



Hochschule für Musik
und Darstellende Kunst
Frankfurt am Main

Frankfurt in Takt

Magazin der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main

Schwerpunktthema

KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG



www.facebook.com/FrankfurterSparkasse

Eugen Hahn | Musiker und Jazzkeller-Betreiber | Kunde seit 1986

Mein Leben, meine Vibes, meine Frankfurter Sparkasse

„Worauf's beim Jazz ankommt? Dass man genau zuhört und aufeinander eingeht. Talente, die auch meinen Berater auszeichnen.“

Die Gewerbekundenbetreuung der Frankfurter Sparkasse.
Wir haben ein Ohr für Ihr Business.



Frankfurter
Sparkasse

1822

Inhalt

6 Editorial I: Aus aktuellem Anlass

8 Editorial II: Betreten wir Neuland?
Künstlerische Forschung an der HfMDK
von Thomas Rietschel

Künstlerische Forschung andernorts

- 14 **Kunstuniversität Graz**
von Prof. Dr. Ulf Bästlein,
Prof. Dr. Wolfgang Hattinger
und Dr. Deniz Peters
- 18 **Zürcher Hochschule der Künste**
von Prof. Anton Rey
- 26 **Amsterdam University of the Arts**
von Prof. Marijke Hoogenboom
- 30 **Stockholm University of the Arts**
von Prof. Rolf Hughes

Leuchtturmprojekte künstlerischer Forschung an der HfMDK

- 34 **Performing the archive**
von Prof. Dieter Heitkamp
- 38 **Praxisbasierte Forschung im
Master-Studiengang Contemporary
Dance Education**
von Prof. Ingo Diehl
- 42 **Komposition im Computer-Zeitalter**
von Prof. Orm Finnendahl
- 46 **Das Forschungsprojekt
„Hotteterre – Principes de la flûte“**
von Prof. Karl Kaiser
- 51 **Die hörende Hand**
von Prof. Catherine Vickers

Projekte von Absolventen der Hessischen Theaterakademie

- 56 **Künstlerisches Forschen –
die Postgraduiertenförderung der
Hessischen Theaterakademie**
von Dr. Philipp Schulte
- 58 **Sons sans sens**
von Lea Letzel
- 60 **Zwofadolei – eine Suche
nach anderen Realitäten und
neuen Menschen**
von Eleonora Herder
- 65 **The role of embodiment**
von Lili M. Rampre
- 68 **What hasn't happened yet,
but might be possible?
Documenting "doing things"**
von Jason Jacobs und
Ekaterine Giorgadze

Positionen zu künstlerischer Forschung Ein Deutungsversuch

- 71 **Kunst und Forschung –
eine Begriffsverwirrung?**
von Prof. Marion Tiedtke und Prof. Dr.
Dr. h.c. mult. Ernst Theodor Rietschel

Visionen für Lehre und Studium

- 76 **Was bedeutet die Etablierung künstlerischer Forschung für die HfMDK?**
von Thomas Rietschel

Szenisches Forschen

- 80 **Das reale Werden sozialer Körper**
von Prof. Dr. Ulrike Haß

Musikalische Perspektiven

- 90 **Welche Objektivität?**
von Martin Hiendl

Performance und Artistic Research

- 94 **Der Tänzer als Forscher**
von Prof. Dr. Claudia Jeschke

Falsche Zumutungen

- 96 **Eierlegende Wollmilchsäue?**
von Falk Rößler

Mut zur Diskussion

- 100 **Diskussionsrunde**
Interview mit den Professoren
Christoph Schmidt, Dr. Werner Jank,
Dieter Heitkamp und Ernst August
Klötzke (Moderation)

- 106 **Motor für ein neues Selbstverständnis**

Interview zum Zehnjährigen des
Instituts für zeitgenössische Musik mit
Dr. Julia Clout, Dr. Karin Dietrich und
Prof. Gerhard Müller-Hornbach

- 113 **Wir gratulieren**

Zum Geburtstag von
Prof. Dr. h.c. Hilmar Hoffmann

- 114 **Die Hochschule im Herzen – drei neue
Stiftungen fördern die HfMDK**

von Dr. Laila Nissen

- 118 **Musikalische Geschenke**

In Memoriam Johanna Quandt

Personalía

- 119 Prof. Françoise Friedrich im Portrait

- 121 Die Hochschule beim Rheingau
Musik Festival

- 123 Liebe zur Musik erfragt –
„Mein Lieblingsstück“ mit
Prof. Martin Lücker

- 125 **Verschlungene Lebenswege
unserer Alumni**

No 5 – Nils Cooper

- 127 Impressum

- 128 Erfolge unserer Studierenden





Editorial I: Aus aktuellem Anlass

In dieser Ausgabe widmen wir uns der „künstlerischen Forschung“. Das ist ein für uns langfristig wichtiges Thema, doch die momentanen politischen Ereignisse überrollen uns gerade und erfordern eine Stellungnahme. Deshalb bekommt diese Hochschulzeitung kurz vor Drucklegung ein zweites Editorial – aus aktuellem Anlass.

In diesem Sommer ist die Welt in Deutschland und Europa eine andere geworden: Die Folgen von Krieg, Hunger, Elend, Ausbeutung, Tyrannei und Unterdrückung in anderen Teilen der Erde (an deren Ursachen wir in vielen Fällen keineswegs unbeteiligt sind) erreichen unser Land in der Form Tausender von Flüchtlingen. Für 2015 sind 800.000 Flüchtlinge in Deutschland prognostiziert, und es werden in den nächsten Jahren nicht weniger werden. 60 Millionen Menschen sind weltweit auf der Flucht, und viele von ihnen haben nichts zu verlieren. Sie setzen ihr Leben ein, um in die „Festung Europa“ zu gelangen, und wir werden sie nicht aufhalten können – es sei denn, wir beginnen unsere eigenen Grundwerte aufzugeben. Also müssen wir uns damit auseinandersetzen: Deutschland ist ein Einwanderungsland, und die Zuwanderung geschieht schnell und ungeregelt.

Wir sind eine öffentliche Institution, finanziert von der Gesellschaft, und unser Kern ist die Kunst. Außerdem sind wir eine internationale Hochschule, offen für Menschen aus allen Ländern der Erde. All dies verpflichtet uns aktiv zu werden, und zwar als Institution. Selbstverständliche Hilfsbereitschaft, wie wir sie – Gott sei Dank – an vielen Orten erleben, ist wunderbar.

Hier kann jeder für sich entscheiden, wo und wie er sich engagiert. Mir geht es darum, wie wir uns als Kunsthochschule, also als künstlerisch orientierte Ausbildungsinstitution, verhalten, und ich halte es für zwingend notwendig, dass wir dies Thema aktiv aufgreifen.

Zwei Dinge sind meiner Ansicht nach zu tun:

Wir sollten uns einmischen in die Debatte, wie mit der neuen Situation umgegangen werden soll.

Wir – die Institution, die Lehrenden, die Studierenden und die Mitarbeiter – sollten unseren Beitrag als Kunsthochschule zur Integration der Flüchtlinge leisten.

Was heißt das konkret?

Die Menschen, die zu uns kommen, sind in der Regel jung, hoch motiviert und haben viele Kinder dabei. Wir sind eine Ausbildungsinstitution, und zu unseren Aufgaben gehört die Ausbildung von Instrumental- und Tanzpädagogen sowie von Musiklehrern für allgemeinbildende Schulen. Wir sollten uns also zunächst an die eigene Nase fassen und unsere Studienpläne befragen: Bereiten wir unsere Studierenden auf die neue Situation angemessen vor? Qualifizieren wir sie dafür, adäquat mit kulturell heterogenen Gruppen arbeiten zu können, sind sie darauf vorbereitet, als Pädagogen oder Künstler mit den neuen Herausforderungen umgehen zu können?

Darüber hinaus gibt es Fragen an die Politik und die Kultusbehörden des Landes: Müssen die Curricula und Lehrpläne in



unseren Schulen nicht auf die veränderte Situation reagieren? Werden die bisherigen Inhalte in den künstlerischen Fächern den neuen Herausforderungen und der sich verändernden Schullwirklichkeit gerecht? Hier ist die Kompetenz unserer Professorinnen und Professoren gefragt, und wir sollten der Politik unseren beratenden Sachverstand anbieten. Wir sollten aber auch, wenn solche Debatten nicht geführt werden, diese Diskussion offensiv vorantreiben und, wenn nötig, auch Themen setzen.

Wir sind dabei die Anwälte der Kunst und der Kultur. Der Mensch lebt nicht vom Brot allein – das gilt auch für Flüchtlinge. Ein Dach über dem Kopf und ausreichendes Essen sind wichtig, aber nicht ausreichend. „Wir setzen uns ein für die Teilhabe aller Menschen an den Künsten“, so steht es in unserem hochschuleigenen Leitbild. Mit dieser Haltung sollten wir in die Debatte gehen.

Wir können aber auch konkret helfen, mit unseren Mitteln: Instrumentalunterricht für Kinder und Jugendliche oder Unterricht im Tanz können durch Studierende oder Lehrende übernommen werden. Künstlerische Projekte können helfen, traumatische Erfahrungen zu verarbeiten, aber auch Selbstbewusstsein und Ausdrucksfähigkeit stärken. Musik, Theater und Tanz sind universelle Sprachen, die auch jenseits deutscher Sprachkenntnisse erlernt, praktiziert und verstanden werden können. Und nicht zuletzt befinden sich unter den Flüchtlingen künstlerisch interessierte Menschen oder gar ausgebildete Künstler, denen wir, sei es als Studierende oder als Lehrende, den Zugang zu unserer Hochschule ermöglichen sollten, wenn

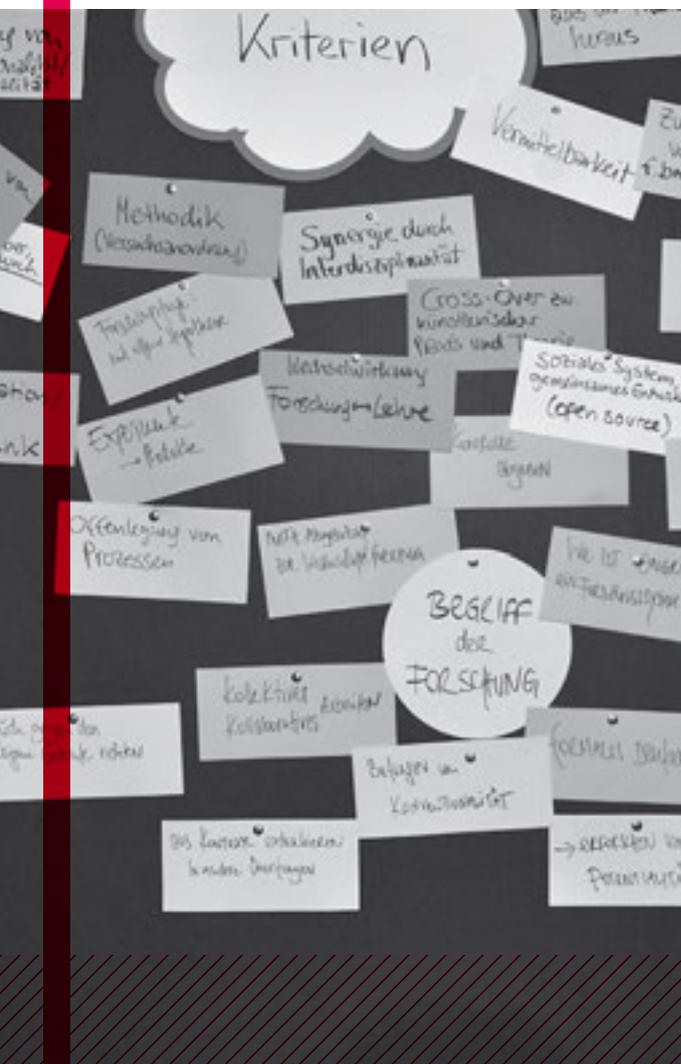
sie begabt bzw. qualifiziert genug sind. Hier müssen wir unbürokratische Wege der Studienzulassung bzw. Einstellung praktizieren, wenn fehlende Papiere oder noch nicht vorhandene Sprachkenntnisse dem im Wege stehen sollten.

Dies sind erste Überlegungen, und wir haben auch schon einige Projekte, die dieses Thema aufgreifen, wie die Initiative der von moto Foundation. Aber ich bin mir sicher: In der Hochschule gibt es viele weitere gute Ideen dazu. Ich möchte alle Angehörigen der Hochschule bitten – die Lehrenden, die Studierenden und die Mitarbeiter der Verwaltung –, solche Ideen zu entwickeln und Vorschläge für deren konkrete Umsetzung zu machen. Anfang des Wintersemesters werde ich zu einer hochschulöffentlichen Veranstaltung einladen, bei der wir diese Ideen vorstellen und diskutieren werden, um ihre Machbarkeit zu prüfen und um sie koordinieren und weiter entwickeln zu können.

Das alles wird natürlich nur auf der Basis ehrenamtlichen Engagements funktionieren. Aber Sie können sicher sein, dass ich als Präsident solche Aktivitäten mit allen mir zur Verfügung stehenden Mitteln unterstützen und befördern werde.

Ihr
Thomas Rietschel

Editorial II: Betreten wir Neuland? Künstlerische Forschung an der HfMDK



Manchmal liegen Themen in der Luft, und dann wird es höchste Zeit sie aufzugreifen, je eher desto besser, sonst läuft man Gefahr, aktuelle Entwicklungen zu verschlafen. So ist das auch bei der künstlerischen Forschung. Überall taucht dies Thema gerade auf. Der Vorstand der Rektorenkonferenz der deutschen Musikhochschulen beschäftigt sich damit, aus anderen Kunsthochschulen kommen Anfragen, der europäische Musikhochschuldachverband AEC hat eine Arbeitsgruppe dazu eingerichtet, und in vielen anderen europäischen Ländern wird intensiv daran gearbeitet. „DasArts“ in Amsterdam, das Orpheus-Institut in Belgien oder „DOCH“ in Stockholm – gerade mit großzügigen Finanzmitteln für artistic based research ausgestattet – sind Beispiele dafür. Aber auch in Deutschland, z. B. an der UdK in Berlin, im Studiengang „Szenisches Forschen“ in Bochum oder an der Hafencity Universität in Hamburg ist künstlerische Forschung an Hochschulen bereits institutionell verankert.

Sie finden in diesem Heft einige handfeste Argumente, die deutlich machen, warum künstlerische Forschung in Zukunft an der HfMDK einen wichtigen Platz einnehmen sollte. Die gesetzlichen Grundlagen dafür sind gegeben. Im Hessischen Hochschulgesetz (HHG) liest man unter den Aufgaben aller Hochschulen: „Die Hochschulen dienen der Pflege und Entwicklung der Wissenschaften und Künste sowie der Verwirklichung des Rechts auf Bildung durch Forschung, künstlerisches Schaffen ...“ (HHG, §3, Abs.1). Weiter heißt es: „Die Kunsthochschule hat die Aufgabe, künstlerische Formen und Gehalte zu vermitteln und fortzuentwickeln“, und später ist ausdrücklich von „künstlerischen Entwicklungsvorhaben“ die Rede (§ 28, § 29). Die „Entwicklung der Künste“ und die „Fortentwicklung der künstlerischen Formen und Gehalte“ sowie Forschung und künstlerisches Schaffen gehören also zu den zentralen Aufgaben, die der Gesetzgeber einer hessischen Kunsthochschule zuweist.

Künstlerische Forschung gibt es schon lange an unserer Hochschule, nur wurde sie bisher so nicht benannt. Zwei Beispiele: Die historische Interpretationspraxis entwickelte ihre Spielpraxen unter Zuhilfenahme historischer Quellen vor allem durch die künstlerische Arbeit am und mit dem Instrument. Das ist künstlerische Forschung in Reinkultur. Auch das Projekt „Motion Bank“, initiiert durch William Forsythe, an dem die Tanzabteilung der Hochschule schon seit Jahren beteiligt ist, gehört zur künstlerischen Forschung. Hier wurden neue Notations- und Darstellungsformate für Choreographien entwickelt, was nur aus und gemeinsam mit der künstlerischen Praxis möglich war.

Auch die Rahmenbedingungen für künstlerische Forschung sind günstig an unserer Hochschule. Frankfurt ist eine internationale und neugierige Stadt mit einer lebendigen Kunstszene, die zeitgenössischen Entwicklungen sehr offen gegenüber steht. Die Hochschule selber ist hervorragend mit den Kulturinstitutionen der Stadt und der Region vernetzt. Da künstlerische Forschung immer interdisziplinär ist, bieten Netzwerke wie z. B. die Hessische Theaterakademie, die Hessische Film- und Medienakademie oder das Frankfurt LAB ein ideales Umfeld für künstlerische Forschung. Auch innerhalb der Hochschule haben wir in den vergangenen Jahren interdisziplinäre Zusammenarbeit systematisch gefördert und viel dabei erreicht.

Fußend auf diesen Erfahrungen, wurde dann im Leitbildprozess der Hochschule vor zwei Jahren die Etablierung künstlerischer Forschung als wichtiges Thema von vielen Seiten eingefordert. Von vielen Seiten wurde die Beschäftigung mit künstlerischer Forschung als wichtiges Thema eingefordert. Sie hat es auch prominent ins einstimmig verabschiedete Leitbild der Hochschule geschafft: „Wir ... schaffen Freiräume für Experiment, neue Arbeitsweisen und künstlerische Forschung.“ An anderer Stelle ist von „künstlerisch und wissenschaftlich aktiven Lehrenden“ die Rede sowie von der Verbindung von „Theorie und Praxis“. Und nicht zuletzt der Anspruch, dass wir als Hochschule „zeitgenössische Entwicklungen“ (in der Kunst) mitgestalten wollen, verweist auf die künstlerische Forschung.



Um zu konkretisieren, was die Hochschule unter künstlerischer Forschung versteht und wie sie künstlerische Forschung in ihre Struktur integrieren kann, wurde im April 2014 eine Arbeitsgruppe gegründet. Ihr gehören als Vertreter der Fachbereiche Prof. Rainer Römer, Prof. Catherine Vickers (bis April 2015 Prof. Christopher Brandt), Prof. Gerhard Müller-Hornbach und Prof. Ingo Diehl an. Das Präsidium wurde durch Thomas Rietschel vertreten, die Leitung übernahm Prof. Marion Tiedtke. Kompetent unterstützt wurde die AG bis April 2015 durch Larissa Bischoff, der Fanti Baum nachfolgte. Als Vertreter der Hochschule für Gestaltung (hfg) Offenbach arbeitete Prof. Dr. Martin Gessmann in der Arbeitsgruppe mit. Aufgabe der AG war es auch, Kriterien für die Beurteilung künstlerischer Forschung zu entwickeln, die dann als Voraussetzung einer möglichen Förderung dem Beirat des hessischen Forschungsförderprogramms „LOEWE“ vorgelegt werden sollen. Das Land hat bereits seine Bereitschaft signalisiert, in Zukunft im LOEWE-Programm Mittel für Vorhaben aus diesem Bereich zur Verfügung zu stellen.

Es gab zehn intensive Arbeitstreffen. Auf der Grundlage einer nationalen und internationalen Recherche wurden in der AG eigene Maßstäbe und Kriterien für künstlerische Forschung an der HfMDK entwickelt. Die Ergebnisse der AG wurden mit Experten diskutiert (Prof. Heiner Goebbels, Präsident der Hessischen Theaterakademie, Prof. Dr. Maria Spychiger, Professorin für Musikpädagogik an der HfMDK, und Dr. Melanie Waldfuhrmann vom Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik) und schließlich Anfang Mai 2015 auf einem Symposium zur Diskussion gestellt. Als Gäste hatten wir für den Blick von außen eingeladen: Prof. Dr. Sven Lindholm (Theatermacher und Studiengangleiter „Szenische Forschung“ an der Ruhr-Universität Bochum), Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Ernst Theodor Rietschel (ehem. Präsident der Leibniz Gemeinschaft und Vorstandsvorsitzender des Berlin Institute of Health) sowie Prof. Ernst August Klötzke (Prof. für Musiktheorie an der HfMDK). Es wurden fünf Forschungsprojekte der HfMDK (Prof. Diehl, Prof. Finnendahl, Prof. Heitkamp, Prof. Vickers) sowie die forschend-künstlerische Tätigkeit von Prof. Rosalie von der hfg Offenbach präsentiert und anschließend gemeinsam mit den Gästen diskutiert. Die auswärtigen Gäste gaben außerordentlich positives Feedback und bestärkten uns, auf unserem Weg weiterzugehen.

Das Ergebnis dieser Bemühungen waren die folgenden Grundsätze zur künstlerischen Forschung an der HfMDK. Diese Grundsätze versuchen zum einen, das Feld der künstlerischen Forschung zu definieren und es von benachbarten Feldern („klassische“ Forschung, künstlerische Praxis) abzugrenzen. Gleichzeitig lassen sich aus ihnen Kriterien zur Beurteilung von Vorhaben künstlerischer Forschung ableiten.

Künstlerische Forschung bezeichnet ein von der künstlerischen Praxis ausgehendes systematisches Forschen als Schaffung von Wissen u. a. über künstlerische Prozesse sowie dessen Dokumentation, Präsentation und Vermittlung in die Gesellschaft.

Das Ziel künstlerischer Forschung ist die Erzeugung von neuem Wissen. Der Wissensbegriff ist dabei weit gefasst: Dazu gehört nicht nur sprachlich formuliertes Wissen, sondern auch ein Wissen, das Unbegriffliches und sinnliche Erfahrung einschließt (wie z. B. Körperwissen) oder nur in künstlerischen Formaten darstellbar ist. Dabei geht es immer um Wissen, das für die Entwicklung der Kunst und der Gesellschaft relevant ist.

Künstlerische Forschung ist nicht gleich Kunst, aber sie geht aus der künstlerischen Praxis hervor. Künstlerische Arbeitsprozesse sind oft identisch mit künstlerischen Forschungsprozessen. Künstlerische Forschung geht jedoch über das künstlerische Ergebnis hinaus. Nicht jedes Ergebnis künstlerischer Forschung ist Kunst, und nur ein Kunstwerk als Endergebnis künstlerischer Forschung wäre zu wenig. Künstlerische Forschung lässt sich in Form von Projekten beschreiben, die einer Evaluierung nach objektiven Kriterien zugänglich sind.

Künstlerische Forschung braucht eine konkrete Fragestellung, die über die singuläre Ereignishaftigkeit der Kunst hinausweist. Mit der Fragestellung sind adäquate Methoden verknüpft, die experimentell sein können, aber doch allgemein nachvollziehbar sein müssen.

Notwendige Grundlage jeder künstlerischen Forschung ist die künstlerische Praxis. Künstlerische Forschung forscht nicht über die künstlerische Praxis (wie z. B. die Musik- oder Theaterwissenschaft), sondern sie entsteht aus der künstlerischen Praxis. Aus ihr heraus entwickelt sie ihre jeweils eigenen Methoden für die Beantwortung ihrer Fragestellung; dabei ist sie oft interdisziplinär.

Künstlerische Forschung ist ein Prozess, der Theorie und Praxis verbindet. Künstlerische Forschung reflektiert ihre Fragestellungen, ihre Bedingungen und ihre Methoden vor dem Hintergrund aktueller theoretischer Diskurse. Sie verpflichtet sich den Prinzipien der Objektivität und ermöglicht so eine Evaluierung ihrer Ergebnisse.



Künstlerische Forschung stellt sich dem Diskurs, indem sie ihre Fragestellungen, Bedingungen, Methoden und Ergebnisse offen legt und zugänglich macht. So entwickelt sie eine eigene scientific community. Hier diskutiert sie ihre Ergebnisse und entwickelt ihre Methoden und Fragestellungen weiter.

Die Ergebnisse künstlerischer Forschung wirken auf die künstlerische Praxis zurück. Da künstlerische Forschung sich der künstlerischen Praxis „von innen“ nähert und aus ihr ihre Kriterien, Fragestellungen und Methoden entwickelt, gibt sie in besonderem Maße Anregungen zur Weiterentwicklung der künstlerischen Praxis.

Künstlerische Forschung befördert eine stets aktuelle und theoretisch fundierte Ausbildung im künstlerischen Bereich. Indem künstlerische Forschung neues Wissen über Kunst, ihre Grundlagen und Begrifflichkeiten schafft, gibt sie der Ausbildung neue Perspektiven und trägt damit zu ihrer Weiterentwicklung bei. Die Teilhabe an künstlerischen Forschungsprozessen verhilft den Studierenden zu einem tieferen Verständnis der Grundlagen ihres Fachs.



Diese Grundsätze sind ein Zwischenergebnis. Sie bedürfen noch der Schärfung und der weiteren Diskussion. Dieser Diskussion dient auch die vorliegende Themenausgabe unserer Hochschulzeitung. Wir stellen aktuelle Forschungsvorhaben vor, und wir haben Angehörige der Hochschule sowie Expertinnen und Experten von außen gebeten, ihre Sichtweise auf die künstlerische Forschung darzustellen. Viele Fragen werden offen bleiben, aber was deutlich werden sollte: Wir meinen es ernst, und wir haben uns auf den Weg gemacht. In diesem Sinne lade ich alle Leserinnen und Leser herzlich ein, dieses Thema weiter mit uns zu diskutieren.

Mein herzlicher Dank gilt der Arbeitsgruppe künstlerische Forschung, die seit mehr als einem Jahr viel Energie und Arbeit in das Thema investiert hat. Zudem danke ich allen Autoren, die mit ihren Beiträgen eine überaus inhaltsreiche und anregende „Frankfurt in Takt“-Ausgabe gestaltet haben.

Thomas Rietschel

Präsident der Hochschule
für Musik und Darstellende Kunst
Frankfurt am Main

Dr. artium – ein Exzellenzstudium in künstlerischer Forschung an der Kunstuniversität Graz

Von Ulf Bästlein, Wolfgang Hattinger
und Deniz Peters

*Prof. Mag. Dr. Ulf Bästlein ist Leiter
der Künstlerischen Doktoratsschule und
hat an der Kunstuniversität Graz eine
Professur für Gesang inne.*

*Prof. Mag. Mag. Dr. Wolfgang Hattinger
ist stellvertretender Leiter der Künstlerischen
Doktoratsschule mit einer Professur
für Musiktheorie.*

*Dr. Deniz Peters ist geschäftsführender
Programme Manager der Doktoratsschule,
außerdem Leiter des PEEK-Projekts
„Emotionale Improvisation“ und
Research Postdoc am FWF-Projekt
„Musikalische Expressivität“.*

Das „Dr. artium-Programm“ der Kunstuniversität Graz (KUG) wendet sich als Exzellenzstudium an Persönlichkeiten, die bereits auf eine substanzielle künstlerische Laufbahn verweisen können und die ihre künstlerischen Fähigkeiten einsetzen wollen, um künstlerischen, wissenschaftlichen und existenziellen Fragen nachzugehen. Musikalisches Handeln und theoretische Reflexion stehen dabei nicht bloß hintereinander, sondern treten – in unserem spezifischen Verständnis künstlerischer Forschung – äquivalent und kontinuierlich in Wechselwirkung. Das ästhetische Experiment ist dabei ein ebenso grundsätzliches Vorgehen wie die kritische Betrachtung zentraler Konzepte, mittels derer die jeweiligen Forschungsfragen behandelt werden. Das musikalische Forschen wird dabei zu einer Kreativität, die den Anspruch erhebt, auf Welterkenntnis und Selbsterkenntnis abzielen.



Mit der Gründung der Künstlerischen Doktoratsschule im September 2009 übernahm die KUG eine Vorreiterrolle im deutschsprachigen Raum. Im Curriculum des Dr. artium an der Grazer Kunstuniversität spiegelt sich die Äquivalenz von künstlerischem Tun und wissenschaftlicher Reflexion wider. Robert Schumann als Literat, Franz Liszt mit seiner „Musik über Musik“, Nikolaus Harnoncourt oder Alfred Brendel – um nur einige wenige zu nennen – haben diese Art der Forschung immer schon betrieben. Diese erfordert eine Be- und Hinterfragung der ästhetischen Praxis und deren Erweiterung vor dem Hintergrund der Fragestellung durch andere, etwa soziologische, psychologische, politische, historische, theologische und philosophische Diskurse und entsprechend den Einsatz geistes- oder naturwissenschaftlicher Methoden. Die Methodik ist hochgradig pluralistisch, da sie im jeweiligen Einzelfall aus unterschiedlichen Methodologien zusammengesetzt wird. Jeder Untersuchungsgegenstand bedarf seiner eigenen Methodik, Präsentation und Kommunikation.

Daraus eröffnet sich die Möglichkeit, neues und andersartiges Wissen durch die Praxis zu gewinnen sowie schöpferische und originelle Erkenntniszugänge zu entwickeln, die in weiterer Folge auch mit anderen Disziplinen eine dynamische Beziehung eingehen können. Methoden- und Theorienvielfalt befruchten die Wissenschaft, Einförmigkeit lähmt ihre kritische Kraft und die freie Entfaltung des Geistes. Das Risiko dieser Offenheit soll dabei nicht verschwiegen, sondern als Herausforderung begriffen werden. Qualitätssicherung und Gewährleistung von Forschung auf höchstem Niveau müssen den Prozess ständig begleiten. Wir versuchen nach Kräften, das künstlerische Doktoratsstudium an der KUG aus einem solchen Geist heraus zu organisieren: möglichst geringe Akademisierung, möglichst große Freiräume. Folglich reagieren wir auf Anforderungen der individuellen Vorhaben und Doktorierenden curricular flexibel; überdies bieten wir zusätzlich zur fachlichen Betreuung ein maßgeschneidertes Monitoring an.

Künstlerische Forschung kann nur von Künstlerinnen und Künstlern betrieben werden. Gleichzeitig steht nicht zu befürchten, dass die künstlerische Forschung zu einer Verwissenschaftlichung der Künste führen wird; denn nicht all die hervorragenden Cellistinnen und Cellisten, Pianistinnen und Pianisten, Dirigentinnen und Dirigenten oder Komponistinnen und Komponisten sind automatisch aufgrund ihres ausgezeichneten Künstlertums auch gleich für die künstlerische Forschung geeignet und werden diese betreiben. Die künstlerische Forschung bedarf über die künstlerischen Qualitäten hinaus immer noch zweier zusätzlicher Voraussetzungen: zum einen eines existenziellen Erkenntniswillens; zum anderen der Fähigkeit, die Erkenntnissuche systematisch und (selbst-)kritisch zu betreiben und gewonnene



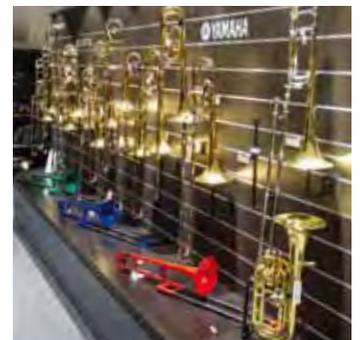
Deniz Peters beim Konzert *Horizonte* in Graz.
Foto: Paula Peters

Erkenntnisse in nachvollziehbaren Formen mitteilbar zu machen. Das Künstlerische Doktoratsstudium besteht an der Kunstuniversität Graz aus einem mehrstufigen Zulassungsverfahren, sechs Semestern Mindeststudienzeit, einer Zwischenevaluierung im Rahmen eines DoktorandInnenforums und einem Rigorosum, das zwei gleichwertige Teile hat, einen künstlerischen und einen wissenschaftlichen. Gefordert sind eine umfassende Dokumentation beider Bereiche des Doktorats – sowohl der künstlerischen als auch der wissenschaftlichen Ergebnisse – in Darstellungsformen, welche diskutierbar, kritisierbar und verständlich artikuliert sein müssen, inklusive Ton-, Video- und digitaler Dokumentationen der künstlerischen Arbeiten sowie einer schriftlichen Bearbeitung der Forschungsfrage im Umfang von 80 bis 100 Seiten. Zwei interne und zwei externe künstlerische und wissenschaftliche Betreuerinnen und Betreuer begleiten den Prozess und sind Teil des Doktoratskomitees. Doktorierende müssen neben künstlerischen Privatissima und wissenschaftlichen Kolloquia zwei aktive Teilnahmen an jährlichen DoktorandInnenforen sowie aktive Tagungsteilnahmen und künstlerische Präsentationen vorweisen wie auch den Besuch einer begrenzten Anzahl von teilweise dezidierten, teilweise zur wissenschaftlichen Vertiefung dienenden Lehrveranstaltungen (u. a. zum Thema Forschung).

Das Begriffspaar „Theorie und Praxis“ markiert schon seit Jahrzehnten das Selbstverständnis der Kunstuniversität Graz. Die Institution vereint in sich breit aufgestellte Forschungstätigkeiten sowie einen umfangreichen Fächerkanon künstlerischer Ausbil-

dung. In den Instituten für Musikästhetik, Musiktheorie/Musikgeschichte, Musikpädagogik, Aufführungspraxis, Elektronische Musik und Akustik, Ethnomuskologie, Jazz- und Populärmusikforschung und Kirchenmusik wird sowohl einer anwendungsorientierten Musikwissenschaft als auch der musikwissenschaftlichen Grundlagenforschung große Bedeutung beigemessen. Und auch die praxisbezogenen Institute künstlerischer Ausbildung forschen in erheblichem Ausmaß. Somit treffen hier seit Langem unmittelbar wissenschaftliche auf künstlerische Fragen und sieht sich Forschung eng an künstlerische Praxis gebunden, geht von dieser aus und spielt ihre Ergebnisse wieder an diese zurück. Viele der Forschenden betreiben Wissenschaft vor dem Hintergrund ihrer eigenen künstlerischen Biografie und lassen diese in ihre wissenschaftliche Tätigkeit einfließen. Eine außerordentliche Dichte und Nähe von Kunst und Wissenschaft zeichnen die KUG somit aus, wodurch künstlerische Forschung als die organische Weiterentwicklung des historisch gewachsenen Profils der KUG erscheint.

Der Diskurs um das, was künstlerische Forschung ausmacht und was sie sein kann, wird durch Publikationen und Vorträge an der KUG aktiv mitgeprägt. Immer ist im Blick zu behalten, dass ein erfolgreiches Verschränken künstlerischer und wissenschaftlicher Vorgehensweisen nur unter höchst anspruchsvollen Voraussetzungen erreichbar ist und nicht ins rein Künstlerische oder rein Wissenschaftliche kippen darf. Diesen Standard zu etablieren, erachten wir als eine zentrale Aufgabe einer institutionalisierten, exzellenten künstlerischen Forschung.



Musikerleben

www.session.de

Hanauer Landstraße 338 | Frankfurt am Main

Forschung mit Film, Tanz und Theater am Beispiel des Zürcher Institute for the Performing Arts and Film (IPF)

Von Prof. Anton Rey

*Prof. Anton Rey ist Leiter
des „Institute for the Performing
Arts and Film“ an der Zürcher
Hochschule der Künste (ZHdK).*

Die Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) ist eine Fachhochschule mit dem sogenannten „vierfachen Leistungsauftrag“ Lehre, Forschung, Weiterbildung und Dienstleistungen.¹

Die in fünf Departementen organisierte Kunsthochschule stellte in den ersten Jahren nach der Gründung (2007) zwischen zehn und zwölf Prozent des Budgets für Forschung und Entwicklung (F&E) zur Verfügung, verbunden mit einer Reihe von Erwartungen, die stetig weiterentwickelt und präzisiert werden.

Am Departement Darstellende Künste und Film entstand vor rund zehn Jahren das Konzept für eine Forschung, welche in Abgrenzung zu den existierenden universitären Forschungseinrichtungen eine andere als die historisch-analytisch ausgerichtete akademische Forschung verfolgen sollte. Die beteiligten Forscher/-innen des zu gründenden Instituts hatten zwar Erfahrung mit traditioneller Universitätsforschung, interessierten sich aber mehr für praxisbezogene und bislang wenig untersuchte Phänomene. Es reizte sie, für diese eine Kartografie angemessener Methoden zu entwickeln und der jeweiligen Fragestellung angepasste Verfahren auszuprobieren.

¹: Das Staatssekretariat für Bildung, Forschung und Innovation SBFI im Eidgenössischen Departement für Wirtschaft, Bildung und Forschung ist das Kompetenzzentrum des Bundes für national und international ausgerichtete Fragen der Bildungs-, Forschungs- und Innovationspolitik. Das SBFI fördert die Bildung, Forschung und Innovation mit jährlich ca. 4 Milliarden CHF. Die ZHdK erhielt als Grundfinanzierung im Jahr 2014 vom SBFI einen Overheadbeitrag von CHF 0,2 Millionen und einen Sockelbeitrag von CHF 0,5 Millionen. Zusätzlich wurde der Bereich F&E durch den Kanton Zürich mit Restkostenfinanzierung im Umfang von 12,5 Millionen unterstützt.



