kunsthochschulen anerkannt. Es gibt tatsächlich viel sogenannte Kunst, die man nicht unbedingt als forschend und suchend beschreiben kann. Schon alleine deswegen heißt diese Kunst auch sogenannte Kunst. Denn Kunst, die nicht auch forschend operiert, ist schlechte Kunst. Aber es wäre ahistorisch zu behaupten, dass künstlerische Forschung (*aka* Artistic Research) erst seit Bologna entstanden ist, und einer ganz bestimmten Methodologie entspricht, die sich jetzt erst recht entwickelt. Die Institutionen, die *neben* ihren Kunststudiengängen jetzt auch Studiengängen in Artistic Research anbieten, machen einen riesigen Fehler. Das Problem ist nicht, dass man nicht immer definitiv behaupten kann, diese oder jene Kunst sei auch Forschung. Problematisch ist es aber, dass man im Kunstfeld eine Nische für künstlerische Forschung kreierte, die dann in eigenen Studiengängen formalisiert wird. Forschung sollte daher einen Platz bekommen *in* den künstlerischen Studiengängen selber und nicht *neben* diesen. Zudem sollte man anerkennen, dass Forschung in den Künsten immer schon praktiziert, nicht aber immer so benannt wurde. Akademisierung könnte man deswegen, positiv betrachtet, auch als einen Prozess sehen, der künstlerisches Forschen als Voraussetzung für qualitative Kunstproduktion betont und dabei auch die Mittel fordert, die es braucht, damit die Kunstproduktion ihre Qualität behält.

In diesem Zusammenhang wird oft behauptet, der Diskurs über künstlerische Forschung sei also nur eine *Rhetorik*, um Mittel für die Künste zu bekommen. Und bestimmt ist es *auch* eine Rhetorik. Sowie es keine herrschaftsfreie Kommunikation gibt, gibt es auch keinen rhetorikfreien Diskurs. Jedoch ist es erst recht rhetorisch zu behaupten, der Diskurs über künstlerische Forschung sei *nur* eine Rhetorik. Dieser Diskurs hat durchaus auch einen beschreibenden Wert, neben dem Ziel, die forschenden Künste zu emanzipieren.