Das IPF

2015, im achten Jahr seit Gründung des IPF, hat dieses bereits Zusagen für Drittmittel von einer Million Schweizer Franken akquiriert, fünf Fachtagungen durchgeführt und die laufenden Forschungsprojekte auf mehreren internationalen Tagungen präsentiert. Die Teammitglieder unterrichten, publizieren und sind erfolgreich in der jeweiligen Praxis unterwegs. All das, obwohl (oder weil?) sie sich in erster Linie auf künstlerische Forschung spezialisiert haben. Eine Forschungsrichtung, die bis vor wenigen Jahren für die Bereiche Film, Tanz und Theater kaum bekannt war. Wie kam es dazu?

Begonnen hat es mit kleinen Forschungsprojekten in Eigenfinanzierung, mit zunächst recht mutwilligen Themen. ATTENTION ARTAUD zum Beispiel besteht aus einer Aufführung und einer theoretischen Recherche zu Artaud und seiner Beschäftigung mit Geistern/Geisthaftigkeit/Séances. AVENIDA ASIA war eine gestenreiche Konfrontation mit japanischen Spielformen. Im nur teilweise vorbesprochenen Rahmen spielten sich Kommunikationsdefizite der unterschiedlichen Sprach- und Performancekulturen an eine debattierbare Oberfläche – für geübte Performer und professionelle Beobachter inspirierendes Material für sprachunabhängige Interaktionen. So ähnlich wurde in kurzer Zeit ein erstes Dutzend Forschungsprojekte lanciert. Versehen mit einer finanziellen Grundausstattung von zwei Vollzeitstellen, die auf fünf Personen verteilt wurden, fanden in dem jährlichen Budget von 420.000,- CHF zahlreiche Ideen Platz sowie Tagungen, Publikationen und ausgiebige Recherchen, die bald zu einem Netzwerk von fachspezifischen Interessen führten. Zu Beginn blieb allerdings die Euphorie innerhalb einer kleinen Gruppe und löste beim restlichen Lehrkörper wenig Begeisterung

aus, eher ein vielsagendes Schweigen oder Murren: „Jetzt sollen wir auch noch forschen?“ Die meisten Dozent/-innen konnten oder wollten sich nicht vorstellen, wie Forschung an ihrer Fachhochschule zu betreiben sei. Sollten etwa Akrobatik-Dozent/-innen Bücher schreiben, Stimme-und-Sprechen-Dozent/-innen Röntgenaufnahmen studieren und die Cutter/-innen Statistiken über die weggeschnittenen Schnipsel führen? Die Dozierenden kamen mehrheitlich aus der Praxis und sahen keine Notwendigkeit für Forschung. Das lag am traditionellen Bild eines theorielastigen Forschungsverständnisses und sollte sich im Laufe der Jahre nachhaltig ändern.

Inzwischen werden an der Zürcher Hochschule der Künste sehr unterschiedliche Formen der Forschung praktiziert. Elf Forschungsschwerpunkte, die in sieben Instituten, einer Forschungskommission und einer Versammlung der Institutsleitenden organisiert sind, machten für das Jahr 2014 14,6 Prozent des Gesamthaushalts aus, Tendenz steigend. Nur etwa ein Drittel aller Projekte bezeichnen sich als einer künstlerischen Forschung zugehörig, die Mehrheit sieht sich nach wie vor einer eher akademisch-traditionellen Methodik verpflichtet oder basiert auf Dienstleistungsaufträgen.

Künstlerische Forschung am IPF

Auch am IPF unterschieden sich die ersten Forschungsprojekte kaum in der Herangehensweise von jenen, die an der Universität gelehrt und praktiziert werden: Recherche – Reflexion – Dissemination. Nur, dass sie eine ungewöhnliche Perspektive einnahmen: jene der Künstler. Nicht die Aufführung oder Aufführungsgeschichte aus Sicht der Rezeption stand im Fokus, sondern Gegenwart und Gegenwärtigkeit aus der Perspektive der Produktion, der Macher/-innen. Uns interessierten primär produktionsästhetische Fragen.

Dieser Umstand war es aber auch, der einen produktiven Umgang und zahlreiche Kooperationen mit Gießen, Hildesheim und Berlin, insbesondere aber mit dem Berner theaterwissenschaftlichen Institut (itw) oder mit dem Filmwissenschaftlichen Seminar der Universität Zürich ermöglichte, da sich die Perspektiven ergänzten: diese mit dem Blick auf die Artefakte, auf die Aufführungsergebnisse und -traditionen, auf die fertigen Filme, Technologien und Historien, wir auf die Entstehung und produktionsästhetischen Verfahren, die Techniken und künstlerischen Schwierigkeiten: der Schritt vom Off auf die Bühne, die Wahl des Bildausschnitts durch den Cadreur, die Stimmlage der Sprecherin, das Wachsen der Szenografie etc. Daher war auch klar, dass unsere Forschung sich an ein anderes Zielpublikum adressieren würde: nicht in erster Linie an Wissenschaftler/-innen, sondern an die Profis, danach an die Ausbildungsstätten und erst an dritter Stelle an die Universitäten. Wir machten es auch zu unserer Aufgabe, die drei Gruppierungen zusammenzuführen und in einen regelmäßigen Austausch zu bringen.

Zwei Beispiele aktuell abgeschlossener Forschungsprojekte, die durch den Schweizerischen Nationalfonds gefördert wurden.

Analog – Digital

Eines der ersten Projekte aus dem Forschungsschwerpunkt Film beabsichtigte, den fundamentalen Umbruch der Filmbranche empirisch zu untersuchen. Welche emotionale Wirkung hatte der Wechsel von analogem zu digitalem Filmmachen auf das Kinopublikum ausgeübt? Warum war das nicht erforscht worden? Innerhalb weniger Jahre war eine über hundertjährige analoge Technik größtenteils durch digitale Verfahren ersetzt worden. Hier befragten Künstler/-innen und Wissenschaftler/-innen mit Hilfe von Zuschauer-Experimenten erstmals fundiert und systematisch, ob dieser Wechsel Auswirkungen auf das Filmlebnis der Zuschauer/-innen hatte. Ungewöhnlich war dabei die Vorgehensweise: Im Rahmen des interdisziplinären Projekts produzierte das Forschungsvorhaben in Zusammenarbeit mit den Bachelorstudierenden der Fachrichtung Film drei kurze Spielfilme, die gleichzeitig sowohl auf Film wie auch auf digitale Datenträger aufgezeichnet wurden. Es entstanden pro Film zwei komplette Varianten, die sich nur in Bezug auf das Aufnahmeverfahren unterschieden. In der Postproduktion wurde zusätzlich eine weitere Variante erstellt, bei welcher der digitale Film so stark wie möglich an den analogen Look angeglichen wurde. Anschließend wurde in verschiedenen Experimenten die Wirkung der unterschiedlichen Filme auf über 400 Testzuschauer untersucht.

Die Resultate beweisen, dass der Wandel von analogen zu digitalen Aufnahmeformaten keine Schmälerung des emotionalen Kinoerlebnisses mit sich gebracht hat. Signifikante Unterschiede zwischen analogem und digitalem Ausgangsmaterial sind nicht nachzuweisen, sobald sich ein Publikum einer Filmerzählung hingibt. Anders sieht es beim Vergleich der Projektionsart aus. Bei der mechanischen 35-mm-Filmprojektion zeigten sich im Vergleich zur digitalen Projektion bei einer kleineren Testgruppe signifikant stärkere Emotionen.

Die große Anzahl der Probanden und die realitätsnahen Tests im Kino machten das Projekt einzigartig. Die hohe Relevanz zeigte sich auch am anhaltenden Interesse der Filmbranche im In- und Ausland. Nicht zuletzt waren wir erstaunt darüber, dass diese Versuche weltweit noch nie durchgeführt worden waren. Vielleicht, weil es der Macher/-innen bedurfte, um das praktische Ausgangsmaterial für Forschungsfragen und also ohne kommerzielle Absicht herzustellen?



Disembodied Voice

„Disembodied Voice – Körper/Stimme/Technik“ benutzte den Proben- und Bühnenraum als Labor und untersuchte Phänomene der technischen Manipulation der Stimme. Mit wechselnden Schauspieler/-innen wurden Experimente durchgeführt, um die elektroakustische Transformation der Stimme und die dreidimensionale Klangprojektion mit Ambisonics auf eine bühnenpraktische Anwendung hin systematisch zu erforschen. Der offene Arbeitsprozess mit Sprecher/-innen und Soundtechnolog/-innen und die daraus resultierende Modellinszenierung wurden dokumentiert und analysiert. Testläufe, Workshops und eine Tagung bezogen Expert/-innen aus Praxis und Wissenschaft mit ein und führten u. a. zur ersten öffentlichen Aufführung eines Elfriede-Jelinek-Textes in den USA (*Snow White*, UCSB 2012).

Im Fokus lagen die Wirkung der Stimmanwendung auf den Akteur selbst und das Potenzial spezifischer Stimmerkmale für Gestaltung, Interaktion und Klangtransformation im Bereich des Sprechtheaters. Die mediatisierte Stimme wurde im interdisziplinären Zusammenspiel von Theaterwissenschaft, Theaterpraxis und Soundtechnologie auf Einsatzmöglichkeiten und Wirksamkeiten erforscht. Nebst einer vor Fachpublikum, also international besetzten Peer Group aufgeführten Modellinszenierung, die durch drei weitere Regisseur/-innen einer formal-ästhetischen Relativierung unterzogen wurde, kamen eine umfangreiche Publikation (Band 10 der Reihe *subTexte*) und eine DVD/bluray in 5.1-Tonmischung heraus, die vom Berliner Alexander Verlag vertrieben wird. Wieder waren es die praktische Versuchsanordnung und die Expert/-innen, die neues Wissen generierten.

Kriterien für Forschung am IPF

a) Am Anfang stehen immer die Neugier (Intent), Wissbegier und die Lust auf das Unerforschte, auch dann, wenn die Frage noch nicht eng gefasst werden kann. Es werden generell jene Expert/-innen gefördert, die aus ihrer Erfahrung heraus brennende Fragen verfolgen wollen.

b) Es folgt die erste Hürde: Egal was geplant ist und wie das Vorhaben aussieht – es muss noch unerforscht sein. Hier findet sich deshalb das verbreitete Kriterium der Innovativität (Originality). Auch Künstler stehen nicht allein da, sie stehen in historischem, gesellschaftlichem, akademischem oder „world art“-Kontext. Es muss ein intersubjektives, normatives Forum, der „State of the Art“, bekannt sein. Zwar sind forschende Künstler per Definition innovativ, und alle Kunst hat, so sie kreativ ist, einen forschenden Anteil. Damit ist sie aber noch keine Forschung. Forschung wird daraus, wenn Entstehung und Artefakt in einen Dialog gestellt, respektive einer Peer Group ausgesetzt werden. Zuweilen ein ungewohntes, unkünstlerisches Unterfangen, weil originäres Wissen meistens Neuland ist und die Peer Group oft noch gar nicht existiert.

c) Spätestens jetzt ergeben sich die Fragen (Questions, Issues). In welchen Kontext lassen sie sich einbinden, wie verknüpfen? Forschung ist eine Arbeit von vielen. Wen brauchen sie zur Bewerksstellung, welche Partnerschaften sind hilfreich oder Voraussetzung zum Gelingen, wie machen sie das Vorhaben verständlich? Auf welchen Erfahrungen bauen sie auf? Es gibt

auch eine nichthypothetisch gelenkte Forschung, die „discovery-led“ funktioniert, also eher entdeckend. Aber auch hier wird man sich Gedanken darüber machen, mit welchen Vorgehensweisen und Kooperationen die Suche bestritten und damit der Projektverlauf beeinflusst werden soll.

d) Daraus folgt der kniffligste Punkt, nämlich die Wahl des Vorgehens (Methods). Eine schwierige Angelegenheit, die sich nicht verallgemeinern lässt. Wir empfehlen, sich einzuschränken und einzugrenzen, obwohl man „nicht weiß, was man nicht weiß“ (Rheinberger). Wir verweisen auch auf den zweiten Punkt und die Prämisse, dass der Forschungsweg von anderen einseh- und wo möglich nachvollziehbar gemacht werden sollte. Auch, wenn diese Nachvollziehbarkeit zum Beispiel ein simultanes Erleben oder andere, ungewöhnliche Formate bedingt.

e) Womit wir beim letzten wichtigen Punkt sind: der Publikation, Präsentation oder Dissemination (Documentation). Oft weiß man zu Beginn eines Projekts nicht, wie oder was es am Ende zu publizieren geben wird. Es ist aber wichtig, schon am Anfang zu überlegen, wie Verlauf und möglicher Outcome kommuniziert werden könnten. Wird es eine Aufführung oder eine Installation, eher ein diskursives Ereignis, welche Art von Diskurs will das Projekt vorantreiben etc.? Wichtig ist daher eine fachspezifisch verständliche Intersubjektivität, eine wie auch immer geartete „Sprache“, die von den jeweiligen Expert/-innen erkannt oder dechiffriert werden kann.

Zwischenstand

Die Frage „wie forschen?“, wenn die Universitäten mehr als zweihundert Jahre erfolgreich unterwegs waren, ist damit nicht beantwortet. Künstlerische Forschung ist schließlich immer auch wissenschaftliche Forschung, da sie generell neues Wissen generiert und publiziert. Der Unterschied liegt im brechtschen „Wer – Wen“, also: Wer forscht hier für wen? Warum sollten jene, die unten sitzen, für diese, die oben schaffen, relevantere Erkenntnisse zeitigen als diese? Sollte es keine wissensvermittelnde Kunstausbildung geben?

Künstlerische Forschung ist folglich wie jede Forschung eine Suche nach den Kolleg/-innen, die sich mit ähnlichen Fragen beschäftigen, nach einer Peer Group von Expert/-innen, die diesmal nicht primär mittels Worten, sondern mittels ihrer jeweiligen Kunst einen Diskurs zur Episteme ihrer Praxis fördern. Forschung versucht, zumal am IPF, Reflexion nicht als distanzierte Beobachtung, sondern als Teilhabe zu verstehen, als Sprache, um Phänomene der Kunst zu be-greifen mehr denn zu be-schreiben. Nicht das Kunstwerk allein wäre Wissensträger, sondern erst gepaart mit der Erkenntnis- und Vermittlungsexpertise der Forschenden, gebündelt und methodisch definiert für die jeweiligen Expert/-innen und die jeweils spezifische Frage.

Legitimität erfolgt diskursiv in der jeweiligen Fachexpertise, Autorisierung durch eine übergeordnete Stelle wie zum Beispiel den nationalen Förderinstitutionen (DFG, SNF, FWF), die leider noch oft mit aktuellen Kunstfragen wenig vertraut sind. Das verlangt von künstlerisch Forschenden die Beherrschung einer Antrags-sprache, die der Kunstdisziplin wenig vertraut oder zumindest ungewohnt ist. Eine Beglaubigung durch Anrufung der Musen oder Aktivierung einer Emotionalität wäre einfacher. Die Erkenntnisleistung könnte sich sogar durch Kriterien wie Gerechtigkeit oder Glück (s. Lyotard) manifestieren. Aber davon sind wir weit entfernt.

Immerhin, künstlerische Forschung hat die Chance, mit Hilfe des Prozessualen, des Experiments und des schöpferischen Akts der Kreativität als ästhetische Praxis nicht in eine Beschreibbarkeit münden zu müssen, sondern in ihrer Komplexität ein Wissen von Kunst und Wahrheit, eine „Epistemologie des Ästhetischen“ (Mersch) zu etablieren, die durch das Singuläre paradigmatisch wirkt, also eine kontinuierliche Auseinandersetzung und Reflexion mit Widersprüchen verfolgt statt allgemeingültiges Wissen.

Künstlerische Forschung wäre so der Versuch, eine Art Erkenntnis stiftende Sinnlichkeit in jeweils singulären Verfahren zu praktizieren. Eine allgemein gültige Methode wird sich dafür nicht finden, die künstlerische Forschung ist ebenso illusorisch wie die wissenschaftliche Forschung. Aber wo Kunst gelehrt wird, sollte sie auch ihr eigenes forschendes Format etablieren dürfen – etablieren müssen.



PUNK - Performance von
Samuel Braun und Claudio Gatzke in Zürich.
Foto: Miriam Elias

Literatur (Auswahl)

<https://www.zhdk.ch/?ipf>

Badura, Jens et al.: Künstlerische Forschung.
Ein Handbuch. Zürich/Berlin 2015

Biggs, Michael, Henrik Karlsson:
The Routledge Companion to Research
in the Arts. London/New York 2001

Mersch, Dieter: Epistemologien des
Ästhetischen. Zürich 2015

Rey, Anton, Stefan Schöbi: Künstlerische
Forschung. Positionen und Perspektiven
(subTexte 03). Zürich 2009



Künstlerische Forschung in den Niederlanden und an der Amsterdam University of the Arts

Von Prof. Marijke Hoogenboom

Marijke Hoogenboom ist
Professorin für die Performing Arts
in Transition research group.

Seit etwa zehn Jahren gibt es in den Niederlanden eine interessante bildungspolitische Entwicklung, die sich nicht nur positiv auf Akademien und Kunsthochschulen auswirkt, sondern insbesondere auch auf die Kunst und Kunstschaffenden selbst. Neben dem herkömmlichen Bachelor- und Master-Lehrbetrieb wird eine Reihe von so genannten *Research Groups* (oder im Niederländischen: *Lectorate*) gefördert, die den ausdrücklichen Auftrag haben, die bestehende Ausbildungspraxis an den Kunsthochschulen durch aktuelle künstlerische Forschungsprojekte zu erweitern und zu erneuern.

Es lässt sich nicht verheimlichen, dass diese zusätzlichen Möglichkeiten für künstlerische Forschungsprojekte keineswegs von den Kunstschaffenden selber initiiert oder gar eingefordert wurden. Bei den *Lectoraten* handelt es sich ausschließlich um eine staatliche Intervention, die in den Niederlanden vom Ministerium für Erziehung und Wissenschaft getragen wird (und übrigens nicht nur in den Niederlanden, auch Flandern kennt einen starken Akademisierungsprozess)¹. Der Hintergrund ist eine bedenkliche Entwicklung an Kunst- und Fachhochschulen, die sich mehr

1: Ein prominentes Beispiel ist die Kunsthochschule KASK und das Promotionsprogramm docartes in Gent, kask.be/nl/onderzoek, www.docartes.be

2: Für eine Gesamtübersicht aktueller Forschungsgruppen in den Niederlanden siehe www.lectoren.nl – die Qualitätskontrolle ist Bestandteil der regelmäßigen, zentral gesteuerten Evaluationen.

3: Nationaal Regieorgaan Praktijkgericht Onderzoek SIA, www.nwo.nl/over-nwo/organisatie/nwo-onderdelen/nrpo-sia

und mehr über den aktuellen Arbeitsmarkt definieren und sich mit ihrem anwendungsorientierten Lehrangebot allzu sehr dem konkreten Job-Training verpflichtet fühlen. Das heißt beispielsweise im Bereich des Theaters, dass sich Studiengänge wie Regie, Schauspiel und Tanz, aber auch die Dramaturgie auf tradierte Berufsbilder festlegen und kaum noch zu zeitgenössischen Entwicklungen beitragen oder gar innovative Kunstformen provozieren. Grundlage ist das, was bereits seinen Nutzen erwiesen hat und daher zum allgemein akzeptierten Wissenskanon gehört, um einen bestimmten Beruf oder eine bestimmte Disziplin in bekannten Zusammenhängen ausüben zu können. Im schlimmsten Fall ist dann bei der Beurteilung studentischer Kompetenz ausschließlich noch von Berufspraxis und nicht mehr von Kunstpraxis die Rede – ein kleiner Unterschied, der mir im Hinblick auf eine Umdeutung künstlerischer Hochschulbildung durchaus wesentlich erscheint.

Für die Politik stellte sich diese Entwicklung vor allem problematisch dar, weil

- sich damit im binären holländischen Bildungswesen (also in der strikten Trennung von Universität einerseits und Kunst- und Fachhochschule andererseits) der Abstand zum akademischen Diskurs erschreckend vergrößert hat;
- Kunst- und Fachhochschulen möglicherweise nicht dem vom Bologna-Abkommen auferlegten, qualitativen Vergleich innerhalb Europas standhalten werden;
- sich der öffentliche Lehrauftrag schlichtweg auf herrschende professionelle Betriebssysteme begrenzt und nur unwesentlich zu gesellschaftlichen Erneuerungen beiträgt.

Man signalisierte eine regelrechte Erstarrung der Ausbildungspraxis, eine unzureichende Anbindung an die aktuelle Kunstwelt, die weitgehende Isolation von internationalen Entwicklungen, aber auch die Entfremdung von einer sich dramatisch verändernden sozialen, ökonomischen und kulturellen Wirklichkeit. Entsprechend wurde das Ziel der Forschungsinitiative sehr entschieden formuliert und als *Innovationsmaschine* im dynamischen Miteinander von *Unterricht, Forschung und Praxis* angesiedelt (diese Maßnahme bezieht sich nicht nur auf Kunsthochschulen, sondern auch auf das gesamte Feld der Fachhochschulen und die verschiedensten Fachbereiche aus Technik, Wirtschaft, Pädagogik, Gesundheit, Medien etc.)². Konkret bedeutet das: Kunsthochschulen werden – abhängig von ihrer Größe – direkt mit den entsprechenden Forschungsmitteln ausgestattet und können jeweils selbst bestimmen, auf welche Weise sie ihre Gelder anwenden und eigene Institute aufbauen beziehungsweise Schwerpunkte setzen. Allerdings ist die staatliche Grundförderung begrenzt: Der Etat der einzelnen *Research Groups* bewegt sich zwischen 150.000 und 450.000 Euro im Jahr, der gesamte Fonds verteilt circa 120 Millionen Euro auf mehr als 650 Initiativen. Daneben wird zunehmend die Zusammenarbeit mit Betrieben und öffentlichen Einrichtungen stimuliert, unter anderem durch ein eigenes Programm der niederländischen Forschungsgesellschaft NWO für angewandte Forschungsprojekte. Zudem organisieren größere Hochschulen ihre Forschungsgruppen in Exzellenz- und Wissenszentren³. Mit einer Beschränkung: Das Promotionsrecht ist weiterhin der Universität vorbehalten.

4: Beispiele besonderer Initiativen sind etwa das *Institute for Network Cultures*, networkcultures.org, *Art and Public Space*, laps-rietveld.nl
Life Long Learning in Music www.lifelonglearninginmusic.org,
und *Fashion* www.modelectoraat.nl
5: www.ahk.nl/onderzoek/

Mit den rund 40 Forschungsgruppen, die es inzwischen an niederländischen Kunsthochschulen im Bereich Musik, Darstellende und Bildende Kunst, Medien, Design, Architektur, Film, Kunsttheorie und Kunstpädagogik gibt, haben wir uns „gezwungenmaßen“ einem umfassenden *Upgrading* ausgesetzt und bekamen die Chance, eine sehr spezifische Alternative zu entwickeln, die auch für den Universitätsbetrieb langsam eine Herausforderung darstellt: Denn in der lebendigen Debatte um den Begriff der angewandten oder künstlerischen Forschung haben wir bisher bewusst nicht das angelsächsische Modell kopiert, sondern engagieren uns entschieden dafür, die Unterschiede der Ausbildungssysteme zu erhalten und gerade das Nebeneinander verschiedener Ansätze produktiv zu machen⁴. Im Zentrum stehen ausdrücklich Fragen, Methoden und Themen, die Kunst- und Kulturschaffende selbst adressieren. Wir gehen davon aus, dass Künstler schon lange eine eigene, äquivalente Form der Wissensproduktion betreiben, sich Forschungspraktiken angeeignet haben und man sie nicht unbedingt den Bedingungen des akademischen Wissenschaftsapparates aussetzen sollte.

An der Amsterdamer Kunsthochschule hatte man zunächst auf robuste, fakultätsübergreifende Forschungsgruppen zu den wesentlichen Bereichen Theorie, Pädagogik und Kunstpraxis gesetzt. Seit 2012 hat jedoch jede einzelne der sechs Fakultäten ihr eigenes *Lectoraat* und fördern wir bewusst die unabhängige Gestaltung der jeweiligen Organisationsstrukturen. Lediglich die Kunstpädagogik ist weiterhin zentral angesiedelt, um eine Brücke zwischen den Fakultäten Theater/Tanz, Musik und Bildende Kunst zu schlagen⁵. Typisch ist, dass künstlerische Forschung dicht mit den Masterstudiengängen und jeweils mit einer eigenen (in der Regel auf 2 bis 4 Jahre beschränkten, thematisch motivierten) Forschungsprofessur verbunden ist. Einige meiner Kollegen sind – aufgrund des Theoriedefizits an der Kunsthochschule – Wissenschaftler, andere werden wie ich als Künstler, Dramaturg oder Kurator berufen, um ein bestimmtes Programm durchzusetzen und den Zusammenhang mit der Praxis zu gewährleisten. Grundsätzlich bieten unsere Forschungsgruppen den eigenen (Gast-)Dozenten Möglichkeiten sich weiterzubilden und die Kunsthochschule für die Förderung individueller Forschungsvorhaben zu nutzen. Auch die Promotion an einer externen Universität wird dabei unterstützt. An meiner Fakultät, *de Theaterschool*, haben wir allerdings aktuell einen weiteren Schritt gewagt: Ab 2016 werden sich unsere Masterstudiengänge und meine eigene *Performing Arts in Transition research group* als Graduate School formieren und einen neuen Standort, das ehemalige Laboratorium von Shell im Norden der Stadt, beziehen. Unser Ehrgeiz ist nicht nur, die Bedeutung der Master, Postgraduierten und der künstlerischen Forschung zu stärken. Wir hoffen insbesondere, dass wir im engagierten „Miteinander“ ein einzigartiges Institut schaffen können, das das kritische



Potenzial von Kunst und Lehre, Innovation und Experiment auch in problematischen Zeiten sichern kann. Leitmotiv ist dabei der Begriff der *Local School*, der für uns zur Herausforderung wird, die Position der Kunstakademie wortwörtlich neu zu verorten. Gemeint ist allerdings nicht ein weiteres Studienprogramm, sondern vielmehr die Frage nach unserer Rolle als öffentliche Institution. Welchen Einfluss hat unsere Anwesenheit auf die Stadtentwicklung in einem sozial schwachen Viertel? Haben wir neben der Verantwortung für unsere Studierenden noch einen weiteren Auftrag? Können unser Wissen und unsere Ressourcen auch für andere Ziele und Menschen genutzt werden? Wie nachhaltig sind unsere Systeme, und gibt es Alternativen? Auf welche Weise sind wir mit der direkten Umgebung verbunden? Und sollte das Engagement für zeitgenössische Kunst und Künstler nicht auch ein gesellschaftliches Engagement zur Folge haben? Unser Interesse an künstlerischer Forschung wird demnach zukünftig nicht nur zum Anlass für zahlreiche thematische Projekte, sondern auch zum Prinzip für eine grundlegende institutionelle (Selbst-)Kritik.

Radio Futura – dreiwöchiges Programm mit der Forschungsgruppe Performing Arts in Transition zur Rolle der Kunst in der Gesellschaft, Amsterdam 2014.
Foto: Thomas Lenden

Nils Claesson,
Your shadow is Part of the image
Foto: Daniel Lagerlöf

Künstlerische Forschung an der Stockholm University of the Arts (UNIARTS)

Von Prof. Rolf Hughes

*Rolf Hughes ist Professor und
Head of Research an der Stockholm
University of the Arts.*

Artistic research covers a broad spectrum of investigative, academically reflective practices with an artistic grounding in visual art, music, theatre, film, dance, performance, architecture, design, literature etc. Artistic research develops methods that unfold research inquiries in multiple material/performative forms and expositional strategies.

More specifically, artistic research deploys artistic practice to create new knowledge through generating concepts, processes, artefacts and performances. Researchers communicate these to artistic and research peers via expositional strategies that make explicit the specific qualities of the artistic and research contribution(s). Artistic research thereby proposes a contribution to knowledge arising from the conditions of its production – i.e. artistic methods. The distinctive qualities of each contribution are not translatable into any other format such as a conventional scholarly essay. The *encounter* with the research articulation as well as the artistic artefact or performance therefore becomes a core element for understanding the epistemological, ethical, political and social contribution of the work.

The contribution of artistic research is thus twofold; it *strengthens* artistic practice per se and extends its reach and audiences – its ability to connect to other areas of knowledge. In the first case, this type of artistic research pursues not abstract, generalised knowledge, but the specific knowledge required to support and strengthen artistic practice i.e. increased disciplinary-specific specialisation, reflection and expertise. In the second case, artistic research can develop methods that link and integrate formerly discrete knowledge areas, reflecting (and potentially driving) a wider shift in research towards *transdisciplinary method development*. As the Swedish Research Council's 2015 subject overview noted:

Traditional subject boundaries hardly reflect the full dynamic developments in the field, but they do highlight the diversity of expertise, methods and research interests. The focus of the research usually transcends these subject boundaries, either artistically or thematically, with the field being shaped not only by the specifics, traditions and courses of the various art forms, but also by exchanges and ongoing hybridisation¹.

Stockholm University of the Arts (UNIARTS), established in 2014, is a merger of three formerly distinct university colleges – the School of Dance and Circus, the University College of Opera and the Stockholm Academy of Dramatic Arts. The creation of such a merger is an indication of the Swedish government's ambition that Swedish artistic research today should hold a leading position internationally with artistic research established across academic institutions, a situation already envied by artists and artistic higher education institutes across the world.

It is important to strengthen the specific qualities and potential of artistic research while also extending its reach into the wider research community, e.g. by creating fora for exchange, quality assurance criteria, not only in relation to transdisciplinary research, but also by addressing how artistic research might best be documented, evaluated, assessed, archived and disseminated.

Stockholm University of the Arts exists to initiate, strengthen and extend artistic practice, education and research by continually re-negotiating the relationship between art and the academy and society, as well as the role and function of research in artistic practice.

Founded on values of respect for human and environmental diversity, equality and inclusiveness and driven by a vision of the transformative potential of the arts, UNIARTS aims to become the pre-eminent university for artistic research internationally. By facilitating meetings between art, education and research on both national and international levels, we seek to extend the



Tero Nauha, *Partial drool, erotic teeth, pins and needles*
Foto: Daniel Lagerlöf

relevance and impact of artistic research to other areas of inquiry, securing thereby a central role for artistic research in innovative transdisciplinary research that cultivates and transforms the artistic field and beyond.

Our position on artistic research is distinctive. Unlike other universities, which still foreground the written account to explain an artistic practice, at UNIARTS we believe artistic researchers communicate their concepts, processes, artefacts and performances to artistic and research peers via *expositional strategies* that make explicit the specific qualities of the artistic and research contribution(s). The work thereby proposes a contribution to knowledge derived from artistic methods. The *encounter* with the artistic artefact or performance becomes a core element for activating and evaluating the epistemological, ethical, political and social dimensions implicit as well as made explicit by the work.

This is why we develop disciplinary specific research as well as transdisciplinary research through meetings in, between and across our four core profile areas: *Concept and Composition; Bodily and Vocal Practices; Art, Technology and Materiality; and Site, Event, Encounter*. Taken together, these profile areas, underpinned by increased specialisation in our core artistic disciplines, create an environment for emergent innovation as well as transformative education and research.



„Und an einer der
schwersten Rollen des Theaters
versucht sie sich schon lange,
an Penthesilea . . .

Das wundert nicht: eine
Figur, die keine Kompromisse
eingeht, die es wissen will
und in ihrer Radikalität sich
selbst gefährdet – verwandte
Merkmale einer Rolle und
einer schauspielerischen
Persönlichkeit . . .“

Aus der Laudatio 2015 für
Johanna Franke, anlässlich der
Vergabe des von Walter H. Krämer
gestifteten Förderpreises für
junge Schauspieler der HfMDK.

Um die Freiheit der Kunst,
Großzügigkeit, Intuition und Leidenschaft
mit allen Mitteln zu fördern.

Seien Sie dabei!

Mehr Informationen
zum Fördern und zur Mitgliedschaft
finden Sie hier:

www.hfmdk-freunde.de

GFF

Gesellschaft der Freunde
und Förderer der
Hochschule für Musik
und Darstellende Kunst
Frankfurt am Main

Spendenkonto:

Deutsche Bank Frankfurt
IBAN: DE68500700240806507000
BIC: DEUTDE33HAN



PERFORMING THE ARCHIVE

Von Prof. Dieter Heitkamp

*Prof. Dieter Heitkamp ist
Ausbildungsdirektor der Abteilung
Zeitgenössischer und Klassischer
Tanz (ZuKT) an der HfMDK.*

Das Arbeits-Feld, in dem viele meiner künstlerischen Projekte und seit 1998 auch meine Forschungsvorhaben angesiedelt sind, ist Contact Improvisation (CI). CI ist eine Partnertanzform, mit der ich mich seit 1977, nunmehr 38 Jahren, intensiv beschäftige – in der Praxis als Tänzer und Performer, in der künstlerischen Umsetzung in Choreographien, der Vermittlung als Pädagoge, als Archivar und als Organisator.

In meinen bisherigen Forschungs-Projekten im Bereich CI habe ich mich u.a. mit der Verbindung von CI und Körperwahrnehmungsmethoden oder der Verbindung von CI und Bildender Kunst im Zusammenhang mit Ästhetischer Bildung beschäftigt. Die Ergebnisse dieser Recherchen habe ich in Form von Texten und interdisziplinären Lecture Performances veröffentlicht: *Assistierte Schwebzustände oder der Zerfall Schwerkraft* (2000), *Moving from the Skin / Hautsache Bewegung* (2004), *Schule der Sensibilität* (2007), *LAURA LERNT* (2009). Die Skripte der Lecture Performances stehen als download im *Handapparat Körper & Bewegung* von THE ARTIST'S BODY auf der HfMDK-Webseite¹ zur Verfügung.

Das Spezifische an den Lecture Performances ist, dass Bewegung und Wort, Visualität und Laut, Sinnliches und Kognitives so zu einer Synthese zusammengeführt werden, dass die Performer wie auch der betrachtende Zuhörer ständig auf mehreren Ebenen aktiv sind. Der Text bildet das Grundgerüst der Performance. Ein Rahmen, der es den PerformerInnen ermöglicht, auf der Bühne im Moment zu sein und ihnen Raum lässt zu suchen. Sie sind nicht damit beschäftigt zu re-/präsentieren oder zu reproduzieren, sondern lassen die Betrachter an ihrer Bewegungsforschung und ihren Kommunikationsexperimenten teilhaben.



- 1: www.hfmdk-frankfurt.info/aktivitaeten/interdisziplinaere-projekte/the-artists-body/handapparat-koerper-bewegung/aesthetische-und-kulturelle-bildung/
- 2: www.the-live-legacy-project.com
- 3: www.schwindelderwirklichkeit.de

Meine Forschungsfragen in *going into contact_a permeable_spiralinstallation* haben sehr viel mit „being in the moment“ zu tun. Auch mit dem Thema Raum und Umfeld. Bisher hatte ich drei Gelegenheiten, das Projekt in unterschiedlichen Kontexten und Räumen zu erforschen und weiterzuentwickeln. Die erste Fassung wurde beim Symposium *The Live Legacy Project _ Correspondences between German Contemporary Dance and Judson Dance Theatre Movement*² im Tanzhaus NRW im Juli 2014 gezeigt, die zweite Fassung im Rahmen der Ausstellung *Schwindel der Wirklichkeit*³ im Oktober 2014 in der Akademie der Künste in Berlin, die dritte Version, „the Freiburg Concert“, wurde auf dem *International Contact Festival Freiburg* im August 2015 gezeigt.

Die Installation *going into contact* ist mehr als eine Lecture Performance und hat unterschiedliche Bestandteile. Sie eröffnet einen Möglichkeitsraum, lädt zum Verweilen, Stöbern und Entdecken ein und ist im besten Sinne ein Aufenthalts-Raum; eine begehbare Installation mit einem Archiv zum Selbst-Heraussuchen, das Besuchern den Zugriff auf Original-Materialien ermöglicht, ein *Living Archive for Social Kinesthetics*. Zwei Metallschränke, gefüllt mit Ordnern, Texten, Fotos, Skizzen, Kritiken, Karten, Diplomarbeiten, Magazinen und vielen weiteren Materialien, die ich seit 1977 gesammelt habe. Zu diesen Originaldokumenten kommen ca. 100 ausgewählte DVDs von Tanzprojekten hinzu, über 60 Tanzbücher und über 200 handschriftlich beantwortete Fragekarten zu Contact Improvisation.

Wie kann Archivmaterial für neue künstlerische Projekte genutzt werden, nicht nur in der Recherchephase, sondern auch direkt in der Performance? Wie kann man dieses Material für ungewöhnliche Präsentations- und Vermittlungsformate verwenden? Ein weiterer Aspekt dieses Projekts ist die kollektive Herangehensweise, neue Formen der Generierung und Anwendung von verkörpertem Wissen (embodied knowledge) zu entwickeln.

Tagsüber gibt es öffentliche Proben und abends einen Public Talk sowie verschiedene Lecture Performances, Concerts genannt. Der Begriff Concert ist eine Anlehnung an die ersten Performances des Judson Dance Theaters (1962–64). Das Jahr 1962 markiert auch den Beginn der Fluxus-Bewegung in Musik und Bildender Kunst. Diese Koinzidenz war einer der Gründe für die Struktur der Performances, Scores zu verwenden.

In Berlin habe ich mit einer Gruppe von acht Tänzern an drei Abenden drei „Konzerte“ verschiedenen Aspekten der Kontaktimprovisation gewidmet. Jedes Konzert ist eine Komposition des Moments, die Verbindungen herstellt zwischen der Geschichte der Kontaktimprovisation, dem Judson Dance Theater, Fluxus, Yves Klein und Werner Ruhnau mit ihrem Ansatz „Leben und Arbeiten auf der Baustelle“ und ihrer Vision einer „L'Université de la Sensibilité“ (1958-1959), Karlheinz Stockhausens in Momentform geschriebener Komposition „Kontakte“ (1958/59), aktuellen Entwicklungen im Bereich CI und meiner persönlichen Performance-Geschichte. Während der Konzerte agiere ich als Katalysator und Moderator.

Prof. Dieter Heitkamp



In Concert #1 *Contact & Physics* untersuchen die TänzerInnen Phänomene und Begriffe wie Schwerkraft, Gewicht(-stransfer), Momentum, Auftrieb, Impuls, Fliehkraft, Masse, Balance, Hebelwirkung, Drehpunkt in Duetten, Soli, Trios und Gruppensequenzen.

Das Thema von Concert #2 *Contact & Chemistry* ist Contact und Sexualität, Qualitäten von Berühren und Sich-Berührenlassen. Der rote Faden sind die Events, die zu diesem Thema stattfanden, Texte, die dazu veröffentlicht wurden, und Genderaspekte: men/women/human.

Themen von Concert #3 *Zuviel Blau* sind u. a. die Arbeit mit den Elementen Wasser, Erde, Feuer und Luft bei Yves Klein, der Inspiration für drei abendfüllende Stücke von mir war, Arbeitsansätze aus der „Schule der Sensibilität“, die im Arbeitsprozess zu diesen Stücken eine wichtige Rolle gespielt haben, und der Film BLUE von Derek Jarman.

Ein wichtiges gestalterisches Element des Bühnenbildes und des Raumes generell ist eine ZEIT-SPIRAL-LINIE, die mit weißer Kreide über eine rote Gitterstruktur auf den Boden gemalt ist. Teil der Performance ist das wiederholte Nachzeichnen dieser Linie, die immer wieder durch die Bewegungen der Performer ausgelöscht wird. Ein Zeichen für das Verschwinden von Geschichte und der Versuch, sie lebendig zu erhalten, wieder aufzusuchen und zu erneuern. Entlang der Zeitspiralen-Kreidelinie markieren Klebebänder historische Events, die Gründungsdaten von Institutionen, spezifische Projekte, Entstehungsdaten von Videos und das Jahr, in dem Menschen, die mit *going into contact* verbundene Fragekarten beantworteten haben, mit CI in Berührung gekommen sind.

Die Mitwirkenden konnten erleben, das Gleiche in anderen Zusammenhängen andere Bedeutungsschichten erfährt – im *Live Legacy Project* in einem Tanzstudio, bei *Schwindel der Wirklichkeit* in einer Ausstellungshalle und in Freiburg in einer Großturnhalle. Für die Zuschauer, die in Düsseldorf und Berlin an mehreren Konzerten kontinuierlich teilnahmen, war es ein besonderes Erlebnis, eine historische Schicht über mehrere Tage, einen längeren ZEIT_RAUM zu erfahren.

going into contact
a permeable spiralinstallation
Konzept, Objekte, Kostüme:
Dieter Heitkamp
Kuratoren-Team Düsseldorf:
Dieter Heitkamp und Angela Guerreiro

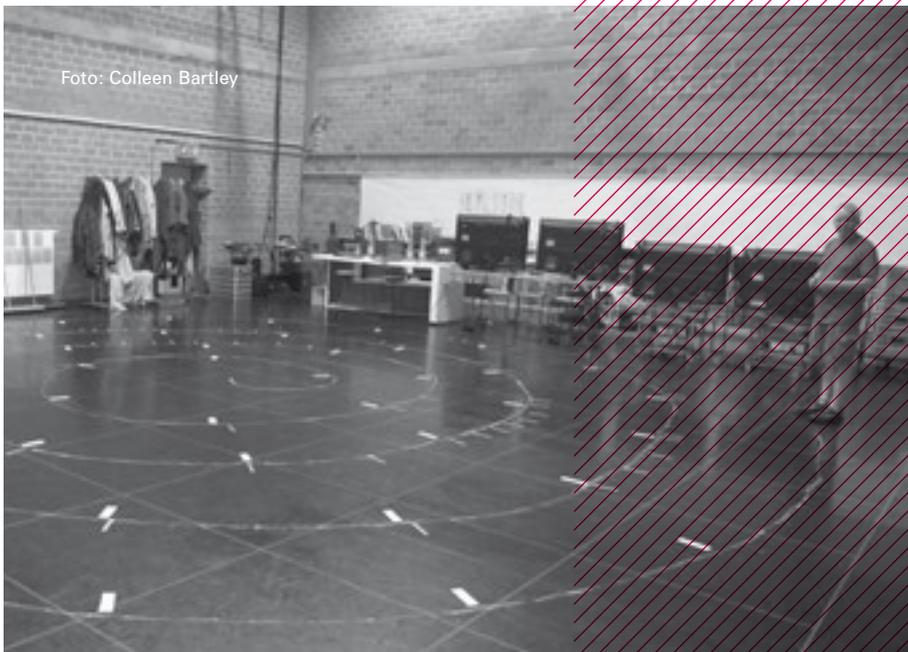
the-live-legacy-project.com/video
Unter diesem Link sind 4 kurze Videos
der Concerts# 1–4 von
going into contact
a permeable spiralinstallation
beim Live Legacy Project im
Tanzhaus NRW in Düsseldorf abrufbar.

going into contact ist eine Kooperation
von Global Contact Improvisation Archive
(contactencyclopedia/contactquarterly),
Live Legacy Project, Tanzfonds Erbe,
Tanzhaus NRW Düsseldorf, Akademie der
Künste Berlin, Tanzfabrik Berlin, Tanzlabor_21,
Künstlerhaus Mousonturm und der
Hochschule für Musik und Darstellende
Kunst Frankfurt am Main und wurde ermöglicht
durch eine Förderung der Kunststiftung NRW.

Foto: Udo Hesse



Foto: Colleen Bartley



Praxis-basierte Forschung im MA CoDE

Von Prof. Ingo Diehl

Prof. Ingo Diehl ist Leiter des Studiengangs Master Contemporary Dance Education und Dekan des Fachbereichs Darstellende Kunst an der HfMDK.



Die folgenden Überlegungen schließen an ein Forschungsprojekt an, welches ich in den Jahren 2007 bis 2011 unter dem Titel „Tanztechniken 2010 – Tanzplan Deutschland“ für die Kulturstiftung des Bundes entwickelt und geleitet habe. Mit dem geplanten Anschlussprojekt „Signature Practices 2020“ soll der Studiengang MA CoDE – Master of Contemporary Dance Education – als Referenzort für zeitgenössische Trainingsformen und Trainingsforschung positioniert und weiter ausgebaut werden.

Wie ausführliche Literaturrecherchen ergeben haben, gibt es außer einigen Monografien und der benannten Publikation kaum Materialien über Arbeitsweisen im Trainingsbereich des Tanzes¹. Dennoch erscheint es dringend notwendig, nach Möglichkeiten zu suchen, die individuelle Expertise und Erfahrung sowie Entscheidungsfindung von Lehrenden über eine Meister-Schüler-Idee hinaus zugänglich zu machen. Auch die Wirkung von Training im Tanz auf künstlerische Produktionsprozesse und auf die Ästhetik zeitgenössischer Produktionen ist ein bislang viel zu wenig untersuchtes Feld. Physische, ideologische und methodische Strukturen sind immer Teil von Trainingsprozessen. Durch die ständige Wiederholung dieser Strukturen wird ein spezifisches Wissen in den Tänzer/innenkörper und damit auch in die Produktionen, die wir in diversen Theater-Kontexten sehen, eingeschrieben. An einer Offenlegung dieser Prozesse anhand von konkreten Arbeitsweisen soll in dem Projekt „Signature Practices 2020“ weiter gearbeitet werden.



1: Die Publikation „Tanztechniken 2010“ oder „Dance Techniques 2010“ mit den dazugehörigen DVDs erschien in englischer und deutscher Sprache und wird nicht zuletzt auch aufgrund dieses Mangels an qualitativen Materialien mittlerweile in verschiedenen Ländern als Grundlagenwerk in der Tanzausbildung genutzt.

Das Vorgänger-Projekt: „Tanztechniken 2010“

Ziel des Projekts war die Etablierung eines Modells für praxisorientierte Forschung an europäischen Tanzhochschulen, welches Arbeitsmaterialien über zeitgenössische Tanztechniken in Form eines Handbuches für einen neuen Wissenstransfer in der Sparte zugänglich macht. Drei Jahre lang wurde mit rund 180 Teilnehmern und sieben internationalen Hochschulen an diesem Gemeinschaftswerk gearbeitet und in sieben Teams mit Praktiker/innen, Theoretiker/innen, Lehrenden und Studierenden der beteiligten Tanzhochschulen nach klaren Vorgaben unterschiedliche Materialien entwickelt. Darüber hinaus sollte die Praxis von Künstler/innen und Pädagog/innen mit dem Zugriff von Wissenschaftler/innen in verschiedenen Forschungsteams an den beteiligten Hochschulen kombiniert werden. Im Fokus standen somit Austausch und Cross-Over zwischen verschiedenen Blickwinkeln in der Künstlerischen Praxis und der Theorie, der Zugang zur individuellen Expertise renommierter Künstler/innen und Vermittler/innen sowie eine angestrebte Vergleichbarkeit zwischen verschiedenen Arbeitsweisen von Lehrenden, da derartige Materialien bis dahin nicht existierten.

Die Methodik und die entwickelten Materialien lassen sich im Kontext praktisch-künstlerischer Forschung positionieren – im Englischen passenderweise mit dem Terminus „practice based research“ bezeichnet. Der Blick richtete sich auf die verschiedenen Unterrichtsmodelle einzelner Pädagog/innen im Bereich des zeitgenössischen Tanzes und weniger auf Tanztechniken als geschlossene Systeme. Befragt wurden die individuellen Entscheidungen der Tanzpädagog/innen, auf welche Weise sie mit einer Referenztechnik oder einem Bezugssystem umgehen. Dabei wurde eine Präzision über die Offenlegung der individuellen Entscheidungen und den Bezug zu den jeweiligen biografischen Hintergründen hergestellt.

Die Weitergabe und Lehre von physischen Trainingsformen/ Tanztechniken werden stets durch persönliche Hintergründe, kulturelle Kontexte und den Cross-Over von Materialien und Methoden beeinflusst. Damit ist die individuelle Expertise Lehrender maßgeblich für inhaltliche Setzungen. Diesem Phänomen möchte ich auch zukünftig besonders Rechnung tragen, denn es ermöglicht einen sehr spezifischen Blick auf ein hybrides und weitgefächertes Technikverständnis im zeitgenössischen Tanz.

Um dieses Wissen und die dazugehörigen Arbeitsprozesse zu veröffentlichen und in andere Medien zu übersetzen (z. B. in Form von Schrift, Skizzen, digitalen Annotationen räumlicher Strukturen, Film sowie durch den Körper selbst), braucht es neben einem Beobachtungs- und Reflexionsvermögen ein ausgeprägtes Erfahrungswissen. Daher bin ich davon überzeugt, dass derartige Forschungsprozesse an einer Hochschule wie der unseren genau richtig angesiedelt sind, da hier Erkenntnisse aus einer Praxis heraus generiert werden.



Aus dem „Training Total“ in Kooperation
mit dem Choreografischen Zentrum K3 in
Hamburg. Fotos: Ingo Diehl

Das geplante Folgeprojekt: „Signature Practices 2020“

„Signature Practices 2020“ soll physische Praktiken, Methoden, Techniken im Tanz und deren unterschiedliche Anwendung auf einer frei zugänglichen Webseite dokumentieren, kontextualisieren und als Arbeits- sowie Referenzmaterialien veröffentlichen. Für dieses Vorhaben ist vor allem intrinsisches Wissen notwendig, um Spezifika zu kommunizieren und in andere Medien oder Darstellungsformate zu übersetzen.

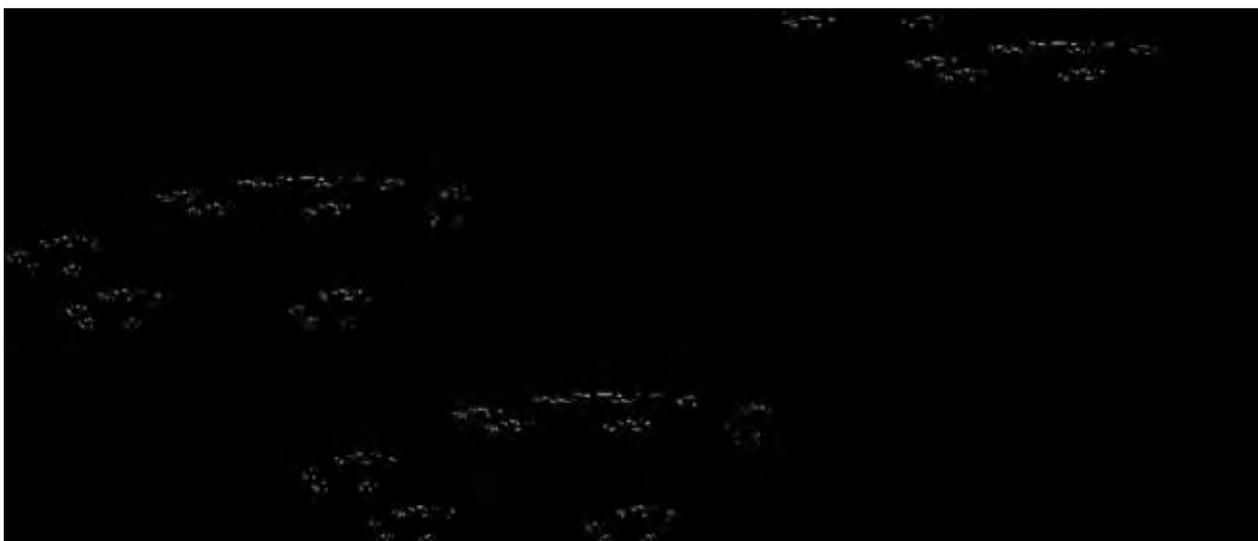
Wie bei dem Vorgängerprojekt soll es auch bei „Signature Practices 2020“ weder um eine geschmackliche noch um eine historisch schlüssige oder abschließende Zusammenstellung tanztechnischer Vermittlungsmodelle gehen. Dies ist ein wesentlicher Punkt, da der Komplexität unterschiedlicher Trainingspraktiken und der individuellen Erfahrungen von Tänzer/innen, Choreograph/innen und Pädagog/innen nicht mehr durch eine modernistische Sicht von übergeordneten Systemen zu begegnen ist. Ziel ist vielmehr die Entwicklung eines offenen Online-Archivs, um flexibel im Zugang zu sein und die dokumentierten Materialien vielfältig kombinieren zu können. Die Entwicklung einer Webseite scheint auch deshalb angemessen, weil sie längerfristig wachsen kann und das Reagieren auf sich verändernde Lehrprozesse zulässt. Angestrebt wird die Förderung einer Form von Community, die sich zu diesem Thema austauscht – auch dieser Diskurs soll auf der zukünftigen Webseite zugänglich sein.

Doch welche Bedingungen müssen erfüllt sein, damit eine Praxis als relevante Signature Practice, als Tanztechnik oder als Methode benannt und damit als wiederholbares, nachvollziehbares und identifizierbares System weitervermittelt wird? Die Auseinandersetzung mit dieser Frage ist besonders für die Ausbildung von Vermittler/-innen und deren individuelle Positionierung im Arbeitsfeld maßgeblich. Bis dato wurden Arbeitsweisen in der Ausbildung hauptsächlich dann integriert, wenn sie im Arbeitsfeld für relevant befunden wurden. Doch sind wir mit unserer Ausbildung nicht Teil dieses Arbeitsfeldes? Das Potenzial, über diese Forschung neue Tendenzen bereits frühzeitig aufzuspüren, sie zu benennen und direkt in die Lehre zu integrieren, ist für unseren Studiengang mit seiner zeitgenössischen Ausrichtung wesentlich. Ich erhoffe mir davon, zukünftig aus dem MA CoDE heraus die Relevanz von unterschiedlichen Arbeitsweisen sichtbar und erlebbar zu machen und damit auch die Absolvent/innen auf eine Aktualität von Prozessen vorzubereiten.

Ziel von „Signature Practices 2020“ ist es also, Materialien zu Arbeitsweisen zu sammeln und die vielfältige Expertise von Lehrenden wie Studierenden gleichermaßen in die Forschungsprozesse mit einzubinden. Ein zeitgenössischer Blick auf physische Praktiken verlangt dabei die Entwicklung neuer Methoden der Vermittlung und Übersetzung. Die damit neu gewonnenen Materialien und Erkenntnisse dienen der direkten Rückübersetzung in die Unterrichtspraxis unseres tanzpädagogischen Studienganges. Neben einem aktiven Forschungsprozess kann und soll so eine zukunftsorientierte Lehre verankert werden, die sich nicht nur an zeitgenössischen Referenzen orientiert, sondern diese selbst entwickelt und für die Ausbildung zugänglich macht.



Grafiken, die mit dem im Text erwähnten Programm erzeugt wurden. Die Linien repräsentieren aufgenommene bzw. live aufzunehmende Klänge und ihre Transformationen und zeigen vielfältige Ähnlichkeiten und Beziehungen in verschiedenen formalen Größenordnungen.



Komposition im Computer-Zeitalter

Von Prof. Orm Finnendahl

*Orm Finnendahl ist Professor für
Komposition an der HfMDK.*

1: Ich ertappe mich sogar dabei, dass ich die natürlich völlig richtige Bitte an das Publikum vor Konzertbeginn, „das Handy auszuschalten“, immer auch als Symbol dafür sehe, dass alle Geräte, die uns ansonsten im täglichen Leben begleiten, vom Konzert explizit ausgeschlossen werden, und nehme dies beispielsweise zum Anlass, darüber nachzudenken, wie ein Konzert aussähe, das diese Gerätschaften zum selbstverständlichen Gegenstand der Konzertpräsentation machte. Vor allem interessieren mich an diesen Überlegungen das Potenzial und die Konsequenzen ihres Einsatzes für neue Konzert- und Wahrnehmungserfahrungen.

2: Siehe hierzu auch: Orm Finnendahl: „Einige Gedanken zur Digitalisierung“ in: Positionen 84, Mühlenbeck 2010, S. 27ff. nachlesbar unter: icem-www.folkwang-hochschule.de/~finnendahl/publikationen/

Das Ziel meiner kompositorischen Arbeit ist Musik als Kunst im ganz emphatischen Sinne. Unter künstlerischer Forschung verstehe ich dabei die Reflexion des Verhältnisses des Einzelnen zur Welt, die in einer ritualisierten Form öffentlich präsentiert und damit verhandelt wird. Insofern agieren Interpreten oder Performer stellvertretend, sowohl für den Beobachter bzw. den Zuhörer als auch für den Urheber.

In meiner persönlichen Biografie maßgeblich waren dabei Beobachtungen fremder Werke der Vergangenheit, in denen ein Künstler gesellschaftliche Veränderungen in seiner Zeit registrierte, denen die tradierten Ausdrucksmittel seiner Kunst nicht mehr angemessen waren und die Suche nach Mitteln und Wegen anderer Ausdrucksformen zu beeindruckenden, möglicherweise im Zeitkontext irritierenden, aber dennoch sinnlich überzeugenden Resultaten führte.

Dies lässt sich auf meine Situation übertragen: Für mich ist unsere Welt vor allem durch das Eindringen von Technologie in praktisch jeden Bereich unserer Lebenswelt geprägt. Dadurch erlebe ich die tradierten Formen des Musizierens bzw. der Präsentation klassischer und zeitgenössischer Musik als befragenswert oder oft sogar fragwürdig¹.

Aus diesen Überlegungen resultiert meine sehr grundlegende, auch theoretische Beschäftigung mit Computertechnologie und den Konsequenzen der Digitalisierung mit besonderem Fokus der Reflexion dieser Technologie im gesellschaftlichen Kontext innerhalb meiner kompositorischen Arbeit².

3: Siehe hierzu auch: Orm Finnendahl:

„Was heisst hier Komposition?“ in: Jörn Peter Hiekel (Hrsg.), Vernetzungen, Neue Musik im Kontext von Wissenschaft und Technik, Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 49, Mainz 2009: Schott nachlesbar im Internet a. a. O.

Zusammengefasst, spielen in meiner Arbeit formale Prozesse eine herausragende Rolle, in denen über Grafiken verbildlichte polyphone Überlagerungen von Klängen und deren Relationen ein ganz eigenes, sinnlich erfahrbares Beziehungsgeflecht entfalten (siehe Abbildungen). Die formalen Mittel sind aus linguistischen Modellen abgeleitet, weisen viele Querverbindungen zu Problemstellungen in der Informatik auf und führen zu Zusammenhängen in verschiedenen zeitlichen und formalen Größenordnungen. Dadurch eignen sie sich ganz besonders gut für den musikalischen Einsatz mit einer historischen Perspektive, da gerade in der Komposition der vergangenen Jahrhunderte solche Zusammenhänge bereits eine große Rolle spielten.

Der Einsatz des Computers führt hier allerdings zu einer ganz neuartigen Herangehensweise: Über den Zeitraum der letzten 15 Jahre habe ich für meine kompositorische Arbeit ein Programm entwickelt, mit dem diese Prozesse erzeugt und grafisch sichtbar gemacht werden können. Zugleich ist es mit dem Programm möglich, Klänge in diese Prozesse einzuspeisen und die klanglichen Konsequenzen der Transformationen in Testreihen direkt praktisch zu erproben³.

Zu Beginn führte dieser Ansatz zu Kompositionen für Instrumente und fixierte Zuspelungen. Diese wurden aufgrund der technologischen Entwicklung im Laufe der Jahre zunehmend durch Transformationsprozesse ersetzt, die live in Echtzeit operieren. Damit trat eine weitere Überlegung in den Vordergrund, die sich mit der Rolle der Interpreten und des Komponisten im Entstehungsprozess einer Komposition beschäftigt.

Wie an anderer Stelle ausgeführt, kennzeichnet die Digitalisierung – insbesondere in ihrer aktuellen Form der Computerisierung – vor allem eine vereinheitlichende Form der Abstraktion mit einer gerade erst beginnenden Neudefinition und Semantisierung, deren mögliche Konsequenzen vermutlich noch nicht einmal konzeptionell vollständig umrissen sind.

4: Siehe hierzu den Text von Eric Raymond „Die Kathedrale und der Basar“, Diskussion unter: de.wikipedia.org/wiki/Die_Kathedrale_und_der_Basar sowie Orm Finnendahl: „Open Source, Kooperative Softwareentwicklung als kompositorisches Arbeitsmodell“ in: Positionen 68, Mühlenbeck 2006, S. 16ff., nachlesbar im Internet a. a. O.

5: Siehe hierzu auch: Orm Finnendahl: „Improvisation und performative Kompetenz“ in: *Kunsttexte* 2/2012, Hrsg. von Matthias Haenisch, Internetpublikation, nachlesbar unter: www.kunsttexte.de/index.php?id=909&L=0&idartikel=39361&ausgabe=39354&zu=906&L=0

Angesichts der starken gesellschaftlichen Umwälzungsprozesse, die auch vor dem Musikbetrieb nicht Halt machen und bereits jetzt zu großen Veränderungen und starkem Anpassungsdruck beispielsweise bei der Präsentationsform und Vermarktung führen, erscheint mir naheliegend, für die Entwicklung einer Komposition ein Arbeitsmodell zu entwickeln, das einen offenen, experimentellen Charakter hat und die Interpreten in diesen Prozess einbezieht. Der Begriff Experiment ist hierbei weniger als „anything goes“ verstanden als vielmehr in einem naturwissenschaftlichen Sinne als Versuchsaufbau, der zwar ergebnisoffen, aber durchaus zielgerichtet im Hinblick auf eine konkrete Fragestellung ausgerichtet ist.

Anregungen für die Arbeitsform waren Prozesse, die sich im Zusammenhang mit der internetbasierten, gemeinsamen Entwicklung von Programmen als „open source“ in den vergangenen Jahrzehnten international etabliert haben⁴. In dem von mir entwickelten Programm bildet dabei die grafische Darstellung das verbindende Element zwischen der kompositorischen und der interpretatorischen Seite: Die Grafik ist keine Spielanweisung, sondern veranschaulicht dem Interpreten vor allem die technische Verarbeitung der Klänge, die in ihrer zeitlichen Struktur vom Komponisten vordefiniert sind. Die Aufgabe des Interpreten verschiebt sich gegenüber einer klassischen Interpretation insofern, als er aufgefordert ist, sein Spielverhalten aktiv, im Zusammenhang mit der elektronischen Verarbeitung und in Zusammenarbeit mit dem Komponisten zu entwickeln. Daraus entstehen ganz neuartige Arbeitsformen, die sehr anregend sind und auch klanglich zu anderen Ergebnissen führen, als dies mit den traditionellen Arbeitsformen überhaupt möglich gewesen wäre⁵.

In diesem Zusammenhang halte ich es für wichtig, auf die Differenz dieser Vorgehensweise zum herkömmlichen Kompositionsprozess hinzuweisen. Auch wenn Komposition als kreativer Schaffensprozess immer mit Forschung verbunden ist, sind die Verfahren in diesem Fall sehr viel verwandter mit Verfahren der natur- und geisteswissenschaftlichen Forschung: Der Forschungsimpuls aufgrund der Diskrepanz zwischen einer tradierten Konzertform und einer durch Technologie geprägten Alltagserfahrung, explizite empirische Versuchsanordnungen, direkte Anschlussfähigkeit zu Theorien aus der Linguistik, die Entwicklung einer domänenspezifischen Computersprache, die kompositorische Prozesse auf Sprachtheorie anwendet, und deren theoretische Dokumentation, vor allem aber die daraus resultierende Entwicklung einer Arbeitsumgebung elektronischer Klangtransformation, die Interpreten und Komponisten in einen ganz neuen Zusammenhang bringen, qualifizieren diese Arbeit als Forschungstätigkeit im ureigensten Sinne des Begriffs.



Alte Musik: Das Forschungsprojekt „Hotteterre – Principes de la flûte“

Ein Idealfall künstlerischer
Forschung als Gesamtpaket von
Schriften, Vorträgen, Konzerten
und Einspielungen

Von Prof. Karl Kaiser

*Karl Kaiser ist Professor für
Historische Interpretationspraxis
im Fach Traversflöte.*

Der Ausgangspunkt des Projektes „Hotteterre – Principes de la flûte“ war die Tatsache, dass die Schriften und Kompositionen von Jacques Hotteterre zum zentralen Bestandteil der Inhalte eines Studierenden der Historischen Interpretationspraxis gehören. Hotteterres Schriften und seine hinterlassenen musikalischen Werke geben einen exemplarischen Einblick in die französische Musik von etwa 1700 bis 1730. Das Forschungsprojekt kombiniert eine kommentierte Neuübersetzung dieser Schrift inklusive deren Veröffentlichung in Buchform beim Verlag Walhall (Magdeburg) mit verschiedenen Konzerten, Vorträgen, Diplomarbeiten, Radiofeatures und der ersten Gesamtproduktion auf CD.

Die Schrift von Hotteterre, „Principes de la flûte ...“ von 1707, gibt es in einer inzwischen vergriffenen Faksimile-Edition von 1941 inklusive Übersetzung ins Deutsche. Diese Übersetzung entspricht inhaltlich dem Standard des Erscheinungsjahres, einer Zeit, in der die Kenntnis im praktischen Umgang mit der Musik, den Instrumenten und der Interpretationspraxis des „Ancien Régime“ ungleich weniger fortgeschritten war als heute. Für Studierende und Musiker aus dem Bereich der Alten Musik ist die Kenntnis der „Principes de la flûte“ jedoch unverzichtbar. Eine neue Übersetzung des kleinen Traktates war also mehr als sinnvoll. Hinzukommen mussten Einführungen, Zusammenfassungen und Kommentierungen sowie Blicke auf andere Texte und die Tabellierung der Fingersätze. Für eine umfangreiche Neuedition der Schrift Hotteterres konnte der Walhall-Verlag, Magdeburg, gewonnen werden, der die „Principes de la flûte“ Anfang 2014 veröffentlichte.

Zu dem Projekt künstlerische Forschung „Principes de la flûte“ gehörte weiterhin die Aufführung des gesamten hinterlassenen Werkes von Hotteterre durch die HIP-Abteilung. Mit Studierenden wurden im Wintersemester 2012/13 in zwei Probenphasen sämtliche Suiten und Trios erarbeitet und als „Hotteterre-Marathon“ an zwei Vortragsabenden in der Hochschule vorgestellt.

Ein weiterer Punkt des Projektes war jeweils ein Vortrag von Kerstin Fahr und Haruko Nakashima zu den von ihnen aus dem Text herausgearbeiteten Tabellen innerhalb der HIP-Abteilung sowie eine Vorlesung von mir über die Hauptlehren des Jacques Hotteterre.

Mit dem Projekt verbunden ist darüber hinaus die erste Gesamtaufnahme des Werkes von Hotteterre auf CD für das Label CPO in Zusammenarbeit mit dem Deutschlandfunk Köln. Das Ensemble Camerata Köln, dem Michael Schneider, Sabine Bauer und ich angehören, produzierte diese Aufnahme. Weitere Musiker und Studierende aus unserer HIP-Abteilung wurden in die Aufnahme integriert. Die erste der vier CDs erschien 2013, die zweite Anfang 2015. Volume 3 und 4 werden 2016/17 erscheinen.

Das Projekt „Hotteterre – Principes de la flûte“ mit der Edition im Verlag Walhall sowie die erste Gesamtaufnahme der musikalischen Werke von Jacques Hotteterre auf CD wurde in einer Radiosendung im Deutschlandfunk vorgestellt. Der Musikjournalist Johannes Jansen interviewte Michael Schneider und mich zu ihren künstlerischen Ansichten und Erfahrungen mit der Musik und der Lehre von Hotteterre. Im Spätjahr 2014 wurde das Hotteterre-Projekt auch in SWR 2 innerhalb des Formates „Zur Person“ vorgestellt. Der Musikredakteur Wolfgang Scherer produzierte diese Sendung zu den „Principes de la flûte“ und der Musik Hotteterres in Zusammenarbeit mit mir.

Übersetzung und Kommentierung der Schrift „Principes de la flûte“

Die Schrift von Hotteterre von 1707 gehört für Instrumentalisten, die sich mit der Musik von etwa 1700 bis 1730 beschäftigen, zum aufführungspraktischen Kernbestandteil an verbaler Information. Hier werden die instrumentenspezifischen Grundsätze für Traversflöte, Blockflöte und Oboe gelehrt. Vor allem Haltung, Ansatz, Artikulationsfragen und Fingersatz sind die Basisthemen, die Hotteterre lehrt und auf die wir heute in der Aufführungspraxis mit großem Vorteil zurückgreifen können. Allgemeine Themen wie rhythmische Feingestaltung, *Inégalité*, Verzierungen und Geschmacksfragen sind ein weiterer extrem wertvoller Lehrbereich der knappen Schrift.

Meine Übersetzung versucht sich so nahe wie möglich am Originaltext zu halten, um die Denkweise der Musiker um ca. 1710 so konkret wie möglich zu erfahren. Viele Details der Übersetzung haben als Hintergrund die vieljährige Praxis mit der französischen Musik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und den Umgang mit den Originalinstrumenten dieser Zeit. Der alten Übersetzung von 1941 merkt man den Mangel dieser Erfahrung teilweise ausgesprochen deutlich an. Dadurch entstehen Sinnfehler, die den Text stellenweise unverständlich machen.

Die Musik der genannten Zeit und ihre Praxis sind heutigen Musikern in aller Regel so fremd, dass eine Kommentierung des Textes nicht verzichtbar war. Auch der Blick auf andere Schriften und Informationsquellen aus dem 18. Jahrhundert, die die Lehren des Hotteterre reflektieren oder ihrerseits die entsprechenden Inhalte thematisieren und teils ergänzende, teils aber auch gegensätzliche Ergebnisse berichten, habe ich in den Kommentar eingearbeitet. Damit Übersetzung und Kommentar benutzerfreundlich gelesen werden können, erschien die Druckfassung im Querformat. In der linken Spalte findet der Leser die Übersetzung und in der rechten Spalte den Kommentar zu der übersetzten Textstelle.

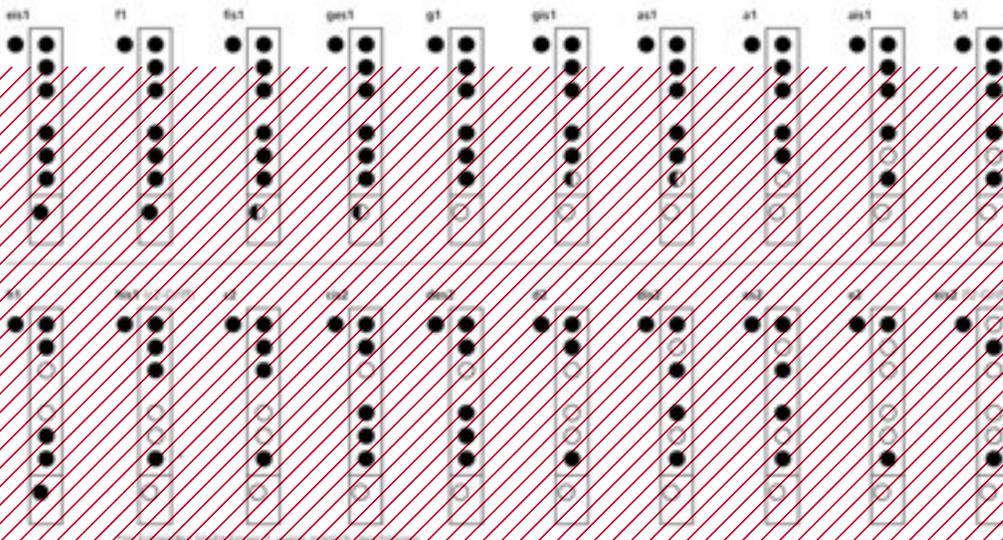
Als Beginn der Arbeit habe ich eine Einführung in die Schrift von Hotteterre verfasst, die dem Leser den Einstieg in diese sehr spezielle Materie erleichtern soll. Nach Übersetzung und Kommentar werden in einem großen Kapitel die Lehren der Schrift thematisch geordnet zusammengefasst und mit analogen Aussagen aus weiteren Schriften und Anmerkungen aus den musikalischen Werken von Hotteterre in Beziehung gesetzt. Hotteterre gibt in den zwei Ausgaben seines ersten Suitenbandes op. 2 von 1708 und 1715 jeweils in einem vorangestellten „Avertissement“ Auskünfte über die Spielweise und die Praxis der Verzierung in seinen Stücken, die in sehr ähnlicher Weise generell für die französische Musik seiner Zeit gültig ist. Dieses „Avertissement“ habe ich ebenfalls in beiden Fassungen übersetzt und inklusive seiner Verzierungsgrafik an das Zusammenfassungskapitel angehängt.

Die Griffstabellen nach Hotteterre als Diplomarbeiten

In Hotteterres Schrift ist als Anhang eine grafisch wunderbar gestaltete Griffstabelle beigegeben. Die Griffstabelle thematisiert jedoch nur etwa 50 Prozent der im Textteil beschriebenen Informationen. Für den heutigen Instrumentalisten ist es aber von großem Vorteil, wenn er im Anhang an Übersetzung und Kommentar all diese Informationen in Tabellenform übersichtlich finden kann. Die Blockflötistin Kerstin Fahr und die Traversflötistin Haruko Nakashima haben sich mit diesem Thema intensiv beschäftigt und als Diplomarbeiten alle Anweisungen aus dem Text und den Tabellen von Hotteterre in eine sehr umfangreiche grafische Form gebracht und kommentiert. Die Diplomarbeiten wurden von mir betreut und komplettiert. Die Integration von zwei Diplomkandidatinnen in das Projekt gehörte zum Konzept des Gesamtprojektes.

Resümee

Um die wichtige aufführungspraktische Schrift für Musiker zugänglich zu machen und in einen künstlerisch-praktischen Rahmen zu stellen, haben sich die integrativen Möglichkeiten der HIP-Abteilung als Glücksfall erwiesen. Die Veröffentlichung der „Principes de la flûte“ mit zwei integrierten Diplomarbeiten in Buchform, die Präsentation des musikalischen Gesamtwerkes in Konzerten, Radiosendungen und Vorträgen und last not least die große Veröffentlichung des Gesamtwerkes von Hotteterre auf vier CDs, eingespielt von Lehrenden der HIP-Abteilung, kann vielleicht als Idealfall von künstlerischer Forschung im Bereich der Alten Musik gelten.



Die hörende Hand

Von Prof. Catherine Vickers

Catherine Vickers ist Professorin für Klavier an der HfMDK und Autorin dreier Bände für Klavierübungen für neuere Klavierliteratur.

Die Hörende Hand ist der Titel von drei Bänden mit Klavierübungen, die nicht nur Verständnis für, sondern auch Hilfestellungen bei der Realisierung bestimmter Zweige der neueren Klavierliteratur fördern möchten. Band I und II sind dreisprachig bei Schott Music erschienen, Band III folgt in Kürze.

Links: Beispiel 1

Zur Entstehungsgeschichte

Während meines eigenen Studiums kam ich zwar ab und an, doch letztlich sehr wenig mit zeitgenössischer Musik in Kontakt. Regelmäßig zeigte ich Interesse an Veranstaltungen außerhalb der Musikhochschule, verfügte jedoch über keine einsetzbaren Kriterien für ein reflektiertes Hören neuer Werke.

Es dauerte viele Jahre, bis ich bewusst erkannte, wie sehr mein Wissen und Verständnis für sowie emotionale Nähe zu der Musik, die innerhalb eines tonalen Rahmens komponiert wurde – mit der sehr exceptionellen Ausnahme Debussys – abhing von meinem Wissen und Verständnis von der Systematisierung der Dur- und Moll-Tonarten sowie Skalen, Dreiklänge, Arpeggien, Alterationen, Modulationen und Transpositionen. Auf dieser Basis und mit einem musikalischen Gedächtnis ausgestattet, ist es möglich, das Ungewöhnliche, den Genius der Imagination, Assoziation, Kombination, die Entwicklung sowie Fragmentierung von Ideen usw. innerhalb der tonalen Welt zu erkennen und hörend zu verfolgen.

Die Komplexitäten der Beziehungen zwischen harmonischen und tonal-rhythmischen Modellen und Mustern müssen hier nicht dargestellt werden. Diese Aspekte werden aber im dritten Band meiner Übungen auf einer elementaren Stufe angesprochen.

Gerade im Rahmen einer Diskussion zum Thema künstlerische Forschung kann es von Interesse sein zu erfahren, warum ich mich gedrängt fühlte, den Versuch zu unternehmen, Phänomene der neueren Klaviermusik aus deren kompositionellem Kontext zu extrahieren und sie als Übungen darzustellen. Von einer „Überwindung“ der Tonalität ist hier nicht die Rede. Es geht um eine Erweiterung pianistischer Möglichkeiten und Gewohnheiten.

16)

mf pp f p mf pp f p
pp mf p f pp mf p f

20)

pp pp pp pp
pp pp pp pp

Beispiel 3

21)

p mf pp f ff mp mpp mff

22)

p ff mf pp f f mp ff pp mf ff f mp mpppp mff mp ff mpp f

mf mpp p mp ff mp mpp p mf mf f pp mff p

Beispiel 4



Beispiel 2 (auch linke Seite)

Zwei der drei Hauptgründe liegen weit zurück. Erstens: Einige meiner einstigen Kommilitoninnen und Kommilitonen und sogar noch mehr Professoren wiederholten unermüdlich, wie hart und scharf die Klangqualität derjenigen Pianisten sei, die neue Klaviermusik ausgiebig spielten. Das stimmte – doch keiner fragte nach dem „Warum?“. Es galt irgendwie als ausgemacht, dass die Musik selber dies erzwingt.

Zweitens: Kurz, nachdem meine formalen Studien Anfang 1975 endeten, studierte ich die erste Klaviersonate von Pierre Boulez ein. Diese Sonate, die Sonate für zwei Klaviere und zwei Schlagzeuge von Béla Bartók, viele Werke von Charles Ives, Henry Cowell sowie lebender Komponisten kamen bald hinzu und führten mich zu der Erkenntnis, dass eine Erweiterung meiner Spielgewohnheiten notwendig sein würde, um diesen Werken klanglich gerecht zu werden. Über einen Zeitraum von mehr als zwei Dekaden waren meine Hände trainiert worden, um Intervalle wie Terzen, Sexten, Oktaven, Quinten usw. (also dreiklang-bezogen) spontan greifen zu können, aber nicht Sekunden, Quartan, Septimen oder Nonen. Eine angespannte und ängstliche Hand kann extrem raue Klänge an jedem Instrument produzieren – ganz besonders am Klavier.

Drittens: Als ich kurz vor der Jahrtausendwende dem Ruf nach Frankfurt folgte, musste ich zur Kenntnis nehmen, dass, trotz einer in Frankfurt erfreulich aktiven zeitgenössischen Musik-Szene, auch und gerade in der HfMDK eine Wahrnehmung der zeitgenössischen Klaviermusik so gut wie gar nicht vorhanden war – sie wurde entweder vollständig ignoriert oder bekämpft und blieb ansonsten bei fast allen hiesigen Personen in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts hängen.

Musikalisches Bewusstsein und Verständnis hängen von diversen Bedingungen ab. Aktives Einsetzen des trainierten musikalischen Gedächtnisses während des Hörens ist eine von ihnen. Eine der wichtigsten Bedingungen ist jedoch die Raschheit einer emotionalen Reaktion. Intellektuelles Vergnügen ist im Übrigen auch eine Emotion.

Von der Annahme ausgehend, dass die Ohren analytisch und in Mikrosekunden den Wegen, die die Klänge und die Stille nehmen, folgen können, lässt sich „musikalisches Verstehen“ definieren: nämlich als das emotionale, spirituelle und intellektuelle Reagieren auf die fortlaufenden musikalischen Ereignisse, die idealerweise in der Erfahrung einer Art akustischer Reise kulminieren.

Meine Übungen basieren auf der Annahme, dass Wissen ein Erkennen anspricht und dass Erkennen zu einer rascheren emotionalen/intellektuellen/spirituellen Nachdenklichkeit – ob als Befriedigung oder Ablehnung, zumindest als Erkenntnisgewinn – führt. Ohne auch den Verstand einzubeziehen, sind diese Übungen nicht ausführbar. Sie ermutigen unaufhörlich zu einem stetigen Hören und Fühlen, was die Hände tun.

Einige Jahre lang sammelte ich Passagen aus der frühen Moderne und der zeitgenössischen Klavierliteratur, die sehr besonders waren, wissend, dass ich nicht einfach diese Töne nehmen und deren Wiederholungen als Übungen bezeichnen konnte. Also begann ich Skalen zu konstruieren, indem ich diverse intervallische Konstellationen verwendete. Rasch merkte ich, dass eine solche Systematisierung schon längst existierte. Sie wurde von Olivier Messiaen im Jahre 1944 publiziert.

Das Beispiel Nr. 1 (S.48) zeigt die sieben Modi von Messiaen inklusive der einzig möglichen Transpositionen. Indem man die Intervalle wiederholt und ihnen aktiv lauscht, während man die Tasten findet, erzeugt man ein erhöhtes Bewusstsein für diese intervallischen Konstellationen. Die grifftechnischen Aspekte der Messiaen-Modi sind nicht nur in dem bedeutenden Klavierwerk der bekannten französischen Komponisten wirksam: Sie umspannen vielmehr die gesamte Bandbreite der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts – vom Impressionismus über den Serialismus, die postserielle Aleatorik und Stochastik bis hin zum Jazz. Es gibt unzählige Beispiele von Passagen in der zeitgenössischen Literatur, die dem Muster zum Beispiel des zweiten Modus folgen: Halbton, Ganzton, Halbton, Ganzton usw. Die Irregularitäten, die eine kompositorische Eingebung und/oder Logik erfordern, sind dann dem Prozess des Komponierens unterworfen und vom Interpreten in ein Gesamtbild einzubauen.

Mit drei weiteren Abfolgen, die nicht in einfache Oktaven aufteilbar sind, sondern erst nach ca. sieben Oktaven repetieren, habe ich dann die sieben messiaenschen Modi erweitert. Die Zahl möglicher Kombinationen ist unendlich.

Der erste Band der Übungen stellt das gesamte Ton-Material der Modi in diversen Formen vor. Skalen füllen die ersten 27 Seiten. Die Fähigkeit, einzelne Töne als vollkommen unabhängig, gleich-gültig – im Sinne von gleichwertig – und frei – ohne die Einordnung in eine Hierarchie – zu betrachten, ist eine grundsätzliche Bedingung, um sehr viele Werke der zeitgenössischen Musik lieben und verstehen zu können. Das Gruppieren der Stufen der Skalen in 5/7/9 usw. will die Gewohnheit des Fühlens und Hörens in alten Oktavenmustern und in bekannten rhythmisch-metrischen Einheiten erweitern.

Den Skalen folgen Intervalle, die in der dur-moll-tonalen Klavierliteratur weniger trainiert werden. Danach folgen Tonkomplexe – im Gegensatz zu „Akkorden“, die zur Theorie der Dur-Moll Tonalität gehören. Selbst die Terminologie kann das Ohr ermutigen, sich jenseits des Dur-Moll-Hörens zu bewegen.

Band II benutzt weiterhin das gleiche Notenmaterial, ist jedoch auf eine Erweiterung und Verfeinerung gerichtet: in der Dynamik (das Wort, das wir für Lautstärken benutzen, Beispiel 2, S. 50 und 51, jeweils oben), im Gebrauch des Pedals, der unterschiedlichen Anschläge, Akzente, Artikulationen, dazu das vielfältige Spiel im Inneren des Instruments (Beispiel 3, S. 50 links). Einige Übungen versuchen Bewusstsein für die Problematik und die Auswirkungen der Beziehungen zwischen Registern (also tief/hoch) und Lautstärken zu erzielen. Dies ist eine riesige Aufgabe gerade für Pianisten (Beispiel 4, S. 50 rechts).



Der dritte und letzte Band dieser Übungen ist ein Versuch, drei Anliegen zu genügen. Erstens: einen Einblick in den sehr komplexen musikalischen Parameter „Zeit und Rhythmus“ in der neuen Musik zu geben sowie Anregungen zu deren Handhabung anzubieten; zweitens: anhand einiger, gezielt, aber auch persönlich und zufällig ausgewählter Beispiele der Klavierliteratur einen praktischen Bezug zu diesen Übungen herzustellen. Einige Personen fragten, warum spezielle Übungen für zeitgenössische Musik nötig wären. Genau diese Frage zeugt von einem Mangel an Detailkenntnissen des modernen Klavierrepertoires der letzten 100 Jahre wie auch von einem Mangel an Wissen um die pianistischen Bedingungen für dessen Ausführung. Drittens: eine Ahnung von der enormen Menge der zum großen Teil noch relativ unbekannt, in den vergangenen ca. 100 Jahren entstandenen Klavierliteratur zu vermitteln.

Die Übungen sind aufbauend angeordnet. Jedoch haben sie auch einen praktischen Sinn für Personen, die in bestimmten Parametern nach Hilfe suchen: z. B. wie man komplizierte rhythmische Zusammenhänge für das praktische Üben analysieren kann. Es gibt Tabellen zur Polyrhythmik und rhythmische Textunterlegungen, außerdem Informationen dazu, welche Übungen für rasche Lautstärken-Wechsel sinnvoll sein können, wie bestimmte Notierungen zu verstehen sind, wie man mit einer graphischen Partitur umgehen kann usw.

Die Errungenschaften von Arnold Schönberg, Charles Ives, Béla Bartók, Anton Webern, Henry Cowell, Dimitri Schostakowitsch, Olivier Messiaen, John Cage, Iannis Xenakis, Luigi Nono, Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen – alle außer dem 90-jährigen Boulez inzwischen verstorben – sind Weltkultur. Davon zehren wir noch heute. Und dennoch ist das große Oeuvre, selbst dieser wenigen Komponisten, noch nicht allgemeines Kenntnisgut unter Pianisten.

Bei den kontinuierlich wachsenden Verzweigungen musikalischer Interessen können sich persönliche Vorlieben fundierter entwickeln, wenn ein kulturadäquates Assoziationsfeld erarbeitet wird.



„Künstlerisches Forschen“ – die Postgraduiertenförderung der Hessischen Theaterakademie

Ein Förderprojekt des Frankfurt LAB
für die Alumni der HTA

Von Dr. Philipp Schulte

*Dr. Philipp Schulte ist Referent
des Präsidenten der Hessischen Theaterakademie,
Prof. Heiner Goebbels.*

Studium – und was dann? Kulturschaffenden und Künstler/innen, die im Rahmen der Hessischen Theaterakademie ausgebildet wurden, stehen oft viele Wege offen. Zwei wichtige Arbeitgeber sind, hier naheliegend, die vielen unterschiedlichen Theaterinstitutionen auf der einen Seite, die Universitäten und Hochschulen auf der anderen: Junge Künstler/innen präsentieren ihre Projekte an den Theatern oder erhalten ein Festengagement, Nachwuchswissenschaftler/innen promovieren an einer Universität und schlagen eine akademische Laufbahn ein.

Was aber, wenn man zwischen den Stühlen sitzt? Wenn man seine künstlerische Arbeit als Forschung begreift – zu „theoretisch“, zu wenig „resultatorientiert“ für klassische, ökonomisch arbeitende Theater; oder wenn die eigene akademische Forschungsleistung eindeutig ästhetische Züge trägt – zu „unkonventionell“ für den Wissenschaftsbetrieb und seine Regularien? Immer wieder stellen wir fest: Künstlerische Forschung hat (noch) kein Zuhause.

Die Postgraduiertenförderung des Frankfurt LAB für die Alumni der Hessischen Theaterakademie hat es sich zum Ziel gesetzt, dieser Situation entgegenzuwirken. Jährlich vergibt sie künstlerische Forschungsstipendien an ehemalige HTA-Studierende. Die Ausschreibung richtet sich an Alumni, die einen Bachelor- oder Masterabschluss, Diplom oder eine Promotion in einem der elf HTA-Studiengänge Schauspiel, Regie, Zeitgenössischer und Klassischer Tanz, Zeitgenössische Tanzpädagogik, Theater- und Orchestermanagement, Gesang/Musiktheater (alle HfMDK Frankfurt), Dramaturgie (GoetheUniversität Frankfurt), BA Angewandte Theaterwissenschaft, MA Angewandte Theaterwissenschaft, Choreographie und Performance (alle Liebig-Universität Gießen) oder Bühnenbild und Kostümbild (HfG Offenbach) abgeschlossen haben.



Vergeben werden in der Regel mehrere Stipendien, die das Erarbeiten künstlerischer Projekte – innerhalb oder außerhalb einer Institution; ob alleine, im Team oder im Kollektiv – ermöglichen sollen, welche sich in ihrer Herangehensweise als künstlerische Forschung definieren lassen. Mit der Förderung soll ein Freiraum geschaffen werden besonders für künstlerische Arbeiten, deren Entstehung (z. B. gerade wegen ihres Forschungsanspruchs) im konventionellen Produktionsrahmen der Theaterinstitutionen nicht möglich ist. Darüber hinaus soll durch das Programm das Alumni-Netzwerk der HTA gestärkt werden.

Bei der konzeptbasierten Bewerbung wird dabei besonderer Wert auf folgende drei Arbeitsschritte gelegt:

1.) Recherche: Auf welche Weise soll der künstlerische Forschungsprozess vonstatten gehen? Wie soll der Forschungsgegenstand untersucht werden? Auf welches Material wird dabei zurückgegriffen, bzw. wie wird es gesammelt oder generiert?

2.) Präsentation: Welche künstlerische Präsentationsform wird für die Darstellung des Forschungsprozesses und ggf. seiner Ergebnisse angestrebt? Auf welche Weise wird er in eine öffentliche Sichtbarkeit überführt? In welchem spezifischen Kontext kann das stattfinden? Für die Präsentation ist eine Anbindung an Frankfurt/Main gewünscht.

3.) Dokumentation: Welche Form der Dokumentation ist der Fragestellung angemessen; wie lässt sich ein adäquates Dokument vor- und herstellen, das den Prozess der Recherche und der Präsentation manifestiert? Auf welche Weise wird so eine Archivierbarkeit der künstlerischen Forschungsarbeit gewährleistet? Unkonventionelle mediale Formen der Dokumentation sind hier ebenso erwünscht wie herkömmliche Formen.

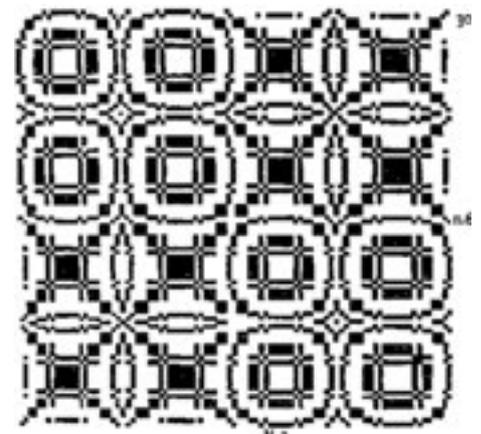
Die Postgraduiertenförderung, die 2015 vom Hessischen Ministerium für Wissenschaft und Kunst gefördert wird, entsteht in enger Zusammenarbeit mit dem Residenzprogramm des Frankfurt LAB, Frankfurts Probenort für zeitgenössische Produktion. Mit der finanziellen Förderung ist das Angebot verknüpft, Probenraum im Frankfurt LAB zu nutzen.

Auf den folgenden Seiten werden vier in diesem Rahmen geförderte Projekte vorgestellt.

Auf Basis der erfreulichen Bewerbungslage (25 Bewerbungen von AbsolventInnen aus sieben Studiengängen) hat sich eine dreiköpfige Jury, bestehend aus Prof. Marion Tiedtke (HfMDK), Prof. Ingo Diehl (HfMDK) sowie Dr. Philipp Schulte (ATW/HTA) für die Förderung von vier ambitionierten Forschungsprojekten entschlossen, die sich auf ganz unterschiedlichen Ebenen mit Fragen der Übersetzung und Transformation auseinandersetzen. So übersetzte die Kompanie „Muddy Boots“ um die Choreographen Jason Jacobs (CoDE) und Ekaterine Giorgadze (ZuKT) Videomaterial in eine Tanzperformance und ging dabei der Frage nach, wie sich filmische Mittel des Schnitts, der

Überblendung, des Fadings choreographisch umsetzen lassen und zu welchen neuen Bewegungsqualitäten dies führt. Die Choreographin und Tänzerin Lili Mihalovi Rampre (CoDE) erforschte in ihrem Projekt „Authorized“ performative Mechanismen um die Konzepte „Autorschaft“ und „Embodiment“ auf künstlerisch-praktische Weise: Mithilfe von Interviews fordert sie eine Übersetzung von in einer Performance frisch gewonnenen Seheindrücken in Sprache ein, um diese als Ausgangsmaterial für einen filmischen Essay zu verwenden. Die Regisseurin Eleonora Herder (ATW) und die Bühnenbildnerin Sabine Born (HfG Offenbach) untersuchten in ihrem Projekt „Zwofadolei“ das künstlerische Potenzial von Be-, Über- und Umschreibungen der Realität durch digitale audiovisuelle Medien.

Schließlich forschte die ATW-Alumna und Medienkünstlerin Lea Letzel im Rahmen ihres Projekts „Sons sans Sens“ nach den Qualitäten der Darstellbarkeit, die die Übertragung von musikalischer Notation in den physikalischen Raum mit sich bringt. In Form einer Lectureperformance präsentierte sie am 27. April 2015 im Frankfurt LAB erste Forschungsergebnisse und Tonbeispiele, welche online nachgehört werden können, folgt man dem abgedruckten QR-Code – einer Form der Dokumentation von Letzels Arbeit, die dem Forschungsgegenstand gerecht werden soll.



Die offensichtliche visuelle Analogie zwischen dem QR-Code, einer digitalen Kodierung aus dem Jahr 2015, und dem handgezeichneten Muster eines gewebten Tuches aus dem Jahre 1677 verweist auf die Dokumentation eines Konzerts, dessen musikalisches Material auf der visuellen Analogie von musikalischer Notation und Weberei-Notation beruht.

Die Konzertdokumentation kann auch über www.lealetzel.de/webereikoncert erreicht werden.

SONS SANS SENS

Von Lea Letzel

Lea Letzel ist Absolventin des Diplomstudiengangs für Angewandte Theaterwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität Gießen.

In unterschiedlichen Projekten und Medien versuche ich Situationen zu schaffen, die jenseits einer konventionellen Besetzung der unterschiedlichen Räume zur Rezeption von Kunst behandelt werden. Ich stelle die Frage nach der Rahmung von Kunst immer wieder neu und hinterfrage als Performance-Künstlerin, als bildende Künstlerin und Musikerin Räume, Konzertsituationen, Konzert-Installationen, Performances und Videoarbeiten, die Strukturen der Beziehung von Bild und Klang, von Hören und Sehen und unserer Wahrnehmung dessen. Meine Arbeiten werden sowohl in den Aufführungsformaten „Black Box“ des Theaters als auch im „White Cube“ der bildenden Kunst sowie „site specific“ gezeigt und aufgeführt.

Das Projekt SONS SANS SENS soll die Untersuchung einer spezifischen Fragestellung ermöglichen: Wie kann musikalische Notation integraler Bestandteil eines Kunstwerks bzw. einer Aufführung werden, und wie kann sie auch visuell in den physikalischen Raum übersetzt werden? Das Projekt knüpft damit an ein zentrales Thema meiner Diplomszenierung „I never went south/ ein Konzert“ an. Sie versucht das bekannte Prinzip der musikalischen Notation in ein räumliches Prinzip zu übertragen. Architektonische Zusammenhänge, plastische Formen und Lichtsignale werden zur grundlegenden Spielanweisung für die Musiker. Als vermittelnde Instanz zwischen dem Komponisten und dem Musiker liegt nicht mehr die Partitur, sondern der dreidimensionale Raum.

Im Projekt „Sons Sans Sens“ sind die Strukturen von Webstuhl und Gewebe in der Notation miteinander verbunden. Ähnlich wie die konventionelle Notenschrift dem Musiker den Verlauf einer Melodie vermittelt, lässt sich über die Webpartitur bereits die Gestalt des zukünftigen Werkstücks ablesen. Besonders auffallend ist dabei nicht nur die visuelle Ähnlichkeit der vertikal verlaufenden Kettfäden zu Notenlinien, sondern ebenso das musikalische Vokabular innerhalb der beiden Notationssysteme: Die Weber sprechen von einer Partitur und dem Webstuhl als ihrem Instrument.

Das Projekt wurde in unterschiedlichen Formaten umgesetzt: unter anderem als Lecture Performance, außerdem im Rahmen von „Forty Five Symbols“, einem kulturübergreifenden Studien- und Entwicklungsprojekt, von Prof. Andreas Henrich, Olivier Arcioli (Kunsthochschule für Medien Köln) und Pascal Glissmann (Parsons School, New York) konzipiert und realisiert. Kooperationspartner waren außer der KHM die Kunst- und Designhochschulen in New York, Beirut, Hongkong, Falmouth und Bogotá. Zahlreiche Studierende dieser Institutionen beschäftigten sich über mehrere Semester mit Zeichen, Symbolen, Notationen und anderen Kodierungen unter künstlerischen und gestalterischen Gesichtspunkten. Ausgangspunkt waren die 45 Symbole des „Diskus von Phaistos“ und deren Transformation. Eine Installation/Konzertdokumentation im Overstolzenhaus zeigte Sons Sans Sens im Rahmen des Rundgangs Kunsthochschule für Medien Köln mit Neon-Schriftzug und 2-Kanal-Video-Dokumentation des ersten Konzerts. Die Eigengeräusche des Neonschriftzugs Sons Sans Sens wurden verstärkt und mit den Aufnahmen der Konzertdokumentation und Aufnahmen aus dem TextilWerk so programmiert, dass sie miteinander verschnitten ablaufen konnten.

Geplant ist die Veröffentlichung einer Vinyl-Schallplatte mit Booklet, das die Aufnahmen der unterschiedlichen Konzerte mitsamt ihren Partituren dokumentiert.

1: Abkürzung für „Zweifamilienhaus mit Doppelleitung“

Zwofadolei* – eine Suche nach anderen Realitäten und neuen Menschen

Die Installation Zwofadolei¹ hat im vergangenen Jahr die Postgraduiertenförderung der HTA erhalten. Damals trug das Projekt noch den Titel *Augmented Reality – ein Forschungsanliegen*.

Von Eleonora Herder

Die Autorin und Künstlerin ist Absolventin des Masterstudiengangs Angewandte Theaterwissenschaft (ATW) an der Justus-Liebig-Universität Gießen.

In dem folgenden Text möchte ich versuchen zu rekonstruieren, wie sich dieses „Forschungsanliegen“ Schritt für Schritt zu einer eigenständigen künstlerischen Arbeit entwickelt hat. Wie ich glaube, zeichnet sich künstlerisches Forschen – im Gegensatz zu herkömmlichem künstlerischen Arbeiten, bei dem die Produktion eines Kunstwerks im Vordergrund steht – dadurch aus, dass man über künstlerisches Experimentieren herausfinden möchte, welche Fragestellung sich die Arbeit zur Aufgabe stellt.

Unser anfänglich rein technologisches Anliegen, nämlich zu erforschen, welche Narrative sich für die Technik der Augmented Reality eignen könnten, hat uns zu einer Beschäftigung mit Utopien geführt und zu der Fragestellung, wie präsent Utopien des 20. Jahrhunderts heute noch in unserem Alltag sind. Schließlich haben wir, um eine Antwort auf diese Frage zu finden, ein Architekturmodell entwickelt, das mit Hilfe von Augmented Reality eine interaktive Performancesituation ermöglichte, die fast eher einem sozialen Experiment glich.

„Augmented Reality“ bedeutet übersetzt „Angereicherte Realität“ und ist ein Forschungsansatz der Informatik, der versucht, eine Be-, Über- und Umschreibung der „Realität“ durch digitale audiovisuelle Medien zu ermöglichen. Dabei werden ein Gegenstand, ein Gebäude oder ein Standort mit der Kamera eingescannt und das gefilmte Livebild mit einem für diesen Standort und diese Perspektive vorproduzierten animierten Bild überlagert, um so eine Erweiterung der eigenen Realität, aber auch eine Überlagerung von Zeiten und Orten innerhalb des eigenen Zeitraums zu ermöglichen.



Die Technik wird in der Werbung bereits intensiv für Handys und Smartphones genutzt. Tatsächlich sind wir in der ersten Recherchephase von einem kommerziellen App-Entwickler beratend gefördert worden (was bei mir zwischenzeitlich die Frage aufgeworfen hat, welcher Forschungsgemeinschaft wir mit unserer Recherche zuarbeiten – einer künstlerischen oder einer technologisch-wirtschaftlichen?).

In einem Projekt mit einem theatralen Fokus könnten die angereicherten Realitäten zu Mini-Bühnenräumen werden, die über der haptischen Realität hängen wie Heiligenscheine. Es könnte eine Narration stattfinden, die in einem Miteinander oder Wechselspiel von Illudierung und Partizipation entsteht. Kann das Medium zur visuellen und akustischen Subversion von Orten und Personen dienen? Oder ermöglicht es einfach nur eine größere Erfahrbarkeit von etwas oder jemandem, der mal da war? Begeben wir uns mit einem solchen Medium auf die Spur von Gespenstern? Oder geben wir einen Ausblick auf mögliche Zukünfte, vielleicht eine Utopie?

Alle angefertigten Orte und Gebrauchsgegenstände, mit denen wir alltäglich in Berührung kommen, sind mit einer Utopie behaftet. Jemand hat sich irgendwann einmal eine mehr oder weniger konkrete, mehr oder weniger ideologische Gebrauchsbestimmung für sie ausgedacht. Sie erzählen also nicht nur von ihrer tatsächlichen Nutzungsgeschichte, sondern auch davon, wie oder was wir als Nutzer*innen eigentlich sein sollten. Diese Zukunft der Vergangenheit hängt unsichtbar auratisch über allem, was uns umgibt.

Auf der Suche nach Utopien des Alltags sind wir schnell auf „Das Neue Frankfurt“ gestoßen. Diese Siedlungspolitik, die in den 1920er Jahren von dem Architekten und Städteplaner Ernst May für Frankfurt entwickelt wurde, strebte nicht nur eine architektonische Weiterentwicklung der Stadt an, sondern eine Sozialisierung der gesamten Gesellschaft. Über die Gebäude und die damit einhergehende Strukturierung des privaten Lebens sollte ein neuer Mensch entstehen, der eine neue Ära von Einheit und Kollektivität anstrebt.

Wir wollten nun also Augmented Reality nutzen, um implizite „Schichten“ unserer Umgebung sichtbar zu machen: Wie weit spiegeln sich Diskurse, Geschichte und Politik einer Zeit und einer Stadt in ihrer Städteplanung wider, und was tragen die Menschen heute davon noch in sich? Wirken die architektonischen Setzungen von damals wie eine gespenstische Utopie in den Bewohner/innen von heute fort? Diese Fragestellung wollten wir empirisch angehen, indem wir die heutigen Bewohner/innen von Ernst-May-Häusern besuchen wollten, um sie zu ihrer Wohnsituation zu interviewen und Bewegungsabläufe in ihren Wohnungen filmisch zu dokumentieren.

Wenn Augmented Reality bis jetzt hauptsächlich dazu dient, Realität mit utopischen/fiktionalen Elementen anzureichern, wollten wir den Spieß umdrehen und die Utopie mit Realität anreichern. So als wäre die heutige Realität eine Art Vorahnung, eine Zukunftsvision, die über der Utopie von damals schwebte. Ein Architekturmodell, so schien uns, war die Manifestierung von unbefleckter Utopie in einer haptischen Realität.

2: CIAM - Congrès Internationaux d'Architecture Moderne – 28 Architekten (u. a. Le Corbusier und Walter Gropius) hatten im Jahr 1928 in der Schweiz ein Forum für die Fragen des sozialen Wohnungsbaus ins Leben gerufen.

So haben wir uns entschieden, einen konkreten Häusertyp, das Zweifamilienhaus mit Doppelleitung nach Plänen von Ernst May im Maßstab 1:12, nachzubauen. Die Häuser, die für unser Architekturmodell als Vorlage gedient haben, stehen heute noch genauso in Frankfurt-Praunheim. Es handelt sich bei ihnen um die allerersten Musterhäuser, die 1926 extra zu Anschauungszwecken für die internationale Architekturtagung für neues Bauen² erstellt wurden.

Das von uns gefertigte Modell sollte von den Zuschauern interaktiv bedient werden, indem sie die Fenster mit der Kamera eines Tablets abscannen und sich mittels des Augmented-Reality-Programms kleine Filme in die Fenster der live abgefilmten Fassade legen. Diese Filme zeigen dann die Bewohner/innen Praunheims in ihrer Einrichtung beim Verüben von alltäglichen Tätigkeiten. Es sieht auf dem abgefilmten Livebild so aus, als ob die Menschen in Miniatur wirklich in dem Modell leben würden. In dem Moment, in dem die Videos ausgelöst wurden, kamen aus kleinen Lautsprechern, die in dem Haus installiert waren, alltägliche Nachbarschaftsgeräusche, so dass das Modell wirklich belebt schien.

Zusätzlich sollten die Zuschauer die einzelnen Räume wie Schubladen herausziehen können. Diese Schubladen steuerten über ein digitales Interface uns als Performerinnen an. Wir bekamen Toneinspielungen von Interviewausschnitten, die wir mit den Bewohner/innen zu den jeweiligen Räumen geführt hatten, ins Ohr und konnten diese dann wiedergeben.

Das Hausmodell wurde durch diese Dramaturgie zum Instrument, mit dem die einzelnen Audio- und Videoelemente in Gang gesetzt wurden. Es entstand ein performatives Spiel, was dem Zuschauer/in nicht nur ermöglichte, sich beliebig viel Information anzueignen, sondern dem Publikum auch abverlangte, sich untereinander zu organisieren, um die Performance kompositorisch zu gestalten. Somit wurde jede Aufführung auch zu einem sozialen Experiment; jede Zuschauergruppe organisierte sich anders und komponierte durch ihr Sozialverhalten eine andere, meist völlig neue Performance. Je kollektiver und basisdemokratischer sich die Zuschauergruppe organisierte, desto informativer wurde die Aufführung. So wie May die Architektur nutzen wollte, um einen neuen Menschen zu formen, wollten wir ein Architekturmodell nutzen, um den neuen Menschen zu suchen. Die Aufführung an sich war also nie ein fertiges Produkt, sondern formulierte sich jedes Mal aufs Neue zu einem Forschungsanliegen.

Fotos: Alla Poppersoni





The role of embodiment

Von Lili M. Rampre

*Die Autorin und Künstlerin
ist Absolventin des Masterstudiengangs
„Contemporary Dance Education“
(MA CoDE) an der HfMDK.*

My topic of research was at first glance the role of the embodiment in the notion of authorship. Diving deeper into the details of the research questions reveals audience members as the key component; I was researching on how the audience (in general, whether they are laymen regarding contemporary dance and performing arts or not) understands „an author“, how they would embody this idea and their comprehension of the creative process behind staged works.

It is interesting to answer this question again now, six months after the finish of the research, as my reply differs from the one I presented in the proposal when applying for the grant early in 2014. Actualizing my research helped me understand my research question better. It didn't necessarily answer it, but that was also not a goal. Investigating the question over answering it was a priority. The research helped me define the full scope, meaning and potential more precisely and opened even more tracks to pursue.

Therefore I would say my research question was „how does something immaterial, like speech, music, movement or dance materialize in an audience member, spectator, or simply another human being receive this specific information?“

Implantation was the longest and trickiest part of the process. It contained a lot of planning, logistically as well as content wise, balancing and intertwining the two – logistics and content, so they would support each other. It took a lot of foreseeing and imagining the range of possible reactions the interviews could result in and then retrospectively (yet still all theoretically) shape the conditions for the actual meat of the research.

The actual interviews could be seen as the transformation phase, since they did confront me with both, limitations as well as the well foreseen characteristics of the designed interview series. Although the method was based on interview as one of the established scientific methods I found it very surprising, that it demanded the same type of freshness of the mind, let's call it beginner's mind, attempting to see things anew each time, which I find a very crucial ingredient of a purely artistic work.

The realization, although only editing the film, was the least thought through phase and had to be trusted in, heavily relying on the previous two phases. It really went step by step – although I knew what I wanted in the end to come out – how it would happen, the script of the film was something that couldn't have been done before a thorough digestion of the recorded material and all the audience's feedback. I am still or even more now curious what is the appropriate media for the slight details and state/body differences I am after, re-thinking the conditions and how would have been better to shape them in order for them to bring about this hard to pin-point essence of my interest.

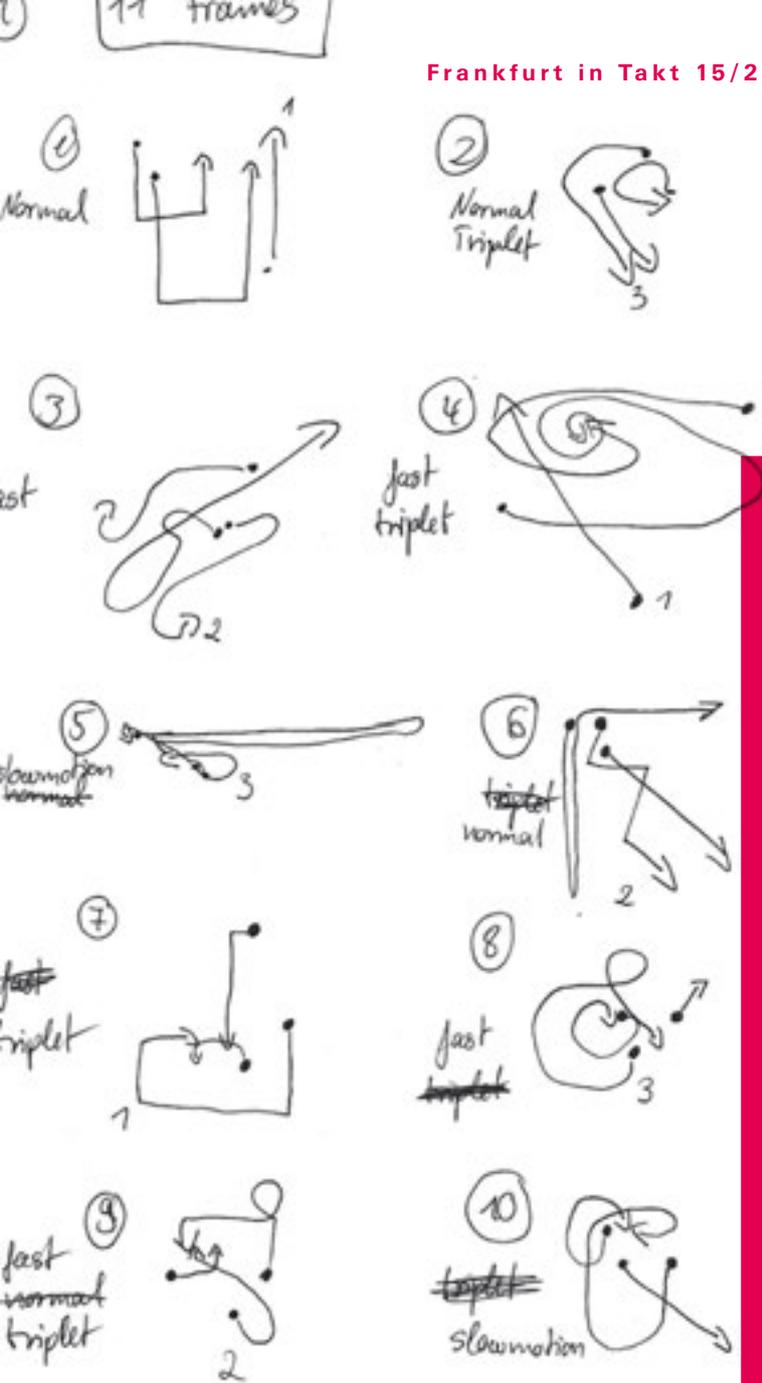
The difference between my artistic research and a general artistic project for me lies in the intention and final „targeting“; a general artistic project bears its end destination much more in mind when it is conceived than a research. It tries to carry itself far into the future – thinking of not only a premiere, but the post production as well. Such an artistic research is in my case usually a part of an artistic project, but the extensiveness of the research is usually much more burdened with the expectation to show something. A general artistic project would usually be more concentrated, in a month or two, but the fact that it's spread throughout the whole year or even longer assists in gaining more and more of various takes on the matter. This is now about the outside influences that cause the difference in my opinion.

Authorized was a lab for me where I could explore on questions I can recognize as a constant in my work. It offered me an overview. Singular cases of artistic creation don't allow me the manoeuvring space of constantly zooming in and zooming out of it. Premiering a piece demands the attention that disconnects me personally from the essence or the meta level of my own work, although I am constantly inventing new ways how to stay in touch. Respective case of artistic research was much more generous in that sense; it allowed me to wonder off into the archive of my previous work, to look for clues, the embryos of my current questions.

I don't know what a general research project would be, but relying on my background in physics as well, makes me think such a general research would simply be more rigorous, aiming for repeatability in order to attain the power of prediction. There was no such concern in my case – repeatability was a directive only to keep improving my method. My wish was to reveal the beautiful variety of responses and understand the difference or similarity between audience and authors and how the knowing body differs from the body that only imagines or is trying to convince itself.

If this was to be my final artistic work, I would reach for the quality of a general „speaking to people“ feel to it, whereas right now, the film, that is much more of a document and a useful future tool, demands a little pre-contextualization for just anyone to be able to enter it. But that is of course a personal artistic choice and value.





What hasn't happened yet, but might be possible? Documenting "doing things"

Von Jason Jacobs und
Ekaterine Giorgadze

Beide Autoren und Künstler sind Absolventen des Masterstudiengangs „Contemporary Dance Education“ an der HfMDK und arbeiten zusammen unter dem Namen „Muddy Boots“.

In early 2014 we made a video trailer of some of our rehearsal footage to give a festival producer an idea of our choreographic work, especially our approach to physicality. A few weeks later, while viewing the trailer, which consisted of mostly unused physical movement material (meaning we hadn't incorporated it in previous work) we had the thought: "How cool would it be to try to turn this trailer into our next piece?"

Our motivation was to physically translate the four-minute digital video excerpt into an evening length, live dance performance. In using the phrase physically translate we refer to a method in which a source material is examined and transformed into movement in order to discover essential qualities of both the original material and the bodies that try to convey its meaning. Specifically, our interest was in trying to accomplish phenomena like hard cuts, fade ins/fade outs and cross dissolves. Things that a computer program like iMovie does with a few clicks of a mouse, we wanted to do with our bodies. We were curious about finding solutions to basic spatial limitations of live performance in comparison to the possibilities provided by digital video editing.

How can we fade ourselves out? How can I replace you in less than a second? How can one of us be here moving like this, and then immediately after be somewhere else doing something else? These are some of the questions that motivated our research and culminated in the creation of the work “doing things”. The aim was to explore and compose a digital physicality, analyzing how bodily movement and organization might convey effects similar to video-editing.

How was our process different from other artistic processes, thus warranting the use of the term artistic research? We feel that the rigor with which we dealt with our source material and the detail in which we documented our process are two factors that push our experience in the direction of something that could be named a research project. For example, one important rule we established for ourselves was not to generate any “random movements”. Every movement had to originate from the original trailer. That meant first learning the movement from the video. In the trailer most of the scenes were two to six seconds in length. The first challenge was to find a solution to a cut in the frame. Initially we solved this by simply exiting the dancing space and reentering, walking sideways in and out of the frame. This simple, almost representational approach towards cutting the frame evolved throughout our process to give way to more abstract physical approaches to moving digitally.

Our research process included both conceptual and physical investigation of terminology relating to our search for a digital movement quality. These terms included absence, potentiality and reversibility, among others. In dealing with the terms, our approach consisted of first discussing relevant definitions, and subsequently developing physical movement tasks that tested our definitions. Certain tasks prompted the development of movement material and structural ideas that were then used to create sections of the final choreographic work. Other tasks were refined, and then able to be transmitted in the context of compositional or improvisational dance workshops for students, professional dancers and non-dancers.

The original source material contains footage of just two dancers. For our research, we decided to engage a third dancer to allow us to play with a different logic of who does what when. This was especially helpful in negotiating video editing characteristics like fade-outs and cross dissolves. Having three bodies to translate the movements of the two original bodies created complexity, diminished a certain ownership of movement material and also helped to dissolve gender associations. What came into focus were the materiality of the movement itself, the arrangements, the cutting up and editing of the movement and the negotiation of space and timing. Through the process we engaged two different dancers at different times to research with us, Andrea Schuler and Anastasia Ivanova who are both HfMDK alumni.





In relation to calling our process an artistic research, the fact that the institution funding the project called for submission of our documentation played a very practical role. This in turn set apart the process of creating “doing things” from our previous work. We documented everything with diligence and detailedness which up until this process we had not done. We chronicled our daily progress with notebook entries. Any question that arose during brainstorming sessions or studio rehearsals was recorded. Initially, we carried out self-interviews, which we abandoned after a week because the setup felt contrived, as if we were repeating ourselves. We developed visual aids such as large-scale drawings and charts with explanations of tasks, scene by scene illustrated breakdowns of the original trailer, and descriptions of the choreographic sections. Photographs and video material traced the span of our research. These documentation strategies made it easier to follow the emergence of new ideas and the connections between them, and gave our rehearsals a distinctly research-like vibe.

The documentation triggered other very practical effects. Following the performances we were able to offer lecture presentations about the making of the piece and transmit details of how an artistic process unfolds. The non-dancing material that the process generated made discussion, explanation and reflection an integrated part of the project. Perhaps artistic research in relation to our experience of creating “doing things” is most noticeable in the strategies with which we tried to create a buffer zone, a distance from which we could view our source material and dance with it differently, to take that which hasn’t happened yet and make it possible.



Kunst und Forschung – eine Begriffsverwirrung?

Von Prof. Marion Tiedtke und

Prof. Dr. Dr. h. c. mult. Ernst Theodor Rietschel

*Prof. Marion Tiedtke ist Ausbildungsdirektorin
Schauspiel an der HfMDK.*

*Prof. Dr. Dr. h. c. mult. Ernst Theodor Rietschel
ist ehem. Präsident der Leibniz Gemeinschaft
und Vorstandsvorsitzender des Berlin
Institute of Health.*

Nur wenige Begriffe sind in der letzten Zeit so umstritten diskutiert worden: Artistic Research? Künstlerische Forschung? Was soll das sein?

Die Wissenschaftler einerseits sind überzeugt, dass Kunst und Forschung sich ausschließen, die Künstler andererseits selbst fürchten um die Verwissenschaftlichung der Kunst. Andere Skeptiker sehen in diesem Begriff nur eine Modeerscheinung, von der keiner genau sagen kann, was sie denn bedeuten soll. Diejenigen, die vorgeben, künstlerische Forschung zu betreiben, haben zwar viele Vorhaben, aber keine genauen Definitionen an der Hand, so dass bei einigen Kritikern die Vermutung aufkommt, hier gehe es um des Kaisers neue Kleider, die bekanntlich keine sind.

Obendrein ist das Feld, das mit künstlerischer Forschung beschrieben wird, ein heikles, wenn es nicht nur um Definitionen, sondern um Geldtöpfe und schließlich Hochschulstrukturen geht. Hohe Summen geben jedes Bundesland und der Staat für Forschung aus, dazu kommen noch begehrte Drittmittel, und jetzt sollen diese Gelder noch einer vermeintlich dubiosen Forschung in der Kunst zur Verfügung gestellt werden. Wird hier nicht ein bewährter tradierter Forschungsbegriff aufgeweicht oder womöglich das Ende der Kunst als oberstes Profilierungsprinzip an Kunsthochschulen eingeleitet, wenn diese nun vor allem Forschung sein soll?



Wer für künstlerische Forschung eintritt, befindet sich geradezu in einem Zweifrontenkrieg, dem er einzig durch eine genaue Begriffsklärung entkommen kann. Dabei ist klar: die Freiheit der Kunst müssen wir erhalten und ihrer vermeintlichen Akademisierung energisch entgegenreten, wie wir auf der anderen Seite den forschenden Künstlern den Freiraum ermöglichen müssen, der ihnen zusteht, eben weil sie nicht nur Künstler, sondern auch Forschende sind.

Wieso ist das notwendig? Früher ging es doch auch: Kunst ohne künstlerische Forschung? Wir dürfen nicht vergessen, dass unser Verständnis von Kunst, die sich von Mäzenen befreit hat, immer noch an den Geniebegriff geknüpft ist. Der französische Soziologe Pierre Bourdieu hat nachgewiesen, dass der freie Kunstmarkt überhaupt nur durch den Geniebegriff entstehen konnte. Das Genie, das aus seiner Intuition schöpft, einen unbedingten Individualitäts- und Originalitätsanspruch behauptet, prägt bis heute noch unser gängiges Künstlerbild, auch wenn diese Idee längst dem 18. und 19. Jahrhundert angehört. Entsprechend war die Lehre der Kunst lange Zeit durch ein Meister-Schüler-Verhältnis geprägt und Kunst nur beschränkt vermittelbar, liegen doch ihre Wurzeln über alles Handwerk hinaus in etwas ganz Unvermittelbarem.

Die Zeiten haben sich geändert: Insbesondere im 20. Jahrhundert haben sich Künstler stark von den modernen Technologien in ihren Kunstproduktionen leiten lassen, sind weltweite interdisziplinäre Vernetzungen in den Künsten entstanden, und der internationale Austausch über Produktionsweisen und -methoden hat sich mit Beginn des 21. Jahrhunderts rasant fortgesetzt.

Außerdem ist eines ohnehin klar: Längst bevor es künstlerische Forschung gab, haben einige Künstler immer schon geforscht. Die vielen Forschungsvorhaben, die allein an unserer Hochschule zu finden sind, geben ein eindrückliches Zeugnis davon.

So haben wir in der Arbeitsgruppe zur künstlerischen Forschung im letzten Jahr versucht, erst einmal den Begriff der künstlerischen Forschung genau zu klären und sind dabei zu dem erstaunlichen Ergebnis gekommen, dass die Kriterien, nach denen in Deutschland Forschungsvorhaben bewilligt werden, denen sehr nahekommen, die unserem Begriff von künstlerischer Forschung entsprechen. Dabei sollte aber klar sein, dass dem Kunstbegriff selber einige Aspekte inhärieren (wie z. B. Originalität), die auch dem gängigen Forschungsbegriff zukommen. Jedes Kunstwerk schafft etwas Neues; der Prozess seiner Entstehung lässt sich als Experiment mit offenem Aushang beschreiben, das was entstehen soll, muss originell und innovativ sein. Dennoch reicht das nicht aus, um Kunst als Forschung zu verstehen. Kunst ist ein einmaliges Ereignis. *Künstlerische Forschung jedoch zielt auf Allgemeingültigkeit, Reproduzierbarkeit und Nachhaltigkeit.* Daher gilt: *Künstlerische Forschung ist nicht gleich Kunst.* Und damit gilt auch: Nicht der ist der bessere Künstler, der forscht. Künstlerische Forschung kann Kunst ermöglichen, indem der Künstler auf Ergebnisse der künstlerischen Forschung zurückgreift, dies ist jedoch nicht notwendige Bedingung seiner Arbeit. Damit ist uns der Unterschied von Kunst und künstlerischer Forschung auch als ein solcher bewusst, der zugleich bedeutet, dass die künstlerische Forschung niemals für das Kunstwerk selber steht, es vielleicht ermöglicht, aber nicht die Bedingung seiner Möglichkeit ist.

Schauen wir auf die gültigen Forschungsleitlinien. Wer bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) einen Antrag einreicht, muss sich folgenden Kriterien unterwerfen: Die Originalität des Vorhabens und der erwartete Erkenntnisgewinn bzw. die wissenschaftliche Bedeutung müssen beschreibbar sein und werden im Antrag geprüft, ebenso wie die Tragfähigkeit der Vorarbeiten und die weitreichende Bedeutung gegebenenfalls auch über das jeweilige Fach hinaus. Dem Forschungsvorhaben muss eine klare Arbeitshypothese vorausgehen, eine sinnvolle Eingrenzung der Thematik, die Angemessenheit der Methoden gilt es ebenso darzulegen wie ihre Durchführbarkeit. Schließlich sollten die Ergebnisse des Projektes veröffentlicht werden, um sie der Allgemeinheit und einer Überprüfung zugänglich zu machen. Künstlerische Forschung lässt sich somit in Form von Projekten beschreiben, die einer Evaluierung nach objektiven Indikatoren zugänglich sind. Solche Indikatoren könnten den forschenden Künstler selbst umfassen (wie Exzellenz, Kompetenz, besondere Leistungen, Preise), sein Projekt (wie Originalität, Methodenrelevanz, Durchführbarkeit) sowie das Projektergebnis oder Produkt (wie Wirkung, Verbreitung, Allgemeingültigkeit).

Wenn wir in diesem Zusammenhang auf die uns bekannten künstlerischen Forschungsprojekte verweisen, dann hätten sie jederzeit den genannten Kriterien der DFG auf dem Feld der Kunst entsprechen können: sowohl Catherine Vickers Übungsbuch für Klavier *Die denkende Hand* wie die Notationssysteme über Bewegung von *Motion Bank* wie die Entwicklung von neuen Kompositionsformen durch den Einsatz neuester Computertechnik bei Orm Finnendahl und die Entwicklung von Lichttechniken und -körpern, die die Lichtobjekte von „rosalie“ erfordern,



sind allesamt mehr als nur ein singuläres Kunstereignis. Rosalie hat sich durch ihre Arbeit sogar ein Patent erworben, der Videokünstler Philip Bussmann hat neue Computerprogramme generiert. Sie haben für das jeweilige Fach neue Möglichkeiten entwickelt, welche in die künstlerische Praxis einfließen und sie verändern. Genau das muss ein klares Prinzip der künstlerischen Forschung sein: *Ausgangspunkt jeder künstlerischen Forschung ist die künstlerische Praxis, aus ihr entwickelt sie die eigenen vielfältigen Methoden und Formen. Künstlerische Forschung wirkt auf die künstlerische Praxis zurück.*

Auch die Landes-Offensive zur Entwicklung Wissenschaftlich-ökonomischer Exzellenz – kurz LOEWE genannt – hat in ihrem seit 2008 aufgelegtem Förderprogramm Kriterien entwickelt, mit denen die uns bekannten Forschungsvorhaben kompatibel sind. Dort sind folgende zentrale Richtlinien den unterschiedlichen Förderprogrammen zu entnehmen: Internationalität, Innovation, Interdisziplinarität, Exzellenz und Nachhaltigkeit. Auch hier sei wieder beispielhaft ein künstlerisches Forschungsvorhaben erwähnt, das einer unserer Professoren durchgeführt hat: Ingo Diehl hat mit seinen Analysen zu Tanztechniken und -methoden ein exzellentes Kompendium geschaffen, das international sowie nachhaltig die Ausbildung im Tanz prägen wird.

Ingo Diehl hätte sicher erfolgreich bei der LOEWE-Initiative einen begutachtbaren Antrag stellen können. Wir sind den allgemeinen Richtlinien der herkömmlichen Forschung durchaus nahe, wenn wir nur präzise zwischen künstlerischer Forschung und Kunst unterscheiden. Erst dann können wir verlässliche Richtlinien entwickeln, die es uns erlauben, Formate der künstlerischen Forschung zu konzipieren: den dritten Zyklus, das Forschungssemester, Forschungsprojekte innerhalb des Masterstudiums und Forschungsfreiräume für Künstler in Forschungsresidenzen an unserer Hochschule. So viele unterschiedliche Formate ließen sich denken, und die Hochschule selber wäre damit ein Ort, von dem Impulse für die künstlerische Praxis ausgehen. Sie vermittelt dann nicht mehr nur Traditionen, sondern ermöglicht Innovationen in der künstlerischen Praxis. Nur wenn unsere Einrichtung exzellente Forschung betreibt und diese mit herausragender künstlerischer Praxis sowie hochrangiger Lehre verbindet, wird sie dem Anspruch an eine staatlich geförderte moderne Hochschule der Künste gerecht. Wir sollten uns diesem Anspruch stellen. Ein Zukunftsprojekt, das durchaus Zukunft hat.



Swinging Speakers, Performance
im Rahmen der *Neue Musik Nacht*
der HfMDK 2015

Was bedeutet die Etablierung künstlerischer Forschung für die HfMDK?

Von Thomas Rietschel,
Präsident der HfMDK

In der jetzigen Situation ist die HfMDK nicht in der Lage, „einfach so“ künstlerische Forschung als zentrale Aufgabe der Hochschule in der Institution zu etablieren. Wesentliche Voraussetzungen dafür sind nicht vorhanden. Wir sind eine Lehrhochschule, lediglich in der Musikwissenschaft und in der Musikpädagogik gibt es insgesamt fünf Forschungsprofessuren, die mit einem reduzierten Deputat (8 Semesterwochenstunden) überhaupt den Freiraum für Forschung haben. Alle anderen Lehrenden haben Lehrprofessuren mit einem Deputat von 18 Semesterwochenstunden – das lässt letzteren keinen Raum für zusätzliche künstlerische Forschung, es sei denn, der Lehrende leistet das freiwillig in seiner Freizeit. Auch in der Berufungspolitik spielt das Thema keine Rolle, Lehrende werden ausschließlich auf Grund fachlich-künstlerischer und pädagogischer Qualifikation berufen. Ebenso fehlen Strukturen, die einen professionellen Umgang mit Forschungsmitteln möglich machen: Abrechnung, Administration und sonstige Unterstützung für die Forschung fehlen bei uns weitgehend. Deshalb haben es auch die jetzt bereits forschenden Lehrenden bei uns im Haus deutlich schwerer als ihre Kolleginnen und Kollegen an den Universitäten: Was dort als „Ausstattung“ einer Professur selbstverständlich ist (Mittelbaustelle(n), Sekretariatsunterstützung, Budget), das ist bei uns undenkbar, weil nicht finanzierbar.

Vor diesem Hintergrund jetzt die Etablierung künstlerischer Forschung zu propagieren, erscheint deshalb ziemlich kühn.

Wäre es nicht richtig, zunächst unseren „klassischen“ Forschungsbereich, der ja sehr erfolgreich arbeitet, angemessen auszustatten, bevor man ein neues Fass aufmacht? Es wäre fatal, wir würden die "klassische" Forschung und die künstlerische Forschung gegeneinander ausspielen. Beide werden voneinander profitieren.

Außerdem bin ich der festen Überzeugung: In diesem Fass der künstlerischen Forschung stecken große Chancen für die Weiterentwicklung unserer Institution. Eine erfolgreiche künstlerische Forschung, die auch strukturell in der Hochschule verankert und in den Lehrbetrieb eingebunden ist, wird unserer Hochschulentwicklung einen erheblichen Schub verleihen, wird unsere Lehre verbessern, wird uns im Kunstbetrieb eine wichtige Position verschaffen und unser Profil als innovative und lebendige Kunsthochschule deutlich schärfen. Ich möchte im Folgenden diese Punkte im Einzelnen begründen.

Künstlerische Forschung wird unsere Lehre verändern und verbessern. Künstlerische Forschung geht künstlerischen Prozessen auf den Grund, da sie stets von diesen ausgeht, und sie schafft neue Begrifflichkeiten. Die Forscherin steht über ihre „scientific community“ im Austausch mit anderen Forschenden und gibt damit der gesamten Ausbildung ein tiefer gegründetes Fundament und den Anschluss an aktuell diskutierte Fragestellungen. Was im Humboldt'schen Ideal die Einheit von Forschung und Lehre



war, das ließe sich dann so auch an einer Kunsthochschule verwirklichen. Sind die Lehrenden als Forscher selber neugierig Fragende, dann vermitteln sie ihren Schülern eine weniger rezeptive, sondern eine eher kreativ suchende, reflektierende Haltung. Diese entspricht dann in hohem Maße dem Ideal unserer Ausbildung, nämlich dass sich die Studierenden bei uns zu eigenständigen künstlerischen Persönlichkeiten entwickeln.

Hochschulen wie die unsere stehen auf den breiten Schultern einer großen und mächtigen Tradition, vor allem in der Musik. Eine Gefahr liegt deshalb immer darin, dass solche Institutionen erstarren, dass der Blick nach hinten den Blick nach vorne nicht mehr zulässt, das gewichtige Erbe die zarten Pflänzchen des Neuen erdrückt und verkümmern lässt. Eine lebendige künstlerische Forschung als konstitutives Element der Hochschule wird helfen, die Institution lebendig zu halten: „Verflüssigung statt Verfestigung“.

Über künstlerische Forschung kann die Hochschule aber auch ihren Anspruch verwirklichen, aktuelle Entwicklungen in der Kunst mitzugestalten, wie sie das in ihrem Leitbild formuliert hat und wie es im Hessischen Hochschulgesetz vorgegeben ist. Während Künstler auf dem freien Markt immer unter dem Druck stehen, sich bewähren und in irgendeiner Weise dem Markt anpassen zu müssen, wenn sie auf ihm ihr Geld verdienen wollen, bietet die Hochschule einen geschützten Freiraum, in dem Experiment und Arbeit an den Grenzen der Kunst möglich sind. Hier stehen Produktionsmittel, Raum und Zeit zur Verfügung, hier ist ein interdisziplinäres Umfeld, in dem neue Wege gedacht, erprobt und reflektiert werden können. Dies alles sind

Voraussetzungen einer freien künstlerischen Forschung. Deren Ergebnisse werden dann natürlich die künstlerische Praxis wieder befruchten. Die Motion Bank ist ein wunderbares Beispiel dafür, da ihre Ergebnisse künstlerischer Forschung völlig neue Perspektiven für die Ausbildung eröffnen, da sie Wissen über Choreographien und den Tanz generierte, das so vorher nicht zur Verfügung stand. Gleichzeitig bietet sie vielfältiges Material für die Entwicklung neuer künstlerischer Formen an. Das große Interesse von Tänzerinnen und Choreographen an den Ergebnissen der Motion Bank bestätigt dies eindrucksvoll.

Schon jetzt legen wir in unserem Hochschulprofil Wert auf den zeitgenössischen Blick, mit dem wir ausbilden und lehren. „Wir fördern Innovation und Interdisziplinarität und schaffen Freiräume für Experiment, neue Arbeitsweisen und künstlerische Forschung“, heißt es in unserem Leitbild. All diese Aspekte würden durch künstlerische Forschung erheblich gestärkt. Die Reflexion über künstlerische Prozesse hätte neben Musik-, Theater-, Tanz- Wissenschaft und -theorie einen festen Platz in der Institution und wäre damit ein konstitutives Element in der künstlerischen Ausbildung. Die Hochschule würde zu einem Ort, an dem die Zukunft der Künste erdacht und erprobt werden kann; sie würde von einer Lehrhochschule zu einer Universität, in der sich Lehre und Forschung gegenseitig befruchten. Mit diesem Profil wären wir dann auch ein attraktiver Studienort für genau jene Studierenden, die sich jede Hochschule wünscht: begabte Studierende, die neugierig sind, Mut zum Experiment mitbringen und den Aufbruch zu neuen Ufern nicht scheuen, sondern suchen.

Natürlich sollten wir uns zugleich der Gefahren bewusst sein, wenn wir uns auf so einen Weg begeben: Wir müssen sorgfältig klären, wie wir künstlerische Forschung verstehen, wir sollten klare Grenzen definieren und von Anfang an hohe Qualitätsstandards setzen. Künstlerische Forschung ist nicht gleich Kunst, sondern eine eigene Profession, die genauso gelernt werden muss (und gelehrt werden kann) wie die Kunst selber. Klarer Verstand, Theoriefestigkeit, Phantasie, Methodenwissen und vieles mehr sind Voraussetzungen, die sich ein künstlerischer Forscher erarbeiten muss. Der Begriff ist jedoch inzwischen sehr schillernd geworden, und viele segeln mit Eurozeichen in den Augen unter diesem Etikett, weil sie sich Geld aus den großen Forschungsetats erhoffen. Für den Erfolg wird es entscheidend bleiben, dass wir jedes Projekt prüfen, ob es unseren Ansprüchen genügt – Qualität ist das entscheidende Kriterium. Außerdem sollten wir uns von den in der Ferne winkenden Wissenschaftsmilliarden nicht verführen lassen, sondern immer im Auge behalten, dass es bei künstlerischer Forschung an unserer Hochschule um ein inhaltliches Anliegen geht. Wir wollen die Kunst weiterentwickeln, wir wollen sie besser verstehen, und wir wollen unsere Ausbildung verbessern. Das bedeutet auch, dass wir gewissen Anforderungen des Wissenschaftsbetriebs mit großer Vorsicht begegnen sollten. Eine zu starke Quantifizierung, Kennzahlensysteme oder sonstige klassische Evaluationsinstrumente sind für die Evaluation künstlerischer Forschung nicht geeignet. Künstlerische Forschung, wie wir sie verstehen, liefert in der Regel qualitative Ergebnisse in ihrer ganz eigenen Form, die sich mit quantitativen Methoden nicht erfassen lassen. Auch ökonomisch orientierte Anforderungen sollten wir von Beginn an abwehren. Anwendungsorientierung, Fragen nach dem praktischen Nutzen und der Verwertbarkeit sind Kriterien, die an der Sache

„künstlerische Forschung“ vorbeiziehen. Künstlerische Forschung ist in der Regel Grundlagenforschung.

Bis wir aber so weit sind, dass künstlerische Forschung als selbstverständlicher Bestandteil unserer Hochschule etabliert ist, ist es noch ein weiter Weg, der Jahre in Anspruch nehmen wird und erheblicher zusätzlicher Mittel bedarf. Zunächst muss die bereits eingerichtete Arbeitsgruppe ihren Auftrag erledigen und die Kriterien für künstlerische Forschung formulieren, die dann auch Grundlage für eine Auswahl und Bewertung von Projekten sein können. Die AG muss dann die Hochschule für ihren Vorschlag gewinnen, deshalb sollten wir im Frühjahr 2016 eine weitere hochschulöffentliche Veranstaltung zu dem Thema ins Auge fassen. In einem zweiten Schritt werden diese Kriterien mit dem LOEWE-Beirat des Landes Hessen diskutiert werden müssen, über den dann Mittel für erste Vorhaben zur Verfügung gestellt werden können. Gleichzeitig sollten wir prüfen, wie wir forschungsfördernde und forschungsfreundliche Strukturen schaffen können. Lang schon gewünscht von unseren bereits forschenden Kollegen am Hause wird die Einrichtung einer Stelle für administrative Aufgaben im Forschungsbereich. Zu klären ist auch die Frage, inwieweit forschende Künstler Teile ihres Deputats für solche Forschungsprojekte in Anspruch nehmen können. Ich halte das bei den bestehenden Professuren für schwierig; aber mittelfristig könnte dieser Bereich bei bestimmten Stellen ja auch ein Kriterium bei Neuberufungen sein. Diese Stellen müssten dann mit einem entsprechenden Deputatsnachlass ausgestattet werden. Ein Instrument, das wir jetzt schon nutzen können, ist das Forschungsfreiemester, das bei uns ja auch künstlerischen Professuren zusteht. Ideal wäre es, wenn es uns bis 2020 gelingen könnte, vielleicht auch über Drittmittel zwei Forschungs-

Ar. Ernst Geschichte/Lehrer
→ lebendiger Unterrichts

Jarg. Patezi → "kühneres Selbstbewusstsein"



professuren für künstlerische Forschung an der Hochschule einzurichten, eine im Bereich der Darstellenden Kunst und eine im Bereich der Musik.

Eine große Chance sehe ich in einer kreativen und neuen Ausgestaltung des 3. Zyklus. Sinnvoll wäre es, einer kleinen Zahl von ausgewählten, fertig ausgebildeten Studierenden nach dem Master die Gelegenheit zu geben, eigene künstlerische Forschungsprojekte in einem speziellen Studienprogramm zu realisieren. Wir haben mit dem Residenzprogramm des Frankfurt LAB in diesem Heft ein beeindruckendes Beispiel dafür vorgestellt. Es wäre großartig, wenn es uns gelingen könnte, solch ein Residenzprogramm an der Hochschule zu etablieren und damit ein Studienlabor zu schaffen, in dem die Künstler von morgen neue Konzepte erproben können – unter den Ansprüchen, wie wir sie für künstlerische Forschungsprojekte formuliert haben.

Auch mir schwindelt ein wenig, wenn ich solch ein Programm skizziere, weil ich aus eigener – oft leidvoller – Erfahrung nach elf Jahren Hochschulleitung weiß, wie schwer es ist, solche Visionen Wirklichkeit werden zu lassen, und wieviel Kraft es dafür bedarf. Auf der anderen Seite weiß ich aber auch: Wer stehen bleibt, verliert – nicht nur den Anschluss, sondern auch Reputation, Ausstrahlungskraft und Qualität. Deshalb brauchen wir große Ziele, damit wir uns weiterentwickeln. Und wenn man überzeugt ist, dass das Ziel die Anstrengung lohnt, dann gibt es nur eins: einfach anfangen und sich auf den Weg machen. Lassen Sie uns das tun.

ZUKUNFT

Körperlichkeit



Das reale Werden sozialer Körper

Was heißt szenische Forschung? Warum brauchen wir szenische Forschung?

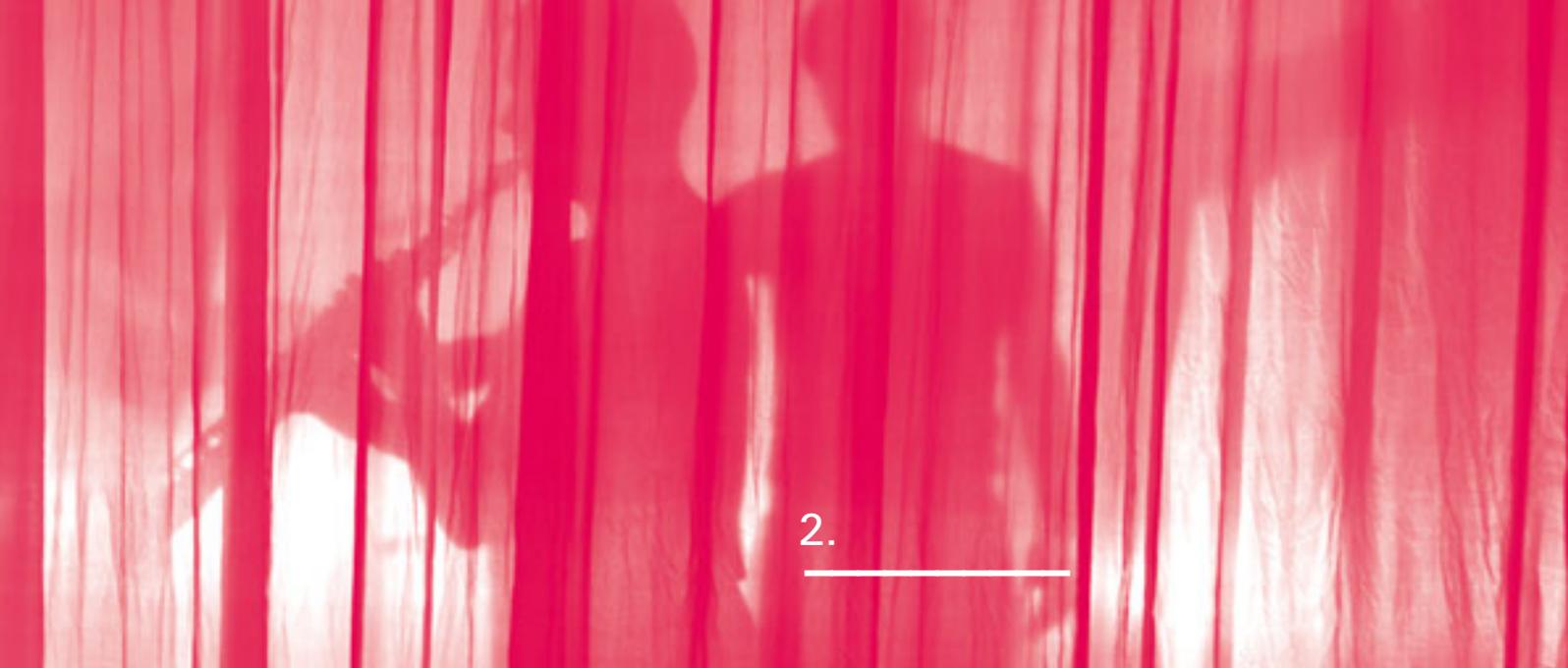
Von Prof. Dr. Ulrike Haß

Dr. Ulrike Haß ist Professorin für Theaterwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum und geschäftsführende Direktorin des Instituts für Theaterwissenschaft.



Szenische Forschung (nachfolgend SF genannt) thematisiert den Gegenstand Theater sowohl von innen als auch von außen. Das hat zur Folge, dass sie auf einer ganz anderen Ebene funktioniert als üblicherweise die Wissenschaft. Sie praktiziert von vornherein eine Paradoxie und beruht auf dieser.

Der *äußere* Blickwinkel der SF unterscheidet sich von dem der allgemeinen Theaterwissenschaft im herkömmlichen Sinn, denn er richtet sich nicht auf ein gegebenes äußeres Objekt, sondern auf ein herzustellendes äußeres Objekt mit ästhetischen Funktionen. Ich nenne die Herangehensweise der allgemeinen Theaterwissenschaft empirisch, weil sie sich auf gegebene Theateraufführungen und -arbeiten stützt und diese, meist deskriptiv, analysiert. In diese Deskription fließen theoretische Anteile, vor allem aus der Philosophie und den Philologien ein, doch der Fokus liegt nicht auf einer eigenen Theorie oder eigenen begrifflichen Konzepten, sondern auf einer Indienstnahme einer anderweitig erarbeiteten Theorie für das Ziel der Analyse einer vorfindlichen Theaterarbeit. Die Herangehensweise der SF orientiert sich demgegenüber entwerfend und experimentell auf einen noch nicht gegebenen, sondern erst herzustellenden ästhetischen Gegenstand.



2.

Der *innere* Blickwinkel der SF betont – und darin unterscheidet sie sich von Kunstakademien, in denen Studierende als werdende Künstler vor allem als Einzelne, als *Künstlerpersönlichkeiten* adressiert werden – kollektive Formen künstlerischer Intelligenz, die soziale Begegnung, die Bezugnahme auf eine Umgebung, meist städtische Umgebungen, also Urbanität. Der innere Blickwinkel beruht auf den Fragen des Wo und des Wie, jedoch ebenfalls nicht unter dem Aspekt eines vorfindlichen Wo und Wie, sondern unter dem, dass sie erst herzustellen sind. Das Wie ist eine Frage des Tuns, und im Tun entsteht der Ort, der zuvor nur in der Frage existierte.

Theaterwissenschaft unterscheidet die Bereiche Theorie, Geschichte und Analyse. Die epistemischen Gesten des Faches sind dem entsprechend historisierend oder analytisch auf Gegenstände bezogen, die als dem Theater zugehörig gelten: Autorennamen, Epochen, Aufführungen (eines der größten Probleme besteht für mich darin, dass die geltende Zugehörigkeit nicht selbst noch einmal in Frage steht, und zwar an jedem beliebigen Punkt). Dabei kann sich der analytische Gestus auf Theater im weitesten Sinn beziehen, also Nicht-Theater, Alltagserscheinungen, ontologische Bedingungen, allgemeine Historie oder das Themenspektrum etwa der *Tausend Plateaus* von Deleuze/Guattari mit einbeziehen, dann wären wir auf dem Feld der Theorie. Oder er kann sich auf eine bzw. mehrere konkrete Aufführungen beziehen, dann wären wir im Bereich der traditionellen Analyse in diesem Fach. Gemeinsam ist all diesen epistemischen Gesten ein nachvollziehender Gestus. Er stützt sich auf ein oder viele gegebene, äußere oder theoretische Objekte. Die Tatsache, dass diese Objekte sich durch Unüberschaubarkeit und eine unerlässliche Flüchtigkeit, Prozessualität oder Performativität auszeichnen, macht ihren theoretischen Reiz aus und ergibt den Hauptstoff der Debatten, wie von solchen Objekten theoretisch, historisch und analytisch gehandelt werden kann.

3. (Projekt)

Ein anderer Weg wird mit der SF eingeschlagen, die die beiden anderen Wege, den historisierenden Nachvollzug und den analytischen Nachvollzug, positiv miteinander verbindet, und zwar auf der ästhetischen Realitätsebene. Ästhetik ist ein Realitätsbezug, der nicht auf Wahrheit angelegt ist und demnach keine wissenschaftliche Methode im herkömmlichen Sinn bildet. Ebenso wenig ist er auf Erkenntnis oder Kritik bzw. kritisches Bewusstsein im Sinn von Öffentlichkeit, also das politische Feld im weitesten Sinn, angelegt. Auf der anderen Seite steht ein Gewinn durch die soziale Skulptur und durch die Abstraktion zum Konkreten hin.

SF ist eine entwerfende Haltung, sie konzentriert sich auf den Entwurf, auf das *Projekt*, wie man im 18. Jahrhundert sagte. Aber sie wird heute auch noch etwas anderes, sie geht darüber hinaus, wie ich später noch zeigen möchte.

Entwerfen appelliert nicht an Prinzipien, an die Erklärung durch Gesetze des Verstandes oder der Vernunft etwa, um hier mit Hilfe der kantischen Unterscheidungen zu sprechen, sondern an die Einbildungskraft, an die Kraft der Imagination. Entwerfen beruht auf der Fähigkeit, allgemeine Prinzipien im exemplarischen Fall zu bündeln und ästhetisch zu formulieren, das heißt zu zeigen, vielleicht auch zu demonstrieren. Als Begründung für dieses exemplarische Zeigen in seiner ästhetischen Form lässt sie nur die Lust auf diese Form gelten.

Was Wissenschaft herkömmlicherweise als Ausweis ihrer Wissenschaftlichkeit verlangt, ist die strikte Trennung von Hypothese, also der allgemeinen Konzeption einerseits und der durchführenden Analyse andererseits, welche die Hypothese bestätigt, also beweist oder konterkariert, das heißt als falsch beweist. Was hier strikt voneinander getrennt bleiben soll, läuft im Entwerfen in einer Hand zusammen. Genauer gesagt: Der szenische Forscher lernt seine allgemeine Konzeption eigentlich erst im Verlauf der Arbeit und im konkreten szenischen Fall kennen. Er kommt ihr erst in der konkreten Arbeit auf die Spur. Er arbeitet am Besonderen und vom Besonderen her gleichzeitig auf das Allgemeine und das Individuelle zu, während die wissenschaftlich-analytischen Verfahren das Besondere eigentlich gar nicht kennen. Sie kennen allgemeine Konzeptionen und besondere



4. (Über das Projekt hinaus)

Ereignisse, aber letztendlich werden diese Besonderheiten unter die Konzeptionen subsumiert. Die besonderen Randbedingungen werden ausgelassen, d. h. eliminiert. Das kann ein szenischer Forscher nicht. Aber auch, wenn er eine Grundidee oder eine Philosophie hat, kann er diese nicht wie ein Wissenschaftler im hier beschriebenen Sinn einfach wie eine gesetzte Hypothese verwenden, denn das beobachtbare Ereignis liegt nicht vor, es kann nicht einfach unter eine Konzeption subsumiert werden, sondern muss erst noch hervorgebracht werden. Und mit seiner Hervorbringung wird sich die Grundidee oder die Philosophie des entwerfenden Forschers erneuern.

Das heißt: Die Grundidee im Entwerfen wirkt nicht direkt auf die Einschätzung eines gegebenen Falles, sie *bestimmt* ihn nicht wie im Fall einer Theoriebildung, sondern wirkt indirekt. Ihre indirekte Wirkung beruht auf einer absichtsvollen Ziellosigkeit, einer Passivität der Grundidee. Sie überlässt sich gewissermaßen der Einbildungskraft, ihrem Spiel und der spielerischen Bündelung im gegebenen Fall eines Entwurfs und einer Konkretisierung, die nicht auf eine Realisierung des Entwurfs zielt, sondern ihren eigenen Abweichungen folgt, die eine ständige Veränderung des Entwurfs zur Folge haben werden.

Der Prozess ist also bei weitem komplizierter als bei der wissenschaftlich-analytischen Arbeit, sei es nun, dass diese subsumiert oder dekonstruiert. Das spielerische Bündeln stellt sich eher als ein lang andauerndes, zähflüssiges Herumprobieren auf dem Papier in unterschiedlichen Räumen und personellen Konstellationen dar. Hinzu kommen die dem handwerklichen Können, dem Wissen und der Erfahrung der einzelnen geschuldeten Einflussgrößen.

Auch wenn – formal analog – in der Wissenschaft Erkenntnisse experimentierend hervorgebracht werden, so werden diese doch nach den Regeln verstandesmäßiger Logik zwingend in eine allgemeine Konzeption überführt. Zumindest ist das bis heute die Standardgestalt eines akademisch-wissenschaftlichen Buches. Was für die Wissenschaft konstitutiv erscheint, ist jedoch für das Entwerfen undurchführbar und unfruchtbar. Und was für das Entwerfen unverzichtbar ist, ist für die Wissenschaft unmöglich. So wundert es nicht, dass von Seiten der akademischen Wissenschaften die SF der Unwissenschaftlichkeit verdächtigt wird. Zumindest muss sich diese dauernd rechtfertigen, oder aber man erwartet von ihr quasi-wissenschaftliche oder wissenschaftsrelevante Ergebnisse, d. h. man verwechselt sie einfach mit Wissenschaft (wie in den vielen Debatten um künstlerische Forschung, die an neuronalen Fragen oder Experimenten interessiert ist).

1: Arno Schubbach, Von den Gründen des Triangels bei Kant, in: *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*, Fink, 2012, S. 361–386, 376



Aber die entwerfende Haltung ist kein Erkenntnisprinzip. Sie gründet sich methodisch auf Individualität und emotional auf Entdifferenzierung. Während die wissenschaftliche Haltung nach allgemeinen Gesetzen sucht, geht es dem Entwerfenden um die besondere Lösung. Diese besondere Lösung bezeichnet aber gerade die Differenz in der vermeintlichen Einheit von Allgemeinem und besonderem Fall. Ein Entwurfsprozess, auch wenn er durch eine allgemeine Idee geleitet wird, will auf die Differenz eines Falles oder einer Situation zu allen anderen hinaus. Diese Haltung wird nicht willentlich gewählt, sie ist nicht voluntaristisch, sondern geht mit der „Natur“ des Entwerfens einher. Sie ist ihr inhärent. Das Entwerfen zielt nicht auf Erkenntnis, sondern auf das Zeigen (Präsentieren) in einem Raum und in einer Zeit, die damit und dadurch hervorgebracht werden. Es zielt auf Verräumlichung und Verzeitigung, auf das Hervorbringen selbst. Insofern scheint es mir fast die originale Geste des Theaters zu sein.

Die entwerfende Haltung ist mit der Perspektive des anschaulichen, präsentativen Arbeitens verbunden. Diese Perspektive ist zum einen mit einer Entdifferenzierung als „Erkenntnishaltung“ verbunden, mit dem berühmten „blinden Schwimmer“ von Paul Klee („Der Künstler gleicht einem blinden Schwimmer.“). Zum anderen geht es um das Herausschälen und die Gestaltung einer Differenz in der besonderen Lösung. Die beiden Vorgänge von Entdifferenzierung und Differenzierung verbünden sich miteinander. Dies weist darauf hin, dass es sich eben nicht um wissenschaftliche Erkenntnis handelt, sondern um ein spezifisch

künstlerisches Erkennen. Es geht im Modus der Ziellosigkeit um die Hervorbringung eines Beispiels, das der entwerfenden Haltung zwischen weitgestreuten Aufmerksamkeiten und einer Sachlage zufällt, sich einstellt, das dem oder den Beteiligten einfällt und ihnen das Vorhaben neuerlich und anders klar macht. Maßstab des Klärungsprozesses ist nicht die intersubjektive Gültigkeit des hervorgebrachten szenischen Beispiels, sondern die Deutlichkeit, mit der sich in ihr der Suchprozess zusammenfasst, konkretisiert und abstrahiert zugleich. Differenziert wird hierdurch die Welt, nicht irgendeine Argumentation.

SF ist nicht gleichzusetzen mit freier Kunst. Es ist zwar möglich, dass freie Künstler sich dem Theater zuwenden und szenisch arbeiten. Aber was sie als freie Künstler identifizierbar macht, geht über diese Entscheidung hinaus und beruht auf ihrer strikt solitären Entwicklung eines Talents, das um seine Beschränkung weiß (also das Gegenteil von Originalität ist). SF ist hier demgegenüber als entwerfende Haltung charakterisiert worden, die ihren Ausgangspunkt in Kontexten hat, im Kontext des Entwurfs, im Kontext mehrerer Entwerfender, welche ihren eigenen Kontext und den, der über sie hinausgeht, wahrnehmen. Ihre Wahrnehmung gleicht schon einer entwerfenden Haltung, die sie modifizieren im Entwurf, dem kein projizierender, zielführender Status zukommt, sondern als sich vielförmig wandelnder dem Prozess unterliegt. Auch das macht SF dem Innovationsgrund des Theaters selbst so ähnlich, der stets ein gemeinsamer, vielfach geteilter, also kein einfacher „Grund“ ist.



5. (,knee-play', Kniegelenk)

Es ist Zeit, jetzt den ein wenig engen Rahmen der Diskussion von wissenschaftlicher Erkenntnis und dem besonderen, anschaulich zeigenden Fall zu verlassen. Ich hab dafür ein einprägsames Beispiel bei Arno Schubbach, einem Assistenzprofessor des Schweizer „eikones“-Forschungsschwerpunktes, gefunden. In einem Aufsatz über die kantische Frage, wie Erkenntnis sinnliche Anschauung transzendieren könne, wie aus der Anschauung, eines Dreiecks zum Beispiel, durch Reflexion seine Begründung, also das, was an der Figur des Dreiecks sichtbar wird, hervorgehen könne, schreibt Schubbach weitergehend: *Aber* wenn „keine ‚transzendente Hand‘, sondern eine reale Hand die Linien eines Dreiecks zeichnet, dann wird nicht die Bewegung eines Punktes in der apriorischen Anschauung vorgestellt, sondern der Zug eines Stiftes auf Papier aufgezeichnet. Das tatsächlich skizzierte Dreieck ist aber durch vieles mitbestimmt, was an ihm und durch es sichtbar werden kann: der Stift, das Papier, das Zusammenspiel von Augen und Hand, aber auch viele anderweitige technische, materiale oder auch soziale Bedingungen.“ Von hier aus gesehen, bleibt der grundlegende Gedanke einer Reflexion der Bestimmungsgründe am Gegenstand der Anschauung „keineswegs auf die wissenschaftliche Erkenntnis beschränkt. Vielmehr kann er auch künstlerische Strategien verständlich machen, die den vielfältigen Bedingungen, die in der Genese von Bildern und ihrem Sinn involviert sind, Rechnung tragen“¹.

Ich möchte dieses Beispiel hier als Kniegelenk, als „knee-play“ meiner Argumentation benutzen. Wenn keine transzendente Hand, sondern eine reale Hand die Linien eines Dreiecks

zeichnet: Dieser Umschlag in der Betrachtung erzwingt zuerst einen anderen Begriff von Erkenntnis. Die Erkenntnis ist nicht mehr nur ein mentales Ereignis, sie spielt sich nicht mehr nur innerhalb eines reflexiven Vermögens ab. Sie tritt in Kontakt mit ihrer materialen, handwerklichen, sinnlichen Umgebung, die sich beim optisch zentrierten Kant in der Anschauung findet, also in einem Feld, das durchzogen ist von affektiven und psychischen Sensationen, auch wenn ein Bild natürlich immer auch sagt: *Noli me tangere*. Dieses *Noli me tangere* ist dem Abstand des Betrachtens geschuldet. Wird dieser Abstand jedoch als quasi sensorisches Feld begriffen – und ein Affekt ist immer ein sensorisches, kein transzendentes Ereignis –, ist es nur ein kleiner Schritt, um an der Projektion, an der Darstellung, dem Bild oder was auch immer das Singuläre wahrzunehmen, die Spuren der Hand, der Materialität, der Verkörperungen und das in ihre Handhabung eingegangene Können, Wissen, Fühlen etc. Indem die Erkenntnis mit dieser materialen, handwerklichen und sinnlichen Umgebung in Kontrakt tritt, ändert sich ihr Status. Sie wird zur Praxis.

Das heißt: Wir sind jetzt hier im Bereich der klassischen Bestimmung der Ästhetik als einer Theorie oder Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis – das heißt, dass die Bestimmung dieser Erkenntnis als einer Praxis natürlich auch den ganzen Begriff der sinnlichen Erkenntnis verschiebt. Diese bzw. die Ästhetik ist jetzt nicht mehr derjenige theoretische oder wissenschaftliche Zugang, der das, was in der Kunst steckt, auf den Begriff bringt, sondern lässt sich selbst von der Kunst affizieren.

6. (Deleuze)

Hier ist auf Deleuze hinzuweisen, der sich am deutlichsten in dieser Richtung vorgebeugt hat, und zwar in seinen Texten und Gesprächen, die 2005 auf Deutsch unter dem Titel „Portrait des Philosophen als Zuschauer“ veröffentlicht wurden und in seiner Arbeit zu „Francis Bacon. Die Logik der Sensation“, die 1994 in deutscher Übersetzung erschien. Hier finden wir Sätze wie: „Jedenfalls repräsentiert ein Bild keine vorgebliche Realität, es ist für sich selbst seine ganze Realität“ (2005, 204). In seiner Studie zu Bacon erweitert Deleuze den Begriff des Zeichens in einer Weise, die stark an das obige kleine Experiment mit dem Dreieck erinnert. Das Zeichen sei, so Deleuze, ein sinnliches Ereignis, und derart kann es als sinnliches Zeichen nicht auf Sprache reduziert werden. Es produziert Effekte und gehört auf diese Weise zu einer Logik nicht des Bedeuten, sondern der Sensationen.

Die Frage aber, warum die hier anhand einer Theorie nicht-diskursiver Zeichen gewonnene Überzeugung der sensationslustigen, der sensuellen, der sensorischen, Effekte hervorrufenden Wirkung von Kunst möglich sei, beantwortet Deleuze auf Seiten der Kunst mit einer Überlegung, die für ihn zentral ist. Zitat: „In der Kunst und in der Malerei wie in der Musik geht es nicht um Reproduktion oder Erfindung von Formen, sondern um das Einfangen von Kräften.“ (2005, 39) Und dieses „Einfangen von Kräften“ scheint ihm das den Künsten Gemeinsame, wie verschieden ihre Modi auch sein mögen. Unter diesem Aspekt gibt es für ihn „eine Gemeinschaft der Künste, ein gemeinsames Problem“ (ebd.), dem sie antworten, dem sie sich aussetzen, dem sie ausgeliefert sind (um Kunst zu sein).

Das Einfangen tritt an die Stelle der Erfindung oder der Form-erneuerung bzw. Erfindung von Formen, und Deleuze überträgt diese Überlegung auf alle Künste, also auch auf die Literatur – was uns, nebenbei gesagt, für das Literaturdrama zu denken geben sollte. Dieses Einfangen von Kräften ist durchaus auf der Ebene einer Physik von Kräften zu verstehen (wie Anne Sauvagnargues verdeutlicht, 37). Es hat große Strukturähnlichkeit mit dem, was Hans-Jörg Rheinberger zur experimentellen Anordnung ausführt, wenn er sagt, dass diese wesentlich aus einer experimentellen Umgebung bestehe, aus einem netzartigen Kontext, dem *context of discovery*, wie er sagt, in dem sich Unerwartbares, Unformulierbares verfangen kann. Dieses Unerwartete, Unformulierte drängt sich auf, nicht jedoch – um jetzt wiederum mit Deleuze weiterzugehen –, um formuliert zu werden, sondern als Effekt, spürbar wie ein Spannungsunterschied zwischen zwei Zuständen. Diese sich aufdrängenden, ins Netz gegangenen, eingefangenen Kräfte bewirken schließlich die affektive Gestalt einer Literatur, den Proust-Effekt, den Kafka-Effekt etwa oder die der Bilder eines Malers, wenn wir zum Beispiel bestimmte Farben mit dem Namen von bildenden Künstlern verbinden (das Grün el Grecos etwa oder das Blau von Yves Klein) oder an die aus ihren Konturen fliehenden Figurationen bei Bacon denken.

Die experimentelle Anordnung, dieses Einfangen von Kräften, spielt im Außen. Also nicht im Imaginären oder irgend-einer mentalen Instanz, sondern auf der Ebene des Realen, der Praxis, des Faktischen, zwischen mehreren und vielem.



7. (Das Werden sozialer Körper)

Aber nicht im intersubjektiven Sinne, sondern an der Stelle der Öffnung in diesem Feld, auf der Ebene von „realen, aber nicht wahrgenommenen Kräften, die das soziale Feld bearbeiten“ (Sauvagnagues, 37). Hier arbeitet das Einfangen als eine Praxis, genauer gesagt: als eine kritische Praxis.

Der Begriff der Kritik ist auf dieser Ebene von besonderem Interesse. Er gleicht genau jenem Begriff der Kritik, den wir verwenden, wenn wir etwa von einer textkritischen Lektüre sprechen. In diesem Zusammenhang meint der Begriff der Kritik nicht, dass wir „etwas“ kritisieren, den Text oder seinen Gegenstand. Sondern er meint das unterscheidende Vermögen, das wortwörtliche oder auch buchstäbliche Verstehen, das sich der Krise des Verstehens aussetzt. Krise und Kritik stehen hier in jenem engen Zusammenhang, den sie von ihrer gemeinsamen Wortwurzel im Griechischen her besitzen. Beide Begriffe leiten sich von dem Verb *kretein* ab, das sowohl unterscheiden als auch zerteilen bedeutet.

Nach dem Gesagten liegt es nahe, SF als Forschung zu verstehen, weil und insoweit sie sich dem Einfangen von Kräften in der Kunst ähnlich macht und sich von dieser Praxis affizieren lässt, dieser Praxis selbst nachgeht und ihr Raum gibt. SF erforscht, wie die Literatur, „das reale Werden sozialer Körper“ (Sauvagnargues). Warum wie die Literatur? Dies macht (vorerst) abschließend eine Überlegung zur jeweiligen Singularität der verschiedenen Künste notwendig.

Sowohl Deleuze als auch – noch ausdrücklicher – Jean-Luc Nancy gehen davon aus, dass die unterschiedlichen Künste sich aus der Intensivierung jeweils eines Sinnes entwickelt haben. Bleiben wir zunächst bei den prominenteren, den nach außen gerichteten Sinnen: Hören, Sehen, Tasten oder Fühlen der Haut. Die Musik offenbart dem Ohr eine Klanglichkeit und bringt im Körper zum Klingen, was an ihm Klang ist, während die Malerei uns „überall“ Augen einsetzt und uns zum sehend-gesehenen Körper macht. Die Haut wiederum, nicht als Grenze, sondern als Membran (Austausch) eines beweglichen, veränderlichen Körpers und seiner Umgebung verstanden, ist mit der energetischen Dimension eines Körpers im Zustand des Tanzes verbunden. Es stellt sich die Frage, welchen eigenen Sinn wir dem Theater zuordnen können, wenn wir es denn als Kunst auffassen wollen, durchaus als eine Kunst im weitesten Sinne, aber doch nicht einfach als eine synästhetische Mixtur. Vielmehr als eine Kunst mit einer eigenen, singulären Dimension, die von ihr intensiviert wird.

8.

An dieser Stelle steht für mich hier, in diesem Zusammenhang, der Begriff des sozialen Körpers – nicht der Körperschaft, sondern der eines sozialen Körpers im Werden. Das „Werden“ ist wichtig. Nicht, weil es um einen permanenten Fluss oder Ähnliches geht, sondern um des Begriffs der Kunst willen. Denn die Sinnessysteme, die etwa von der Musik und der Malerei errichtet werden, modulieren je verschiedene Materien und Materialien. Aber die spezifisch künstlerische Steigerung und Intensivierung entsteht, noch einmal nach Deleuze, an der Stelle des Einfangens genau nicht fühlbarer, nicht wahrnehmbarer Kräfte. „Die Malerei muss als Sichtbarmachen von unsichtbaren Kräften definiert werden; und diese Definition gilt für alle Künste.“ (Sauvagnargues, 38) Das heißt: wenn wir hier vom „Werden sozialer Körper“ sprechen, geht es nicht einfach um soziale Beziehungen, sondern um das, was an diesen Beziehungen Bezugnahme ist. Es geht um das, was sie in ihrer werdenden, nicht erreichten und unerfüllten Soziabilität das Soziale als solches ausmacht. Oder auch, um Nancys Begrifflichkeiten zu verwenden, was in ihrem Mit-Sein das „Mit“ und in ihren Koexistenzialgefügen das „Ko“ ausmacht. Und eben dieses Merkmal teilt das Theater unter den Künsten am stärksten mit der Literatur in modernem Sinn, wenn man denn die Literatur nicht länger nur als eine signifizierende oder sinnvermittelnde Praxis missversteht, sondern ebenso als „Kräftesensor“ begreift wie die anderen Künste. Aber das lässt sich an dieser Stelle nur andeuten, nicht ausführen.

Ich hoffe, damit die Frage „Was ist SF?“ einigermaßen beantwortet zu haben, zumindest ausreichend Indizien ausgestreut zu haben dafür, wie ich die Frage beantworten würde bzw. in welcher Richtung ich nach einer möglichen Antwort suchen würde. Es bleibt die Frage: „Wozu brauchen wir SF?“

Ich bin in der Tat der Meinung, dass wir die SF brauchen. Wir, das meint an dieser Stelle die Theaterwissenschaft und die Theaterwissenschaftler/innen. Die Theaterwissenschaft braucht die SF nicht zur Belebung oder als Anregungsmittel für die Wissenschaft, sondern sie braucht sie, um mit ihr und von ihr die entwerfende Haltung zu lernen. Die entwerfende, kontextuelle Haltung, der es um das Einfangen von noch nicht Festgestelltem geht. Es geht mir in einem sehr grundsätzlichen Sinn darum, dass die Theaterwissenschaft ihre bisherigen, im Wesentlichen nachvollziehenden epistemischen Haltungen erweitern muss. Ihre historisierende und ihre analytische Haltung, die sich auf gegebene Theaterereignisse und Aufführungen bezieht, ist um die entwerfende Haltung zu erweitern. Der Entwurf, das spekulative Wissen und eine spekulative Wissenschaft werden gebraucht, damit das zur Wirkung kommt, was die entwerfende Haltung wissenschaftstheoretisch auszeichnet: der Widerstand gegen die Reduktion auf eine vermeintlich gegebene Sache und das schlechte Heute. Es geht also um eine Gegenwartsdiagnostik, die sich spekulativ von dem her begreift, was ferner kommt.

Bäckerei & Café Lind

Grüneburgweg 3
☎ 597 96 770

....mmhh, wie das duftet !

Lassen Sie sich verzaubern

– vom Duft ofenfrischer Backwaren:
Krauzprige Steinöfen-Krustis, feiner Kuchen,
herzhaft- Snacks backt Ihr Verkaufsteam
täglich frisch für Sie vor Ort im Steinbackofen

Gönnen Sie sich eine Pause

Entspannen Sie einen Moment – bei einer guten Tasse
Kaffee und leckerem Kuchen- in unserem stilvoll
eingerichtetem Café

Erleben Sie Backtradition

Seit über 100 Jahren ist Backen unsere Leidenschaft.
Noch heute werden die rustikalen Brote nach alter
Tradition von Hand ausgehoben und in Original
Steinöfen gebacken. Aus Überzeugung backen wir
nur mit Mehl aus kontrolliertem-integriertem Anbau
von Bauernhöfen der heimischen Region

Wir freuen uns auf Ihren Besuch

Musikhaus Werner Cleve

Große Auswahl
an Noten und Musikbüchern
Reichhaltiges Sortiment an
Blockflöten
Musikinstrumente und Zubehör
Auf Wunsch Versand

Walter-Kolb-Straße 14
(Ecke Schulstraße)
60594 Frankfurt am Main
Telefon 069 612298
Telefax 069 627405
E-Mail musikhaus-cleve@gmx.de
www.musikhaus-cleve.de

Grundversorgung

nmz
neue musikzeitung

Welche Objektivität?

Wie Kunst zu einer Variante der Wissenschaft und die Wissenschaft zu einer Kunstform wird

Von Martin Hiendl

Der Autor ist Komponist und Performer in Berlin. Er ist Absolvent der HfMDK Frankfurt am Main im Fach Komposition und studierte dort überdies Klavier und Dirigieren. Er vollendete seine Studien an der University of California San Diego (www.martinhiendl.com).

Seit dem Verlassen der akademischen Gemeinschaft der Musikhochschule wurde ich des öfteren gefragt: „Komposition? Kann man das studieren?!“ Auch wenn akademische Titel für eine künstlerische Karriere meiner Ansicht nach zweitrangig sind, werden an solchen Fragen Klischees über die Vorstellungen und Wertschätzung künstlerischer Arbeit im Gegensatz zu wissenschaftlicher Forschung deutlich: Kunst wird oft als subjektive Selbstverwirklichung betrachtet, während die Wissenschaft an der Erweiterung des objektiven Erkenntnisstandes arbeite (egoistisch versus gesellschaftlich relevant). Als angehender Promovend der Columbia University New York („Kann man in Komposition promovieren?!“) dürfte klar sein, aus welcher Position heraus ich für die Gültigkeit des Begriffs der künstlerischen Forschung eintrete. Jedoch bin ich der Überzeugung, dass der Begriff nicht nur im akademischen Betrieb seine Gültigkeit hat, sondern auf künstlerische Arbeit im Allgemeinen angewendet werden kann.

- 1: Wikipedia: Forschung, unter:
de.wikipedia.org/wiki/Forschung, Stand: 16.8.2015
- 2: Flusser, Vilém: Hinweg vom Papier, in:
ders.: Medienkultur, Frankfurt am Main:
Fischer Taschenbuch Verlag, 1997, S. 61–62

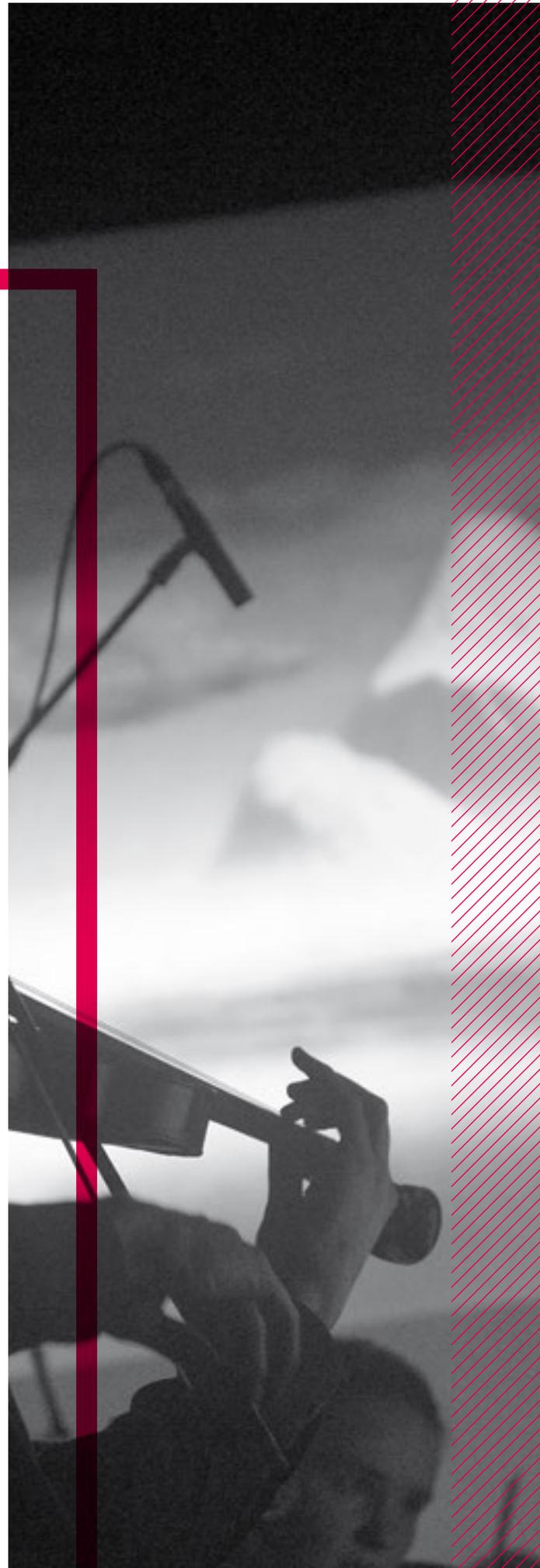
„Unter Forschung versteht man im Gegensatz zum zufälligen Entdecken die systematische Suche nach neuen Erkenntnissen“¹, findet man auf Wikipedia. Aber ist der Gegensatz zwischen systematischem Suchen und zufälligem Entdecken nicht eine Vereinfachung? Lässt sich zwischen den beiden Begriffen immer klar unterscheiden? Nach Gödels Unvollständigkeitssatz muss jedes System offen sein bzw. kann es kein in sich geschlossenes, widerspruchsfreies System geben. Eine systematische Suche muss demnach an irgendeinem Punkt auch eine unvorhergesehene Wendung ermöglichen, ein Stolpern, ein Staunen, eine – Entdeckung. Es ist kaum zu bezweifeln, dass viele Erkenntnisse in der Wissenschaft auf ebenso zufällige oder spielerische Herangehensweisen zurückzuführen sind, wie es in der Kunst ständig passiert. Ebenso ist der Kunst, und gerade der „abstrakten“ Musik, ein starker Hang zur Systematik kaum abzusprechen. Ob ich will oder nicht – ich bin unweigerlich von der Musiktradition und ihren Formen, Systemen usw. geprägt; die Musiktradition ist eine Sprache, die ich gelernt habe und an der ich weiterzuarbeiten gedenke. Und spätestens seit dem „linguistic turn“ durch den Poststrukturalismus ist klar, dass es keine Erkenntnis vor der Sprache gibt, was konkret heißt: Der objektivistische, vorsprachliche Wahrheitsanspruch der Wissenschaft ist nicht haltbar – die Wissenschaft ist „nur“ eine Sprache unter vielen; eine besonders nützliche – zugegeben –, aber nicht der Gipfel einer falsch verstandenen Rationalität. Dass auch Kunst Wahrheiten über Menschen auszudrücken vermag und diese Erkenntnisse systematisch erforschen kann, steht für mich außer Frage.

Wenn die wissenschaftliche Forschung ihren objektivistischen Wahrheitsanspruch aufgeben muss, muss im Gegenzug jedoch auch die Kreativität demystifiziert werden. Dazu hilft eine Lektüre des Medientheoretikers Vilém Flusser: „Wenn man [den Begriff der Kreativität] von seinen mythischen und ideologischen Hüllen befreit (wie zum Beispiel von creatio ex nihilo), dann wird dieser Begriff wissenschaftlich zugänglich, vielleicht sogar quantifizierbar. Der Begriff bedeutet dann das Erzeugen vorher nicht dagewesener Informationen. Es zeigt sich, dass alle neuen Informationen auf vorangegangenen beruhen und dass sie ‚neu‘ sind, weil sie die vorangegangenen umstrukturieren und/oder fremde Informationselemente („Geräusche“) in sie einbauen. (...) Es wird denkbar, dass wir in Zukunft nicht mehr empirisch (dank Intuition, Inspiration, usw.), sondern auf Grund einer Theorie werden schaffen können. Dass nicht mehr handwerklich, sondern technisch kreiert wird. In diesem Fall wäre mit einer Explosion der menschlichen Kreativität zu rechnen.“² Die Dichotomien der Begriffe Kunst–Wissenschaft beziehungsweise Subjektivität–Objektivität kollabieren in Flussers Verständnis einer Informationsgesellschaft, in der wir uns Menschen „als Knotenpunkte eines Netzes anzusehen [haben], durch dessen Fäden Informationen strömen. (...)

3: Flusser, Vilém: Gedächtnisse, in:
Ars Electronica (Hg.): Philosophien der neuen Technologie,
Berlin: Merve Verlag, 1989, S. 52
4: Ebd., S. 54

Diese Knoten sind nicht ein Etwas: Entknotet man sie, dann bleibt nichts übrig.“³ Wir werden „die Kategorie ‚Subjekt-Objekt‘ durch die Kategorie ‚Intersubjektivität‘ ersetzen müssen. Dadurch wird die Unterscheidung zwischen Wissenschaft und Kunst hinfällig werden: Die Wissenschaft wird als eine intersubjektive Fiktion, die Kunst als eine intersubjektive Disziplin zwecks Erkenntnissuche erscheinen, die Wissenschaft als eine Kunst, und die Kunst als eine Variante der Wissenschaften.“⁴ Auch wenn Flussers Texten ein utopisches Element anhaftet, finde ich es nützlich, unsere aktuellen Fragen in diese Richtung weiterzudenken. Anstatt künstlerische und wissenschaftliche Arbeit als Gegensätze zu begreifen, kann es für pädagogische Institutionen hilfreicher sein, sich als Orte der Begegnung zu begreifen, die Freiräume für die Erforschung verschiedener Härtegrade der Wahrheit schaffen, gerade auch im Hinblick auf die Dezentralisierung des Wissens in unserer modernen Informationsgesellschaft.

Des Weiteren erscheint mir der Streit um „wissenschaftliche“ und „künstlerische“ Promotion als ein Territorialstreit um die Autorität und Vergabe von akademischen Titeln. Wenn es die Gemüter beruhigen würde, wäre vielleicht mehr Kreativität in der Titelsuche hilfreich. An der Columbia University etwa promoviere ich für einen DMA, was für Doctor of Musical Arts steht. Als Komponist ist es mir ehrlich gesagt herzlich wurscht, welchen Titel ich am Ende habe, aber dass ich künstlerisch forsche, lasse ich mir nicht absprechen.



Welche Objektivität?



Der Tänzer als Forscher

“Artistic research has no one essential history that precedes its emergence as a term during the last two decades; rather, it is constituted of many often-conflicting histories that do not tell a coherent story. Depending in one’s point of view and the questions asked, ‘Artistic Research’ becomes legible as an integral part of various narratives – and its agents and outcomes similarly tell us not one but many many different stories.”¹

1: Dombois, Florian; Bauer, Uta Meta; Mareis, Claudia; Schwab, Michael (Hg.): *Intellectual Birdhouse. Artistic Practice as Research*. London: Koenig Books, 2012, 9.

2: Auf die Entgrenzungen des Begriffs „Forschung“ verweist auch Borgdorff, Henk: *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press, 2012, 67

3: Vgl. zuletzt Borgdorff, Conflict, 56 ff; vgl. auch Evert, Kerstin; Peters, Sibylle: *Artistic Research: Between Experiment and Presentation*. In: Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele (Hg.): *Dance [and] Theory*. Bielefeld: transcript Verlag, 2012, 35–43, passim.

4: Vgl. z. B. das überzeugende Thesenpapier zum Wirkungsbereich „Künstlerische Forschung“, abgedruckt in Peters, Sibylle: *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*. Bielefeld: transcript Verlag, 2013, 7–9

Von Prof. Dr. Claudia Jeschke

Die Autorin ist Professorin für Tanzwissenschaft an der Paris Lodron Universität Salzburg und Leiterin der Derra de Moroda Dance Archives.

Sowohl in der Kunstszene als auch im akademischen Bereich findet „artistic research“ momentan große Aufmerksamkeit: Der absichtlich ohne definitorische und historische Trennschärfe verwendete Begriff wird als kulturpolitisches Symptom und künstlerisches Verfahren rezipiert und variationsreich modelliert.² Indem er Übergänge zwischen bzw. Kombinationen von verschiedenen Konzepten von Wissensgenerierung aufruft, scheint er vor allem die traditionelle akademische Forschung sowohl zu bedrohen als auch zu entgrenzen.³ Wie auch immer, in den inzwischen zahlreichen Veröffentlichungen zur künstlerischen Forschung wird auf deren mobile, gestalterische, trans- bzw. post-disziplinäre sowie gesellschaftlich relevante Qualitäten verwiesen.⁴



6: Die Definitionen der beiden Begriffe „repertoire“ und „archive“ finden sich in Taylor, Diana: *The Archive and the Repertoire*. Durham/London: Duke University Press, 2003, 20 und 26.

7: Plate, Liedeke; Smelik, Anneke: *Performing Memory in Art and Popular Culture: An Introduction*. In: dies. (Hg.): *Performing Memory in Art and Popular Culture*. New York and London: Routledge 2013, 1–24, hier 13.

Vor allem im Tanz und Performancebereich waren und sind – infolge der erwähnten breiten Wirkung von „artistic research“ auf Strukturen, Institutionen wie Arbeits- und Präsentationsverfahren – vielfältige hybride Verbindungen, also Interaktionen, Transformationen, Artikulationen zwischen künstlerischer Praxis⁵, Wissenschaft und Forschung vorzufinden.

Die Gründe für diese schon immer fruchtbaren Interdependenzen lagen und liegen in der Bedeutung der tanzspezifischen „in actu/in motu-Aktivitäten“, die jenseits von Stil- oder Kanonbindungen die Schichten der jeweiligen „Körperlichkeit“, des „Repertoires“ und des „Archivs“ integrieren.

5: Borgdorff verweist auf die Notwendigkeit, den Begriff „Kunst“ zu entwirren, wenn er seine eigene Verwendung beschreibt als „slightly undifferentiated, or sometimes ostensibly uncritical“. Und er weist darauf hin, dass die „unkritische“ Sicht auf den Sammelbegriff Kunst möglicherweise das Verständnis von Kunst und Academia verändert: „[...] I am [...] aware that the advent of artistic research does potentially influence how we think about ‚art‘ (as well as academia).“ Borgdorff, *Conflict*, 4.

Die Reevaluierung des Kunst-Begriffs, die die Entwicklungen innerhalb von artistic research begleiten, erwähnen weiter Dombois et alii, *Intellectual Birdhouse*, 13 und Matzke, Annemarie: *Artistic Research between Dance and Theory – A Response in six Questions*. In Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele (Hg.): *Dance [and] Theory*. Bielefeld: transcript Verlag, 2012, 69–73, hier 73.

„Körperlichkeit“ bezeichnet im Tanz das Bewusstsein vom Körper als Instrument; „Repertoire“ lässt sich als „enacting embodied memory“ verstehen, integriert also kulturelle, habituelle Kontexte; und „Archiv“ bzw. Archivierung kann als dokumentarisches wie kommunikatives Arrangement interpretiert werden, als „system of learning, storing and transmitting knowledge“.⁶

Die Integration von Körperlichkeit, Repertoire und Archiv war und ist Voraussetzung von „doing memory“⁷, also der körper- und bewegungsorientierten Bedingung von tanzspezifischen Konzepten im generell instabilen Feld künstlerischer Forschung. Wie William Forsythe und Scott deLahunta in ihrer Arbeit an der *Motion Bank* deutlich gemacht haben, bildet ein solches komplexes Verständnis von tänzerischem „doing memory“ die Basis jeglicher kreativer Arbeit im Tanz und generiert das Bewusstsein von einer dritten „institutionalisierbaren“ Ebene jenseits von künstlerischen und/oder akademischen Verfahren (die Durchlässigkeit dieser Ebenen im Verlauf des Produzierens und Rezipierens muss nicht betont werden ...). In ihrer praxeologischen Konzentration auf den Tänzer als Forscher erweitert und intensiviert sich die mobile Szenerie des tänzerischen „in actu/in motu“. Und sie sollte pro futuro den bislang üblichen Konsens modifizieren, dass sich künstlerische Forschung am Prozess orientiere und akademische Forschung Resultate, Endprojekte vorweisen wolle – eine simplifizierende Unterscheidung, die zunehmend, auch aufgrund der Integration von bzw. Auseinandersetzung mit tanzspezifischem „artistic research“, in Frage gestellt werden sollte.

Eierlegende Wollmilchsäue?

Anmerkungen zu künstlerischer Forschung

Von Falk Rößler

Der Autor ist Komponist, Publizist und Performer, Mitbegründer des Theaterkollektivs „FUX“ sowie Absolvent des Studiums „Angewandte Theaterwissenschaft“ an der Justus-Liebig-Universität Gießen.

1: Der Begriff stammt ursprünglich von Theodor W. Adorno, der damit zunächst eine Entgrenzung der Künste untereinander diskutierte (ders., „Die Kunst und die Künste“, in: ders., *Ohne Leitbild*. Parva Aesthetica, Frankfurt a.M. 1967, S. 168.).

Mittlerweile findet der Terminus „Verfransung“ aber auch bei der Beschreibung der gegenseitigen Durchdringungen von Kunst und Wissenschaft Verwendung, so z. B. bei Kathrin Busch, „Wissenskünste. Künstlerische Forschung und ästhetisches Denken“, in: Elke Bippus (Hg.), *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich & Berlin 2009, S. 144.

2: Tom Holert, „Künstlerische Forschung: Anatomie einer Konjunktur“, in: *Texte zur Kunst*, Juni 2011, Heft Nr. 82, „Artistic Research“, Berlin 2011, S. 38–63, S. 43.



1. Schreckgespenster

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kam vonseiten der Neo-Avantgarden und insbesondere im Umfeld der performativen Künste der Impuls auf, eine kritische künstlerische Praxis zu entwickeln, die sich mit Begriffen des wissenschaftlichen Forschens und Experimentierens ausstattete, um die Notwendigkeit ihrer Freiheit von der Kulturindustrie beschreibbar zu machen. Diese Initiative entstand in einem kulturellen Milieu, das Kunst und Wissenschaft insgesamt einer dekonstruktivistischen Revision unterzog und beiden Disziplinen zahlreiche Parallelen nachwies. Solche Einsichten ermöglichten die Idee der Verquickung beider Felder zu einer neuen emanzipatorischen Kulturtechnik, die traditionelle Kategorien und Hegemonien überwinden und kapitalistische Folgsamkeit unterlaufen können sollte.

Sowohl die metaphorische Verwendung wissenschaftlicher Vokabeln für künstlerische Arbeit als auch die generelle „Verfranzung“¹ von Kunst und Wissenschaft im Zuge des „performative turn“ wurden jedoch allmählich von den gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Institutionen sowie nicht zuletzt vom Markt assimiliert. Künstlerische Forschung ist heute kein avantgardistischer Kampfbegriff, sondern eine arrivierte Formulierung des Establishments, dem über die Einrichtung von Studiengängen und Promotionsprogrammen, die gezielte Förderung transdisziplinärer Projekte sowie über politische Absichtserklärungen Rechnung getragen werden soll. Es steht zu befürchten, dass sich im Zuge dieses Prozesses die ursprünglichen Intentionen der Idee „artistic research“ tragisch gegen sich selbst gewendet haben.

Mit der Aneignung des an und für sich paradox verfassten Hybridbegriffs „künstlerische Forschung“ durch kulturelle, politische und ökonomische Institutionen geht gegenwärtig seine Einhegung in quantifizierbare Kalküle einher. Der neuen Disziplin wird eine Aufgabe zugeteilt, deren Erfüllung oder Nichterfüllung gemessen und die daher hinsichtlich ihrer Nutzbarkeit beurteilt werden kann. Stark schematisiert könnte man sagen: Aus einer Praxis der Freiheit ist ein Programm zur Realisierung zeitgenössischer Imperative geworden. Das trifft nicht zuletzt auf die Finanzierung von künstlerischen und wissenschaftlichen Einrichtungen zu, die vermehrt unter Legitimationsdruck geraten, weil ihre „Erzeugnisse“ unter steigendem finanziellen Druck der Nutzlosigkeit chronisch verdächtig sind.

Künstlerische Forschung firmiert nun häufig als eine Disziplin, an der eben jenes Verwertbarkeitsparadigma durchexerziert wird. All ihre hehren und ehrwürdigen Zielstellungen wie vermehrte öffentliche Teilhabe, Transdisziplinarität oder innovative Transformationsprozesse erweisen sich daher als umgehend korrumpierbar, weil sie jenem Diktat der Nutzbarkeit gehorchen müssen. Das hat wiederum besondere Bedeutung für die Universitäten, deren zunehmende Prekarisierung über derlei Neucodierungen gerechtfertigt und gestaltet werden kann. Es scheint sich im Falle künstlerischer Forschung mittlerweile um ein Konzept zu handeln, das der Tendenz, „Wissen in eine Produktivkraft zu übersetzen, in ein verkäufliches Gut zu konvertieren und als Spektakel zu vermarkten“², durchaus gut in die Karten spielen kann.

3: Vgl. u.a. ebd., S. 57.

2. Dringlichkeiten

Gleichwohl sollte nicht verkannt werden, welche zeitgenössisch bedeutsamen Tendenzen und Dringlichkeiten in diesen Entwürfen zum Tragen kommen.

Die Bedeutungen dessen, was unter Forschung, Kunst und Wissenschaft aktuell sowie künftig verstanden werden kann, sind unwiderruflich in Bewegung geraten. Ein Ende dieses Aushandlungsprozesses ist vorerst nicht in Sicht. Das, wofür künstlerische Forschung eine Bezeichnung sein könnte, erschöpft sich nicht in der Erfüllung neoliberaler Programmatik, sondern wird auch von anderen Faktoren provoziert.

Dazu gehört die Destabilisierung der traditionellen Verständnisse von Wissenschaft und Kunst spätestens seit Mitte des 20. Jahrhunderts. Dazu gehört außerdem die notwendige Rehabilitierung und Nobilitierung anderer Wissenstypen, die bislang gegenüber dem rationalen Wissen abgewertet und aus den Diskursen verdrängt wurden. Ferner von Bedeutung ist das Bestreben, die strikten Trennungen und Spezialisierungen der ausdifferenzierten modernen Gesellschaft zu überwinden und Kontaktaufnahmen bzw. Kollaborationen zwischen den einzelnen Systemen möglich zu machen. Und nicht zuletzt steht auch die Frage nach der demokratischen Teilhabe vieler, idealer Weise sogar aller Menschen an Bildung, Kultur und Mitbestimmung in einer globalisierten Wissensgesellschaft mit weiter wachsender Weltbevölkerung auf der Agenda.

Ob künstlerische Forschung der Stein der Weisen ist, um auf all diese Fragen zu antworten, steht noch in den Sternen und darf mit Recht bezweifelt werden. Dass sie einen Versuch darstellt, der Aufgabe zu begegnen, ist jedoch zur Kenntnis zu nehmen. Wenn „artistic research“ allerdings die Chiffre für billige Massenpädagogik unter Bedingungen reduzierter staatlicher Daseinsfürsorge abgibt, segelt sie unter der Proklamierung edelster Ziele meilenweit an diesen vorbei.

Es ist daher auch auffällig, dass die größten Potenziale künstlerischer Forschung von kritischeren Beobachter/innen heute häufig gerade nicht mehr in ihren Institutionalisierungen, sondern außerhalb der Institutionen vermutet werden.³ Ein idealistisches Konzept von „artistic research“ kann derzeit womöglich eher *gegen* die offiziellen Einrichtungen behauptet werden als in ihnen. Wie sich die Realisierungen solcher Ambitionen dann allerdings strukturieren und finanzieren sollen, bleibt bisher ungeklärt.



3. Gewinne und Verluste

Ob und wie sich Kunst und Wissenschaft miteinander verbinden können und wie diese Amalgamierung genau operiert, ist sicher nicht zufälliger Weise genau das, was in den Konzepten künstlerischer Forschung häufig nur angedeutet oder ganz ausgespart bleibt. Denn so nachvollziehbar das Bestreben ist, beide Disziplinen zu einer Meta-Praxis zu vereinen, die das Beste von beidem in einem Format zusammenführt, so schwer ist es, die teils diametral entgegengesetzten Stoßrichtungen von Wissenschaft und Kunst tatsächlich miteinander zu kreuzen. Eine harmonische, unproblematische oder folgerichtige Amalgamierung von Wissenschaft und Kunst zu *Artistic Research* scheint daher eher ein Wunschdenken in Verleugnung der Eigenschaften der Ausgangsdisziplinen und ihrer Beziehung zueinander zu sein. Eine solche Kombinatorik ist stattdessen von einer grundsätzlichen Problemhaftigkeit gekennzeichnet. Darin kann freilich genau ihre Chance liegen.

Entscheidend ist, dass eine wie auch immer geartete künstlerische Forschung keine epistemische Praxis im bekannten Sinne abgibt. Künstlerische Forschung ist epistemisch prekär und kann in ihrem Verhältnis zu Wissen, Erkenntnis und Wahrheit nicht mit Wissenschaft gleichgesetzt oder dieser unterstellt werden, wie sie genauso wenig mit ästhetischer Produktion bzw. ästhetischer Erfahrung übersetzt werden kann. *Artistic Research* operiert stattdessen zwischen Positivität und Negativität, zwischen Disjunktion und Konjunktion, zwischen Selbstgewinnung und Selbstverlust, zwischen Universalisierung und Singularität, zwischen kausaler Herleitung und dem plötzlichen Sprung der Emergenz.

Eine solche Zwischenposition ist schwer vorstellbar und schwierig zu charakterisieren. Sie plump auf Problemlösungskalküle verpflichten zu wollen, ist nicht mehr als eine gewaltsame Verleugnung jener konstitutiven Schwierigkeiten, die gleichsam das entscheidende Potenzial künstlerischer Forschung darstellen. Dem, was „artistic research“ sein und werden kann, ist zu wünschen, dass es sich eher an den Komplikationen und Reibungspunkten der Verbindung beider Disziplinen orientiert als an den oft angestrengt-synthetischen, effizienzdurchtränkten und ethisch ernüchternden Programmatiken, die derzeit vielfach im Schwunge sind.

Von der „Passion des Suchens“ im Unterricht – die Chancen künstlerischer Forschung in der Lehre

Vier Professoren diskutieren über künstlerische Forschung und deren Chancen für eine innovative Lehre

Für einige Lehrende der HfMDK ist das „neue Fass“ der künstlerischen Forschung noch ungeöffnet; andere sehen in täglicher Lehrtätigkeit vielversprechende Ansätze künstlerischer Forschung, die es zu systematisieren und zu dokumentieren gilt, um die Ergebnisse einer breiten Community zugänglich zu machen. Über Wunsch und Wirklichkeit, die Lehre als Kerngeschäft der Hochschule mit künstlerischem Forschergeist zu verbinden, diskutieren nachfolgend drei Professoren unter der Moderation des Musiktheorie-Professors und HfMDK Vize-Präsidenten Ernst August Klötzke: Kontrabassprofessor Christoph Schmidt, der seit Jahren mit Hilfe von Video- und Tonaufnahmen die Arbeit seiner Studierenden dokumentiert und analysiert; Dr. Werner Jank, Professor für Musikpädagogik und Ausbildungsdirektor der Lehramtsstudiengänge an der HfMDK, und Prof. Dieter Heitkamp, Ausbildungsdirektor der Abteilung Zeitgenössischer und Klassischer Tanz an der HfMDK, der im Bereich künstlerische Forschung verschiedene Lecture Performances und die Installation „going into contact“ entwickelt hat.

Ernst August Klötzke Es gibt Länder wie Skandinavien und die USA, die offensichtlich im Umgang mit künstlerischer Forschung bedeutend weiter sind als Deutschland – das mag an einer spezifischen kulturellen Historie liegen. Hierzulande und an der Hochschule erkenne ich in Sachen künstlerischer Forschung ein großes Wollen, wobei die Fragen, was sie denn sei und wem sie diene, noch nicht ausdiskutiert sind. In meinem Verständnis geht es im weitesten Sinne darum, dass das künstlerische Tun dokumentiert wird, um es zu transferieren und als modellhaftes Wissen für andere Disziplinen nutzbar zu machen

und weiterzuentwickeln. Doch ist jede Art des Reflektierens über eigenes künstlerisches Tun bereits künstlerische Forschung?

Dieter Heitkamp Nein, das glaube ich nicht – es gehören auch eine Auseinandersetzung sowie der Austausch mit anderen Disziplinen und den Erkenntnissen anderer KünstlerInnen dazu. Außerdem sollten wir uns die Frage gestellt haben, wie wir künstlerisches Tun definieren: Ist es ein rein reproduzierendes Arbeiten, oder gibt es eine Suche darin? Dementsprechend sollten wir die Arbeitsweisen benennen, derer wir uns bedienen.

Werner Jank Sie nannten in der Eingangsfrage Skandinavien: Dort wird Musikwissenschaft als eine Wissenschaft verstanden, die immer ihre Anwendungskontexte und die Bedeutung ihrer Erkenntnisse für die ästhetische, musikalische und gesellschaftliche Praxis mit bedenkt und daraufhin orientiert ist. Genau dieser Ansatz ist eine Tradition, die in Deutschland schwach entwickelt ist, die aber künstlerische und ästhetische Fragen in forschender Absicht erzwingt. Das ist vielleicht ein Grund, warum die Skandinavier mit künstlerischer Forschung weiter sind als wir.

Ernst August Klötzke Christoph Schmidt, Sie arbeiten mit Hilfe von Video- und Tonaufzeichnungen im Unterricht, dokumentieren und analysieren dabei die Fortschritte Ihrer Studierenden. Was ist dabei Ihre Vorgehensweise?

Christoph Schmidt Ich habe Studierende dokumentarisch dabei begleitet, wie sie mit spieltechnischen Herausforderungen umgehen und sich musikalische Fertigkeiten erarbeiten. Dabei kristallisierten sich für mich verschiedene Typen von Vorgehensweisen heraus, die ich in eine Sinnordnung gebracht habe. In dem Erkennen, dass sich viele Übe-Muster ganz stark



wiederholen. Diesen scheinbaren Widerspruch zwischen Individualität und verallgemeinerbaren Mustern musste ich für mich auflösen und das Potenzial des Studierenden im Auge behalten. Ich glaube, dass diese Untersuchungen eine Vorstufe von künstlerischem Forschen sein kann. Im Übrigen ist der Begriff des Reproduzierens gar nicht negativ behaftet. Manche übersehen, dass Reproduktion eine nicht nur sehr anspruchsvolle, sondern auch eine kreative Aufgabe ist, selbst wenn dies auf einen gemeinsamen Nenner hin geschieht – im Sinne einer Vorbereitung auf späteres Arbeiten in einem Orchester und den damit verbundenen Anforderungen hinsichtlich Synchronität. Vor diesem Hintergrund ist unsere Aufgabenstellung nur bedingt mit der von beispielsweise Tänzern vergleichbar, wenn diese in zeitgenössischem und experimentellem Kontext arbeiten.

Dieter Heitkamp Zumindest dann nicht, wenn der Tänzer zugleich zum Autor wird bzw. der Choreograph Werke neu schafft. Das ist eine gänzlich andere Voraussetzung, als eine vorhandene Choreographie zu reproduzieren. Doch nicht jede eigene Choreographie macht mich zum künstlerischen Forscher – dazu gehören zuvor definierte Formen der Fragestellung, Analyse, Dokumentation und Transparenz des Prozesses.

Ernst August Klötzke Herr Jank, was ist aus Ihrer Sicht künstlerische Forschung?

Werner Jank Die von Herrn Schmidt als „Vorstufen“ beschriebenen Tätigkeiten des Reflektierens von eigenem künstlerischen Tun sollten nicht abgewertet werden – sie sind zwingend notwendig, weil ohne sie künstlerisches Forschen gar nicht entstehen könnte. Sie sind aber noch keine hinreichenden Bedingungen. Mir liegt hier übrigens der Begriff „künstlerische Praxis“ näher als der des künstlerischen Tuns – und zwar als einer gesell-

schaftlichen Praxis, zu der mehr gehört als z. B. das Ausführen bzw. die Interpretation eines Musikstückes. Der soziale, kommunikative, interaktive, aber auch ökonomische Rahmen ist immer Bestandteil künstlerischen Tuns, und dieses kann ohne jenen Rahmen nicht angemessen analysiert und verstanden werden. Hier zeichnen sich interdisziplinäre Bezüge ab – auch zur traditionellen wissenschaftlichen Forschung. Wir müssen darüber nachdenken, wann wir in der künstlerischen Forschung von Erkenntnis, Erkenntnisgewinn und kriteriengeleiteter, gesicherter Forschungsmethodik sprechen können. Wir müssen diskutieren, worin sich künstlerische Forschung von wissenschaftlicher Forschung unterscheidet und worin sie Gemeinsames haben. Während traditionelle wissenschaftliche Forschung in der Regel auf Verallgemeinerbarkeit zielt, haben wir es bei künstlerischen Prozessen mit Einmaligkeit und Individualität zu tun. Wie kann künstlerische Forschung aussehen, die dies erkennt und damit umgeht?

Christoph Schmidt Ganz entscheidend ist für mich die Frage: Wer an der Hochschule betreibt künstlerische Forschung? Die meisten von uns haben das Forschen im klassischen Sinne nicht gelernt. Die Voraussetzungen bringen wir als Hochschule gar nicht mit. Das entnehme ich übrigens auch dem Editorial unseres Präsidenten. Problematisch finde ich die implizite Botschaft, dass das, was wir in der traditionellen Lehre tun, nach hinten gewandt und zum Stillstand verurteilt sei. Da wird für mich ein Bild gemalt, als ob die künstlerische Forschung die Kunst retten müsste. Ich glaube aber, dass die Kunst keiner Rettung bedarf. Auch die Kunst entsteht und lebt durch Menschen, die Fragen stellen und nach Antworten suchen. Das haben Kunst und Wissenschaft gemeinsam.



Prof. Dieter Heitkamp

Werner Jank Herr Schmidt, ergänzend zu Ihrer Kritik am Editorial, und zwar unter der Prämisse, noch längst nicht zu überblicken, was künstlerische Forschung alles zu leisten vermag: Ich teile Herrn Rietschels Hoffnung auf einen Innovationschub durch künstlerische Forschung – für die Lehrenden, die Studierenden und für uns wissenschaftlich Forschenden. Vor diesem Hintergrund müssen wir uns allerdings fragen, ob wir dafür die Strukturen und die finanziellen Mittel haben – beides haben wir meines Erachtens nicht. Im Gegenteil: Wir leiden unter der Situation, dass selbst für wissenschaftliche Forschung die Strukturen nicht ausreichen. Wirklich wirksame Unterstützungs- und Rahmenbedingungen sind an der Hochschule nicht gegeben, wenn wir versuchen, traditionelle wissenschaftliche Forschungsprojekte auf den Weg zu bringen. Deshalb wäre es fatal, wenn künstlerische Forschung zu Lasten wissenschaftlicher Forschung aufgebaut würde. Vielmehr sollten sich beide Bereiche aufeinander zu bewegen. Übrigens haben leider Anträge aus der bestehenden musikwissenschaftlichen, musiksoziologischen und musikpädagogischen Forschungstradition in Gremien wie der Deutschen Forschungsgemeinschaft kaum Chancen auf Erfolg, weil sie deren Bild von und Ansprüchen an empirische Forschung oft nicht entsprechen.

Dieter Heitkamp Da setze ich große Hoffnung auf das LOEWE-Programm, das Forschungsförderprogramm der hessischen Landesregierung. Die hat ja bereits signalisiert, aus diesem Topf in Zukunft Mittel zur Verfügung zu stellen.

Ernst August Klötzke Herr Heitkamp, wie funktioniert künstlerische Forschung bei Ihnen im Tanz?

Dieter Heitkamp Wir haben „tools“ zur Vermittlung entwickelt. Das Zusammenwirken von Technologie und anderen Darstellungsweisen hat uns neue Erkenntnisse gebracht. Das Span-

nende daran ist, wie derlei Erkenntnisgewinn wieder in die Lehre zurückfließt. Die „digital tools“, die entwickelt wurden, können auch auf unterschiedliche Bereiche von Kunst und Gesellschaft übertragen werden. Wir sprechen da von interaktiven digitalen Medien. Der Tanz bietet reichlich Verknüpfungspotenzial, zum Beispiel mit den Neurowissenschaften. Spannend ist auch die Frage, ob unter Wissen zu auch verkörpertes Wissen gefasst wird, also embodied knowledge. Unter einem traditionellen Wissenschaftsbegriff entsteht da viel Reibung.

Ernst August Klötzke Wie schaffen Sie es, Lehre und Forschung miteinander zu verknüpfen?

Dieter Heitkamp Indem die Lehrpläne flexibel gestaltet werden, um beides zu verbinden. Im Masterstudiengang Contemporary Dance Education ist Methodenrecherche jedenfalls möglich. Ich persönlich nutze meinen Unterricht, um in Bereiche des Nicht-Wissens hineinzugehen, mir Fragen zu stellen, zu denen ich noch keine Lösung habe. Wenn ich in dieser Art mit meinen Studierenden arbeite, kann ich diese Passion des Suchens authentisch vermitteln und zu alternativen Herangehensweisen motivieren. Vielleicht gibt es auch keine Lösung für die gestellte Frage, und man muss lernen, mit diesem Nicht-Wissen zu leben – das ist auch ein Können. Für mich hat dieses Lehren dazu geführt, dass ich mit Studierenden an Forschungsfragen arbeite, die wiederum in Lecture Performances geflossen sind und dann veröffentlicht wurden. Daraus erwachsen wieder neue Ansätze für den Unterricht.

Christoph Schmidt Da sehe ich viele Parallelen: Ich habe Bewegungsmuster mit gleichen Aufgabenstellungen und unterschiedlichen Personen gesammelt, und zwar mit besonderem Fokus auf Probespielrepertoire. Dann habe ich versucht zu analysieren, wo Bewegungen wie beginnen, in welchen Haltungsmustern

Prof. Dr. Werner Jank



diese ablaufen und was dies klanglich erzeugt. In diesem Kontext habe ich mich auch mit Tanz beschäftigt und konnte einige Trainingsmuster erproben und übertragen. Ich habe in meiner Klasse auch erleben können, wie sich Studierende mit ihren Erfahrungen aus der Anwendung solcher Übe-Muster untereinander austauschen und helfen konnten. All dies gehört ja zum Inhalt unseres Lehrauftrags, ich meine aber, dass dies mit Forschung im eigentlichen Sinne nichts zu tun hat.

Werner Jank Genau letzteres möchte ich anzweifeln: Ich sehe hier durchaus Verbindungen zu traditionellen Strategien und Methoden der Forschung. Vergleichendes Beobachten und das Feststellen von Differenzen sind Teil wissenschaftlichen Arbeitens. Interessant wäre der Blick darauf, welche Möglichkeiten in den vorhandenen Studienstrukturen bereits gegeben sind, um künstlerische Forschung zu praktizieren. Beispielsweise stellt der Kontext von wissenschaftlichen Promotionen m. E. auch Rahmenbedingungen zur Verfügung, die künstlerische Forschung erlauben – aber dies wird noch nicht ausreichend erkannt und genutzt.

Dieter Heitkamp Stichwort Studienstrukturen: Wir haben bei der Umwandlung unserer Studienordnung im Rahmen des Bologna-Prozesses „digital tools“, von denen ich eben sprach, in die Module des Bachelors integriert. Im Leitbildprozess haben wir uns ja auch die Frage gestellt, ob Interdisziplinarität so weit führt, dass in den Curricula dafür Platz geschaffen wird. Ist der Wunsch zur Veränderung wirklich da, dann schafft man auch die Räume dafür. Ein Beispiel wäre das Bilden von Archiven: Schon im Bachelor arbeiten Studierende daran, Webseiten aufzubauen oder andere Formen des Zugangs zu Wissen zu ermöglichen.

Ernst August Klötzke Dieter Heitkamp nennt also bereits vorhandene Möglichkeiten, wie Studierende mit Ansätzen künstlerischen Forschens auch in frühen Semestern in Kontakt kommen.

Ab wann könnte man bei Ihrem Aufzeichnungsprojekt, Herr Schmidt, legitim von künstlerischer Forschung sprechen?

Christoph Schmidt Um dahin zu kommen, müssten die Rahmenbedingungen stimmen – zum Beispiel für den nächsten, sehr aufwendigen Schritt, das vorhandene Video- und Ton-Material meiner Unterrichtsmitschnitte unter wissenschaftlichen Gesichtspunkten entsprechend zu bearbeiten und auszuwerten. Für eine wissenschaftlich fundierte Evaluation fehlt mir absolut die Zeit, auch die wissenschaftliche Kompetenz.

Ernst August Klötzke Könnte ein Musikwissenschaftler hier weiter arbeiten?

Christoph Schmidt Ich denke schon, dass dies möglich wäre – da kommen wir an einen spannenden Punkt der interdisziplinären Zusammenarbeit.

Werner Jank Mit dem Ansatz eines traditionellen Wissenschaftsverständnisses würden für mich jetzt die Systematisierung und der Vergleich dazugehören, beispielsweise mit den Forschungen und Theorien zur Bewegungslehre, aus der Pädagogik und der Sportwissenschaft. Gleichmaßen könnte man neurobiologischen oder psychologischen Implikationen nachgehen. Jedoch: Künstlerische Forschung hat zwar schon auch mit Fragen der Mechanik, der Bewegungsstruktur und der Effizienz zu tun, aber wo definieren wir den Übergang zum Spezifischen jeder künstlerischen Praxis, nämlich zum spezifisch Ästhetischen? Inwiefern können wir durch künstlerische Forschung Fragen der ästhetischen, kreativen und innovativen Praxis beantworten? Dort erst geht es um das Eigentliche künstlerischer Forschung, und es bleibt noch vieles zu klären, um Antworten auf die Frage zu finden, wie künstlerische Forschung eine ästhetische Praxis zu ihrem Gegenstand machen kann und soll.

Prof. Christoph Schmidt



Christoph Schmidt Ich glaube unsere Aufgabe sollte es zurzeit sein, die Fragen und unseren Wissensdrang einzugrenzen auf das praktikabel Umsetzbare und Notwendige. Gibt es Spielraum für mehr Zusammenarbeit, wie können wir Kollegen uns gegenseitig unterstützen? Ich bin da eher skeptisch: Schon die Durchführung eines gemeinsamen Probespieltrainings bringt uns immer wieder an die Grenzen der zeitlichen Möglichkeiten.

Ernst August Klötzke Könnte ein Forschungssemester Freiräume bieten, die wesentliche neue Schritte ermöglichen?

Christoph Schmidt Das allein sicher nicht. Ein Freisemester zu Beginn meines Projekts führte mich damals nicht zu dem von mir anvisierten Ziel, audiovisuelles Ausgangsmaterial vollständig weiterverwendbar zu erstellen – allerdings hatte ich die Arbeit logistisch und technisch unterschätzt.

Ernst August Klötzke Die Frage der Theoriebildung aus der Praxis kommt mir als Musiktheoretiker sehr entgegen, weil ich noch mit einer Musiktheorie kämpfe, die von Praxis keine Ahnung hat. Ist es für die künstlerische Forschung überhaupt möglich, eine Theoriebildung zu gestalten, die sich an der Praxis orientiert, obwohl sich diese doch permanent verändert?

Dieter Heitkamp Da klingt etwas Absolutes durch, das Sie suchen, und damit habe ich Probleme.

Ernst August Klötzke Theoriebildung ist etwas, das für mich keine absolute, aber unglaublich starke Gültigkeit hat.

Dieter Heitkamp Technische Innovationen wie das Internet bieten jedenfalls Möglichkeiten, Wissen aus aller Welt zu sammeln und Begrifflichkeiten zu klären – ein Vokabular zu entwickeln, das nicht nur von einem Forscher oder Forscherteam generiert wird, sondern aus verschiedenen Teilen der Erde zusammengetragen wird; all dies lässt sich im Netz enzyklopädisch erfassen. Auch da sind wir im Tanz bereits auf dem Weg.

Christoph Schmidt Ich glaube schon, dass man aus Forschung über die Aneignung instrumentalen Könnens Formeln entwickeln kann, die modellhaft übertragbar und anwendbar sind.

Werner Jank Mir argumentieren Sie, Herr Schmidt, mit Ihrem Dokumentationskonzept fast zu technokratisch. Mich interessiert der Umschlagpunkt, in dem verbesserte Technik zu einem ästhetischen Produkt wird, das wir als geglückt und nicht nur technisch als gut gekonnt wahrnehmen. Da entstehen Fragen, die mit Physik und Mechanik allein nicht mehr zu beantworten sind. Wir sollten nicht so sehr fragen, wie eine künstlerische Theorie aussehen müsste, sondern eher, wie für die Praxis der Künste das Pendant zu wissenschaftlichen Theorien aussehen kann. Was sind die Äquivalente wissenschaftlicher Erkenntnis und wissenschaftlicher Methodik in der künstlerischen Forschung? Ein kleines Beispiel: Eine meiner Promovenden möchte anhand kleiner Szenen aus dem Instrumentalunterricht untersuchen, wie die Prosodie der Sprache oder nicht begrifflicher Lautäußerungen des Lehrers das Lernen des Schülers beeinflussen und welche Lernergebnisse sie bewirken. Ganz vieles im Unterricht geschieht ja nicht über die begriffliche Sprache, sondern nicht-begrifflich oder nonverbal. Auch wenn der Lehrer keine Worte gebraucht, argumentiert er im Unterricht permanent auf künstlerische und ästhetische Weise, etwa indem er dem Schüler nicht verbal erklärt, wie eine Phrase

gespielt werden soll, sondern indem er diese Phrase z. B. vorsingt oder sie gestisch begleitet. Derlei lässt sich mit traditioneller Wissenschaft kaum fassen, sondern bedarf einer Forschung, die sich dem spezifisch Ästhetischen in diesem Lernprozess zuwendet. Darin steckt spannendes Potenzial.

Ernst August Klötzke Unsere Diskussion offenbart, dass wir die Konturen künstlerischer Forschung in Abgrenzung zur traditionellen wissenschaftlichen Forschung im Austausch mit den verschiedenen Disziplinen erst deutlich definieren müssen. Schließt sich damit aus, dass künstlerische Forschung – auch im Hinblick auf finanzielle Mittel – je eine Konkurrenz zur wissenschaftlichen Forschung sein kann?

Dieter Heitkamp Im Idealfall würden sich künstlerische und wissenschaftliche Forschung gegenseitig ergänzen.

Christoph Schmidt Das eine geht ohne das andere nicht. Zumindest ist künstlerische Forschung letztendlich an wissenschaftliche Maßstäbe gebunden.

Werner Jank Die künstlerische Forschung hat genau dann ihre Existenzberechtigung und entfaltet ihr Potenzial, wenn sie etwas liefert, was die wissenschaftliche Forschung nicht leisten kann. Idealerweise treten wissenschaftliche und künstlerische Forschung in ein sich gegenseitig befruchtendes Verhältnis. In der Realität knapper finanzieller Ressourcen stellt sich das möglicherweise leider anders dar.

Ernst August Klötzke Meine Schlussfrage an alle: Was ist aus Ihrer Sicht der nächste Schritt in der Beschäftigung mit künstlerischer Forschung?

Christoph Schmidt Der nächste Schritt wäre, die Ansätze meiner Untersuchungen unter wissenschaftlichen Gesichtspunkten und unter Berücksichtigung der notwendigen persönlichen und technischen Ausstattung weiterzuführen.

Dieter Heitkamp Auf der persönlichen Ebene brennt mir das Projekt, an dem ich seit 2008 arbeite, unter den Nägeln, nämlich das *Global Contact Improvisation Archive*. Ich möchte Techniker und Programmierer finden, die unsere Ergebnisse digital umsetzen können. Auf der Hochschulebene wünsche ich mir, dass der jetzt eingeschlagene Weg fortgesetzt wird, dass wir an den Definitionen arbeiten und so schnell wie möglich Anträge stellen.

Werner Jank Zum einen ist es notwendig, für Forschung generell die Strukturen herzustellen, zum Beispiel eine seit langem vorgeschlagene Forschungsstelle. Zum anderen finde ich Gespräche zwischen den Aktivisten für künstlerische Forschung und uns Wissenschaftlern sinnvoll, um Begrifflichkeiten für die künstlerische Forschung zu präzisieren und zu konkretisieren.

Ernst August Klötzke Ich bin froh, dass Ihren Gedanken über künstlerische Forschung und der Frage, unter welchen Voraussetzungen sie an der Hochschule praktikabel sein könnte, der Wunsch nach noch nicht Vorhandenem – seien es Strukturen, finanzielle Mittel oder auch die Zeit – innewohnt. Ich bin nämlich der Überzeugung: Ein Bild oder Musikstück beispielsweise entsteht dann, wenn dem, der es macht, etwas fehlt. Kunst entsteht zu einem Großteil aus einem Defizit, nämlich dem, was noch nicht da ist. Auch in den eben genannten Defiziten steckt für mich eine Kraft, aus der Gutes entstehen kann. Unsere drei Diskussionsteilnehmer als Lehrende der Hochschule miteinander zu vernetzen, würde bereits ein großes Potenzial im Sinne spannender künstlerischer Forschung bedeuten. bjh

Motor für ein neues Selbstverständnis

Vor zehn Jahren gründete die Hochschule ihr Institut für zeitgenössische Musik IzM und weckte damit ein neues Bewusstsein für den Umgang mit neuer und neuester Musik in Studium und Lehre. Anlass genug, um auf ein Jahrzehnt anstrengender, aber auch fruchtbarer Pionierarbeit zurückzublicken – im Interview mit Dr. Julia Clout, der ersten Geschäftsführerin des Instituts, ihrer Nachfolgerin Dr. Karin Dietrich und Kompositionsprofessor Gerhard Müller-Hornbach, der die Institutsgründung im Jahr 2005 initiierte und seit der Gründung Vorsitzender des Direktoriums ist.

Wie kam es zur Gründung eines hochschuleigenen Instituts für zeitgenössische Musik?

Gerhard Müller-Hornbach Es kristallisierte sich heraus, dass die zeitgenössische Musik im Lehrbetrieb keinen angemessenen Platz einnahm. Daher stellte die Hochschule beim Ministerium für Wissenschaft und Kunst einen Antrag für Innovationsmittel zur Gründung zweier Institute: eines für zeitgenössische Musik, ein weiteres für historische Interpretationspraxis. Die Anträge wurden bewilligt. Julia Clout übernahm die Stelle der Geschäftsführerin für das IzM.



Dr. Julia Clout

Nahm die HfMDK damit in der Hochschullandschaft eine Vorreiterstellung ein?

Gerhard Müller-Hornbach Zeitlich gesehen sicher nicht, da waren uns vor allem die Hochschulen in Köln und Freiburg weit voraus; allerdings war unsere mit einer vollen Stelle profilierte Geschäftsführung durchaus ein Alleinstellungsmerkmal. Wichtig erschien uns als Selbstverständnis, dass das Institut nach innen in die Hochschule wie auch nach außen in das Umfeld hineinwirken sollte – nach außen, um ein Netzwerk von Kooperationspartnern aufzubauen. In beiden Richtungen hat Julia Clout unglaublich viel geleistet.

Welches Selbstverständnis herrschte vor einem Jahrzehnt, sich an der Hochschule mit zeitgenössischer Musik zu beschäftigen?

Gerhard Müller-Hornbach Es gab vereinzelt profilierte Projekte, zum Beispiel unter der Leitung von Prof. Bernhard Kontarsky. Doch insgesamt schien es so, dass sich die neue Musik in einer Enklave aufhielt und nicht wirklich im Haus vernetzt war. Prof. Michael Schneider, Leiter der HIP-Abteilung, und ich waren uns einig, dass die Art und Weise, wie Musik an der Hochschule betrachtet und betrieben wurde, im zentralen Repertoire zwischen Klassik und den Anfängen des 20. Jahrhunderts stagnierte. Uns erschien es wichtig, zu einer künstlerischen Haltung zu ermutigen, die nicht nur konserviert, sondern die Musik aus neuen Perspektiven hinterfragt. Wir wollten von zwei Seiten Bewegung und Verunsicherung in die Hochschule hineinbringen.

Unter welchen Vorzeichen hatten Sie, Frau Clout, Ihre Arbeit begonnen?

Julia Clout Die Strukturen für eine Institutsarbeit waren anfänglich nicht klar. Es wuchs bald die Einsicht, dass es nur vorwärts gehen konnte, wenn jemand initiativ eine Planung vorschlug und sie dem Direktorium unterbreitete. Dieses brauchte dann nur noch an Feinheiten zu arbeiten und sein Know how und seine Kontakte einzubringen. Das erste Direktorium bestand aus den Professoren Catherine Vickers, Rainer Römer, Gerhard Müller-Hornbach und Christian Thorau.

War immer klar, dass die Geschäftsführerin so viel künstlerischen und konzeptionellen Gestaltungsspielraum haben sollte?

Gerhard Müller-Hornbach Das war uns nicht klar. Es hat sich einfach sehr an das angepasst, was Julia Clout an Potenzial und Energie mitgebracht hat.

Julia Clout Optimalerweise hätte man das Institut personell weiter verstärken sollen. Stattdessen arbeitete ich immer mit „Hiwis“ an meiner Seite, die ich dadurch bekam, dass ich im Studiengang Theater- und Orchestermanagement unterrichtet habe.

Karin Dietrich In der Tat sind die personellen Ressourcen auch für mich als Nachfolgerin vor allem bei so großen Projekten wie der Neuen Musik Nacht ein Thema. Aber auch im Alltagsbetrieb wäre es großartig, wenn es weitere Mitarbeiter gäbe, die sich um jeweils eigene Themenbereiche kümmern könnten.

Dr. Karin Dietrich



War anfangs angedacht, dass sich die Parallelstrukturen von IzM und HIP-Abteilung immer wieder verzahnen?

Gerhard Müller-Hornbach Während HIP ein Ausbildungsbereich des Fachbereiches 1 ist, wollten wir mit dem IzM ein fachbereichsübergreifendes Angebot schaffen.

Julia Cloot Michael Schneider hat dafür gesorgt, dass sich eine anfängliche Zurückhaltung im Miteinander rasch löste. Er stand für unsere Vorhaben immer zur Verfügung und machte regelmäßig Vorschläge für Projekte mit alter und neuer Musik – ich denke da zum Beispiel an Stockhausens „Tierkreis“ im Rahmen der Bestiarium-Reihe.

Was ist das heutige Resultat der IzM-Arbeit?

Gerhard Müller-Hornbach Dank dem IzM ist in der Hochschule ein Bewusstsein dafür gewachsen, dass zeitgenössische Musik etwas Anspruchsvolles ist, aber eben auch etwas Notwendiges.

Karin Dietrich Ich erlebe, dass die Studierenden mittlerweile von sich aus merken, dass sie im Laufe ihrer Biografie immer wieder mit neuer Musik konfrontiert werden. Sie sind offener für sie geworden. Andererseits liegen immer noch Möglichkeiten brach, neue Musik fest in der Lehre zu verankern. Zumindest hinken wir mit einer dementsprechenden Studienstruktur noch hinterher.

Da dürfte doch mit der Einrichtung der Stiftungsprofessur für Interpretation und Vermittlung neuer Musik mit Lucas Fels ein wahrer Quantensprung gelungen sein?

Karin Dietrich Mit ihm sind in der Tat ein wichtiger Impulsgeber und eine große Kompetenz ins Haus gekommen. Flächendeckend betreibt er mit vielen Studierenden Basisarbeit, ihnen neue Musik nahezubringen.

Gerhard Müller-Hornbach Ich glaube es ist schon ein Verdienst der Beharrlichkeit des IzM, dass im Bachelor-Studiengang der Künstlerischen Instrumentalausbildung im vierten Semester ein großer Schwerpunkt die Beschäftigung mit zeitgenössischer Musik ist – sie ist in dieser Studienphase praktisch wie theoretisch verpflichtend für alle.

Insofern hat das IzM in den letzten zehn Jahren nicht nur konkrete Projekte angeboten, sondern auch ein kollektives Bewusstsein geprägt?

Gerhard Müller-Hornbach Das glaube ich in jedem Fall. Es lässt sich daran ablesen, dass Studierende erkannt haben, sich in der zeitgenössischen Musik profilieren zu können, neue Auftrittsmöglichkeiten geboten zu bekommen und sich in einer besonderen Weise künstlerisch entfalten zu können – gerade deshalb, weil das Terrain noch offen und lebendig ist.

Karin Dietrich Ich wiederum beobachte bei Studierenden, die sich auf zeitgenössische Musik eingelassen haben, dass ihre dabei gewonnenen Erfahrungen zurückstrahlen auch auf ihren Umgang mit klassischem Repertoire. Die Fragestellungen und Positionierungen gegenüber einem neuen Werk übernehmen sie für die Beschäftigung mit den anderen Werken. Ein Traum, wenn das gelingt.

Prof. Gerhard Müller-Hornbach



Frau Cloot, von welchen Illusionen mussten sie sich an der Hochschule verabschieden, und welche positiven Überraschungen haben Sie erlebt?

Julia Cloot Für mich war es wichtig, mir täglich bewusst zu machen, dass unsere Angebote mit den Ressourcen der Hochschule vereinbar sein müssen. Uns erreichten viele Konzertanfragen, die wir leider nicht annehmen konnten, weil für uns die Grenze des Realisierbaren erreicht oder keine Verbindung mit der Lehre gegeben war. Ich habe beharrlich daran gearbeitet, bei unseren Kooperationspartnern Respekt zu erzeugen. Gleichermaßen habe ich die Studierenden dafür sensibilisiert, sich professionell zu verhalten. Dass das Miteinander gut geklappt hat, war die positive Überraschung. Dieses „Dranbleiben“, hartnäckig für Mindeststandards zu sorgen, war mein Mantra hier an der Hochschule.

Welche Veranstaltungen gehören zu den wichtigsten unter der Regie des IzM?

Julia Cloot Wir haben die Neue Musik Nächte etabliert, ebenso Kurse für Instrumentalisten und hochwertige Kooperationen – ein Markstein dafür war die Konzertreihe mit dem Senckenberg Naturmuseum. Groß angelegt war auch das zeitgenössische Musiktheater „Mond.Finsternis.Asphalt“ im Bockenheimer Depot. Unvergessen bleiben mir die „Maritime Rites“, das Klangtheater am Main mit Schiffs-Signalhörnern und 80 Bläsern mehrerer Ausbildungsinstitutionen.

Gerhard Müller-Hornbach Die „shortcuts“ waren und sind eine Reihe, die sich wie ein roter Faden durch die Jahre zieht, offen konzipiert und mit viel Raum zum Experimentieren. Die anfängliche Reihe „Rückspiegel“ fand ich auch wegweisend – eine Vortragsreihe, bei der alte und neue Musik miteinander in einen Dialog getreten sind.

Julia Cloot Nicht nur das Konzipieren dieser Reihe war anstrengend – auch dafür Publikum zu gewinnen, war harte Arbeit. Die Aufgabe ist nach wie vor die gleiche: Wir müssen ein Bewusstsein dafür schaffen, dass Wissenschaft ein selbstverständlicher Teil der Hochschule sein muss. Und da sehe ich Potenzial im Bereich der künstlerischen Forschung.

Was bedeutet künstlerische Forschung für Sie?

Julia Cloot Künstlerische Forschung muss einen Mehrwert an Erkenntnis erbringen, der in beiden Bereichen – Kunst und Forschung – jeweils nicht ohne den anderen zu erzielen wäre. Daraus können handlungsleitende Kriterien für einen echten dritten Weg zwischen theoretischer Forschung und künstlerischer Praxis gewonnen werden.

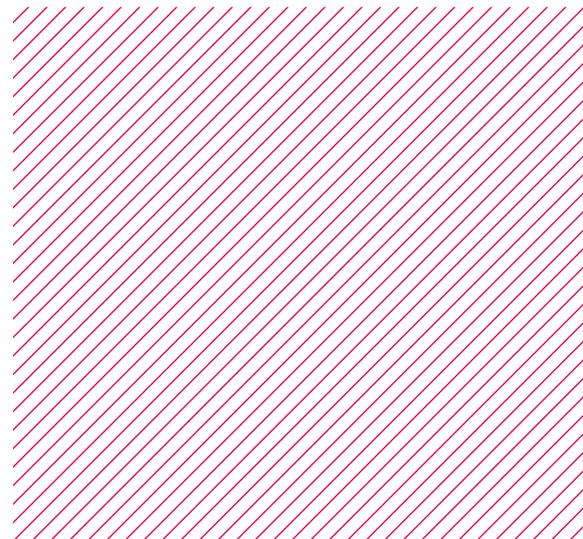
Gerhard Müller-Hornbach Für mich geht es nicht nur um die wissenschaftliche Forschung am künstlerischen Gegenstand, sondern um Forschung, die im künstlerischen Tun besteht. Für den kompositorischen Bereich finde ich es selbstverständlich, dass dies ständig stattfindet. Der Transfer entsteht nicht dadurch, dass die Sache wissenschaftlich dokumentiert wird, sondern dass die Arbeitsweise und die Prozesse offengelegt werden, sodass andere davon profitieren können. Beethoven hätte beispielsweise nie so komponieren können, wenn er nicht auf Haydns Vorarbeit hätte aufbauen können. Eine große Gefahr ist es, wenn sich künstlerische Forschung immer an den Kriterien und Methoden der wissenschaftlichen Forschung orientiert und damit von vornherein ihre Eigenständigkeit verliert.

Julia Cloot Und ich glaube, dass wir methodisch in Deutschland mit der künstlerischen Forschung noch am Anfang stehen.

Gerhard Müller-Hornbach Die Vergabe von Forschungsgeldern ist leider oft an Kriterien gebunden, die sich an der Wissenschaft orientieren. Deswegen haben forschende Künstler sofort das Gefühl, sie müssten diesen Kriterien entsprechen, ohne sich an eine unabhängige Definition von künstlerischer Forschung zu wagen.

Legitimiert denn nicht erst die verbale Verschriftlichung den Wert einer künstlerischen Forschungsarbeit?

Gerhard Müller-Hornbach Nein, es muss nicht alles in Worte gefasst werden. Es ist doch gerade das Wesen der künstlerischen Forschung, dass sich bestimmte Phänomene nur über die Musik formulieren lassen – auch klingende Töne können ein wissenschaftliches Statement sein. Wenn ich nur darüber rede bzw. schreibe, kann dies nur ein Teil des Gemeinten abbilden. Alternative, versinnlichte Darstellungsmöglichkeiten zeichnen doch das Wesen der künstlerischen Forschung aus. Wir sollten uns nicht so lang verbiegen, bis wir in das wissenschaftliche Raster passen, sondern wir Künstler müssen definieren, welches Raster für uns sinnvoll und notwendig ist.





Konzerte zwischen Dino-Skeletten im Senckenberg Naturmuseum

Julia Clood verließ die Hochschule im Oktober 2013, Karin Dietrich setzte ihre Arbeit im Juni 2014 fort. Unter welchen Vorzeichen haben Sie, Frau Dietrich, die Geschäftsführung übernommen?

Karin Dietrich Als Dramaturgin am Staatstheater Wiesbaden hatte ich mit der Hochschule und dem IzM im Rahmen der Uraufführung von Paul Schäffers Kammeroper „Büchners Frauen“ zusammengearbeitet. Dabei lernte ich das Potenzial an Kreativität in der Hochschule kennen und schätzen. Für mich war am IzM der größte Lernfaktor, dass es an einer Hochschule nicht in erster Linie darum geht, ein Produkt herzustellen, sondern um den Weg dorthin, also um die Lehre. Daher sollte es auch nicht vorderste Aufgabe des IzM sein, Konzerte anzubieten, sondern vielmehr Synergien herzustellen und Strategien zu entwickeln, wie zeitgenössische Musik immer mehr zum Selbstverständnis für Lehrende und Studierende werden kann.

Wieviel Kontinuität und wieviel Neues wollten Sie als neue Geschäftsführerin einbringen?

Karin Dietrich Auf einige erfolgreiche Formate kann man problemlos aufbauen. Positiv verändert hat sich die Situation natürlich durch die Stiftungsprofessur *Interpretation und Vermittlung neuer Musik* mit Lucas Fels und die Kompositionsprofessur mit Orm Finnendahl. Mit seinem Studio für elektronische Musik wächst ein neuer Zweig heran, der auch nach außen eine Strahlkraft haben wird. Den interdisziplinären Gedanken möchte ich in meiner Arbeit explizit fördern und vorantreiben – das haben wir ja mit der letzten Neue Musik Nacht bereits ausprobiert. Und ich bin dankbar, dass sich das jetzige Direktorium des IzM aus Vertretern aller Fachbereiche zusammensetzt. Zu ihm gehören Lucas Fels und Rainer Römer, Gerhard Müller-Hornbach und Orm Finnendahl, Hedwig Fassbender und Hans-Ulrich Becker. Christopher Brandt ist als Vize-Präsident mit dabei, ich selbst als Geschäftsführerin gehöre dem Direktorium ebenso an. Es ist ein offenes, dynamisches Team.





Wie sind die Entscheidungswege im Miteinander von Geschäftsführung und Direktorium innerhalb des Instituts?

Karin Dietrich Ideen kommen aus verschiedenen Richtungen und werden einmal im Monat in den Direktoriumssitzungen diskutiert. In der Regel ist dies ein unproblematisches Geben und Nehmen. Schön finde ich, dass mittlerweile viele Projektvorschläge direkt von den Studierenden an uns herangetragen werden.

Gerhard Müller-Hornbach Genau deshalb wollen wir noch einen Schritt weiter gehen und Studierende ins Direktorium des IzM hineinnehmen – die Vorschläge für Kandidaten sollen aus deren Reihen kommen.

Herr Müller-Hornbach, welche weitergehenden und neuen Impulse kann das IzM aus Ihrer Sicht noch setzen?

Gerhard Müller-Hornbach Das IzM könnte auch in den Studienordnungen der Lehramts-Ausbildung eine Rolle spielen. Da, wo es bereits Initiativen von angehenden Schulmusikern gemeinsam mit dem IzM gegeben hat, wurde deren großes Potenzial deutlich. Ich sehe, dass sich Schulmusiker viel mehr im zeitgenössischen als im traditionellen Repertoire profilieren könnten. Gerade bei ihnen, wo die künstlerische Kompetenz nicht ganz so fokussiert ist wie bei Instrumentalstudierenden, sind Schulmusiker mit ihrer großen Offenheit oft die idealen Interpreten für zeitgenössische Musik. Außerdem ist das zeitgenössische Vermittlungsprojekt „Response“ seit kurzem offiziell an das IzM angebunden.

Wie läuft das Miteinander von IzM und dem Studiengang Internationale Ensemble Modern Akademie (IEMA)?

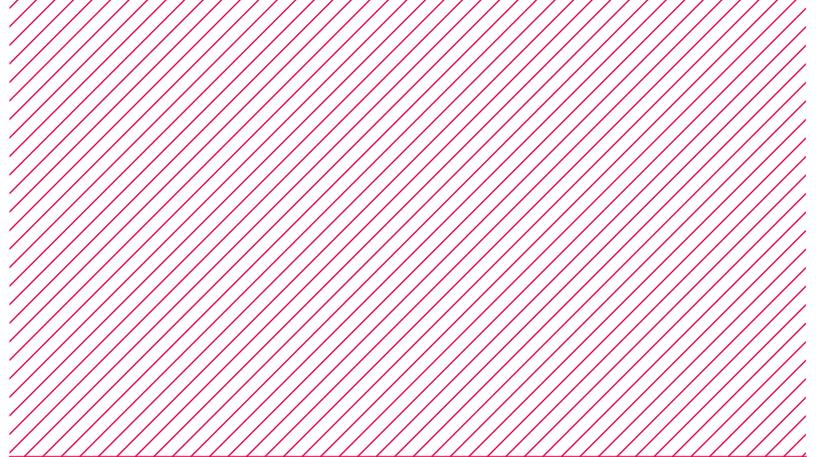
Julia Clout Für mich kam es immer darauf an, gut zu kooperieren, um ein Miteinander von Spitze und Breite zu erzielen. Viele Hochschulstudierende haben an Projekten der IEMA teilgenommen, umgekehrt haben sich die IEMA-Studierenden von Anfang an gewünscht, in die Vorhaben des IzM eingebunden zu werden – das ist im Laufe der Jahre stetig mehr geworden.

Welche Bedeutung hat das IzM für das Image der Hochschule?

Gerhard Müller-Hornbach Eine große, wie ich finde. Es ist sowohl der IEMA als auch dem IzM zu verdanken, dass unsere Hochschule international für Studierende sehr an Profil gewonnen hat – ein Profil, das mitbestimmt ist von zeitgenössischer Musik. Diesbezüglich ist in den letzten zehn Jahren Wundervolles an der HfMDK geschehen. bjh



„Maritime Rites“ am Mainufer



Wir gratulieren

Am 25. August 2015 wurde Prof. Dr. h.c. Hilmar Hoffmann 90 Jahre alt. Der Kulturpolitiker und -gestalter („Kultur für alle“), neben vielem anderen lange Jahre prägender Kulturdezernent der Stadt Frankfurt, begleitete auch die Geschicke der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main. Von 2003 bis 2010 war Hoffmann Mitglied des Hochschulrats. Seine große Erfahrung gab er als Lehrender weiter, und so ernannte ihn die Hochschule aufgrund seiner Verdienste zum Honorarprofessor. Über seine Hochschulratstätigkeit hinaus blieb er der Hochschule als Ratgeber und Unterstützer verbunden, der immer wieder wichtige Kontakte in den politischen Raum vermittelte. Wir gratulieren herzlich zum Geburtstag!

Die Hochschule im Herzen – Drei neue Stiftungen fördern die HfMDK

Der Förderzweck ist das Herz der Stiftung – so oder so ähnlich lässt sich die Bedeutung für stifterisches Engagement einordnen. In diesem Jahr haben gleich drei neu gegründete Stiftungen den in ihrer Satzung festgelegten Zweck zugunsten der Förderung der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main formuliert. Wie vielfältig die Möglichkeiten stifterischen Wirkens sind, bringen die Alix Steilberger Kultur-Stiftung, die Liesel und Gisela Christ-Stiftung und die Giovanni Omodeo-Stiftung zum Ausdruck.

Von Dr. Laila Nissen

*Dr. Laila Nissen ist
Fundraiserin an der HfMDK.*

Auch wenn „Stiftung“ kein rechtlich geschützter Begriff und die Vielfalt an möglichen Rechtsformen groß ist, haben alle Stiftungen etwas gemeinsam: Wer eine Stiftung gründet, entscheidet sich dafür, sein Vermögen oder einen Teil davon dauerhaft einem bestimmten, per Satzung festgelegten Zweck zu widmen. Als Stifter trennt man sich also für immer von diesem Vermögen, das fortan der Stiftung gehört. Nur die Überschüsse aus dem angelegten Stiftungskapital und Spenden an die Stiftung dürfen zur Erfüllung des Stiftungszwecks ausgegeben werden.

Trotz niedriger Zinsen hält das Stiftungswachstum in Deutschland an. Als Unterstützer, Mitgestalter und Impulsgeber sind Stiftungen aus vielen gesellschaftlichen Zusammenhängen nicht mehr wegzudenken. Sei es Gesundheits- oder Naturschutz, Bildungs- oder Kulturförderung: Stiftungen und Stifter übernehmen auf vielfältige Weise gesellschaftliche Verantwortung. Sie sind auch gefragt, wenn es darum geht, Problemlagen zu verbessern und Lücken der staatlichen Finanzierung zu schließen.

Wirken über den Tod hinaus

Neben dem Wunsch, Verantwortung zu übernehmen und in der Gesellschaft etwas zu bewegen, steht insbesondere das Ewigkeitsversprechen der Stiftung für viele Stifter im Vordergrund: Sie wünschen sich, dass etwas von ihnen bleibt, dass ihr Vermögen etwas bewirkt – auch über den eigenen Tod hinaus.

So hat beispielsweise die 2014 verstorbene Wahl-Frankfurterin Alix Steilberger testamentarisch verfügt, dass aus ihrem Nachlass eine Stiftung zugunsten des Ausbildungsbereichs Zeitgenössischer und Klassischer Tanz (ZuKT) an der HfMDK errichtet wird. Aus den verfügbaren Mitteln der selbständigen *Alix Steilberger Kultur-Stiftung* soll ab 2016 jährlich ein gut dotierter Preis für die beste Tanz-Studierende ausgelobt werden.

Alix Steilberger, die als Journalistin um die Welt reiste und dabei auf Berühmtheiten wie den Schriftsteller Ernest Hemingway und den Politiker Hans-Dietrich Genscher traf, hat sich mit der Stiftung einen Traum erfüllt – denn sie selbst tanzte leidenschaftlich gern und träumte als Kind von einer Karriere als Ballerina. Ein Gemälde, das die junge Alix Steilberger im Ballettrock zeigt (siehe Abbildung oben), lag ihr besonders am Herzen: „Es hatte in ihrer Wohnung im Frankfurter Westend den besten Platz über dem Sofa“, weiß der Stiftungsverwalter Stephan Yanakouros von der Frankfurter Sparkasse zu berichten, der Alix Steilberger bei der Stiftungerrichtung beriet. Auch dieses Gemälde wollte Alix Steilberger, die keine nahen Angehörigen mehr hatte, in der Obhut der Hochschule wissen. Entstanden ist das Bild kurz nach dem Krieg, als die 1924 geborene Karlsruherin nach Frankfurt zog. Sehr viel mehr ist es nicht, was über die Stifterin Alix Steilberger bekannt ist. Es gibt eine alte Blechdose mit Fotos aus Steilbergers Leben. Wie Puzzleteile zeigen sie Momentaufnahmen einer weltgewandten Frau, die ihre Leidenschaft für den Tanz nie verlor. Mit der Alix Steilberger Kultur-Stiftung wird das Andenken an sie lebendig bleiben.





Bewahrung der Frankfurter Volkstheater-Tradition

Die Erinnerung wachhalten will auch Gisela Christ-von Carben: „Meine Mutter, Liesel Christ, hat sich 1971 ihren größten Wunsch erfüllt und das Volkstheater Frankfurt Liesel Christ gegründet. In ihrem Sinne möchte ich auch nach der Schließung des Theaters die Mundart-Kultur weiter unterstützen und sinnvoll helfen.“ In der selbständigen *Liesel und Gisela Christ-Stiftung* hat Stifterin Gisela Christ-von Carben das passende Instrument für Erinnerung, Engagement und sinnstiftende Erfüllung gefunden. Dass die HfMDK von der Stiftung begünstigt wird, kommt nicht von ungefähr: „Meine Mutter Liesel Christ erlernte selbst das Handwerk an der HfMDK, die damals noch Frankfurter Hochschule für Musik und Theater hieß. Sie bestand schon als 14-Jährige die Aufnahmeprüfung und schloss das Studium erfolgreich ab“, berichtet Gisela Christ-von Carben nicht ohne Stolz.

Fortan will die Liesel und Gisela Christ-Stiftung durch Preise, Stipendien oder eigene Projekte besonders begabte Schauspiel-Studierende an der HfMDK finanziell unterstützen. Gisela Christ-von Carben wünscht sich, „dass mit der Stiftung auch die Frankfurter Mundart an der Hochschule stärker in den Fokus rückt.“ Die Stiftung will sich in diesem Sinne auch für sprachliche Vielfalt im zeitgenössischen Theater stark machen.

Viva l'Opera an der HfMDK!

„Stifterisches Engagement bedeutet für mich, Kunstformen zu unterstützen, die zu wenig finanzielle Beachtung finden.“ So bringt Paolo Omodeo Salé seine stifterische Motivation auf den Punkt. Zum Andenken an seinen Bruder Giovanni, der ein großer Opernliebhaber und leidenschaftlicher Sänger war, hat Paolo Omodeo Salé die *Giovanni Omodeo-Stiftung* gegründet. Ab dem Wintersemester 2015 werden aus den Mitteln der Stiftung zwei Stipendien pro Jahr für die Gesangsfächer Sopran und Tenor an der HfMDK vergeben. „Frankfurt ist eine ausgezeichnete Musikhochschule“, erklärt der Stifter Paolo Omodeo Salé auf die Frage hin, warum die Stiftung ausdrücklich die HfMDK unterstützt. Er selbst hat einige Zeit in Frankfurt gelebt – und möchte mit der Stiftung auch an die Gesangspädagogin Wally Kirsamer erinnern, bei der sein Bruder Giovanni Unterricht nahm. Wally Kirsamer war vor mehr als fünfzig Jahren im Frankfurter Westend tätig und hat Operngrößen wie den Wagner-Interpreten Jean Cox ausgebildet. „Sie hat junge Menschen fürs Singen begeistert und ihr Leben dem Gesangsunterricht gewidmet. Durch die Wahl der Musikhochschule Frankfurt möchten wir ihrer Tätigkeit gedenken.“

Frankfurter Volkstheater:
Schauspielerinnen Liesel Christ
als Mutter Courage
mit Pit Krüger (1981)

Stifterisches Engagement für das Mehr an Ausbildungsqualität

Die Ausschreibung von Preisen und Stipendien, die Förderung besonderer künstlerischer Projekte: All das wäre ohne stifterisches Engagement nicht möglich. So kooperiert die Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main derzeit mit mehr als 20 Stiftungen – für das Mehr an Ausbildungsqualität.



Stiftungsgründung an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main

Die besten Studienbedingungen für die begabtesten Musiker, Schauspieler und Tänzer aus aller Welt zu schaffen – dafür engagieren sich die Freunde und Förderer der HfMDK. Sie ermöglichen Stipendien, Meisterkurse, herausragende künstlerische Projekte wie Opern- und Theaterproduktionen und vieles mehr.

In Zukunft möchte die Hochschule ihren Förderern neben dem 2007 gegründeten Freundesverein ein weiteres Angebot machen: Die *Stiftung für die Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main* wird in nächster Zeit errichtet und soll eine gute Adresse vor allem für Vermächtnisse und Zustiftungen zugunsten der Hochschule werden. Förderer können so die HfMDK auf lange Sicht unterstützen und sich für ihre nachhaltige Entwicklung, zum Beispiel durch weitere Stiftungs- und Gastprofessuren und den Ausbau der Stipendienprogramme, einsetzen. Partner in der Gründungsphase der Stiftung für die HfMDK ist der Stifterverband für die Wissenschaft.

Sie haben Fragen rund ums Stiften – oder wollen als Gründungstifter für die *Stiftung für die HfMDK* aktiv werden? Dann wenden Sie sich gerne an die Fundraiserinnen der HfMDK.

Ihre Ansprechpartner sind Beate Eichenberg und Dr. Laila Nissen (Stiftungsmanagerin DSA):
beate.eichenberg@hfmdk-frankfurt.de
Telefon 069 / 154007 137
laila.nissen@hfmdk-frankfurt.de
Telefon 069 / 154007 210

Musikalische Geschenke – in Memoriam Johanna Quandt

Der Beginn der Zusammenarbeit von Johanna Quandt und der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main ist vielleicht bezeichnend für die deutsche Unternehmerin. Eine Gitarre habe sie, zu schade zum Wegwerfen, wie sie am Telefon sagte. Ob ein Student sie wohl gebrauchen könne? Also ließ sie das Instrument reparieren und übergab es an die Gitarrenklasse der Hochschule. Johanna Quandt machte das persönlich, so lernten wir uns 2011 kennen.

Später förderte sie die Gastprofessur von Helmut Deutsch, dem renommierten Liedbegleiter. Sie liebte den Liedgesang und besuchte seinen Meisterkurs in Frankfurt, wann immer es in ihren Kalender passte. Johanna Quandt betrat die Hochschule dann pünktlich, elegant und unprätentiös. Konzentriert verfolgte die Musikliebhaberin den Unterricht des österreichischen Professors. Ob Brahms, Schumann, Schubert oder Strauss – sie kannte fast alle Lieder und Texte auswendig, an denen die Studierenden arbeiteten. Und sie genoss es zu sehen, wie Korrepetitoren und Sänger dazulernten, freute sich über Gelingendes, litt mit, wenn es hakte. Vor der Rückfahrt nach Haus gab es immer einen Plausch mit Helmut Deutsch, über den Gesang und über Gott und die Welt.

Johanna Quandt ist am 3. August 2015 im Alter von 89 Jahren verstorben. Die Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main dankt ihr für viele Begegnungen, den intensiven Austausch über die Weiterentwicklung des Lehrangebots und für das Geschenk der Liedprofessur.

Helmut Deutsch und Johanna Quandt



Foto: Jürgen Friedel



„Die Hochschule ist wie mein zweites Zuhause“

Die Frankfurter Opern-Harfenistin Françoise Friedrich hat nun eine Professur an der Hochschule inne

„An der Frankfurter Hochschule finde ich seit Jahren beste Bedingungen vor, unter denen ich unterrichten kann“, lobt Françoise Friedrich die guten Voraussetzungen für ihre Lehrtätigkeit an der HfMDK. Seit 15 Jahren genießt sie die gestalterischen Freiheiten, die ihr die Hochschule beim Unterrichten lässt, und ist dankbar für die zuverlässige Unterstützung des Hauses beim Initiieren von Meisterkursen und Workshops für die Harfenklasse. Im Frühsommer „erbte“ diese eine deutsche Harfe vom WDR Sinfonieorchester Köln, nachdem sich Präsident Thomas Rietschel beim Funkhaus für diese großzügige Spende an die Lehre stark gemacht hatte. Somit sind seitdem alle Instrumentengattungen für eine optimale Berufsvorbereitung als Harfenist(in) vorhanden. Nicht nur die Hochschulleitung weiß, was die Harfenklasse der HfMDK wert ist: Mit bemerkenswerter Häufigkeit warten die Studentinnen und Absolventinnen von Françoise Friedrich mit Erfolgsmeldungen über das Erlangen von Spitzenpositionen in Berufsorchestern und Opernhäusern auf (Clara Bellagarde wurde jüngst Solo-Harfenistin bei den Hamburger Philharmonikern, Amandine Carbuccioni bei den Bremer Philharmonikern). Die vielen Erfolge der Soloharfenistin der Frankfurter Oper auch als Lehrende bewegte die HfMDK dazu, Françoise Friedrich mit einer Teilzeitprofessur noch fester an die Hochschule zu binden.

„Die Hochschule ist wie die Oper mein zweites Zuhause“, sagt die gebürtige Französin, die bereits als 16-Jährige ihre Heimatstadt Marseille für ein Musikstudium am *Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris* verließ. Nach Marseille kehrte sie drei Jahre später als Absolventin zurück, um dort am Konservatorium Assistentin von Michelle Vuillaume zu werden – jener Lehrerin, die sie für das Pariser Studium vorbereitet hatte und der sie für die soliden Grundlagen heute noch dankbar ist. Dass Françoise Friedrich überhaupt Harfenistin wurde, daran dürfte ihr Großvater einen Anteil haben, der zu Kriegszeiten seinen Kühlschrank gegen eine Harfe eingetauscht hatte. Schon ihre Mutter spielte darauf, dann sie. Heute ist das antiquarische Einzelstück aus dem einstigen Besitz einer Baroness nur noch dekorative Zierde in der elterlichen Wohnung.

Ein Jahr arbeitete Françoise Friedrich an der Oper in Montpellier als Soloharfenistin, bevor sie ihren Herzenswunsch in die Tat umsetzte, in dem Land zu leben, in dem Richard Wagner gewirkt hatte, dessen Musik sie neben der von Richard Strauss besonders verehrt. 1990 trat sie die Stelle als Soloharfenistin an der Frankfurter Oper an, die sie bis heute innehat und wo sie unter den Posaunisten ihren späteren Ehemann kennenlernte. Tochter und Sohn des Ehepaars Friedrich studieren mittlerweile. An die Hochschule kam sie, nachdem ein Harfe-Lehrbeauftragter sie als seine Nachfolgerin empfohlen hatte. „Du brauchst rund zehn Jahre, um eine Klasse aufzubauen“, hatte ihr die damalige HfMDK-Hornprofessorin Marie-Luise Neunecker prognostiziert – und sollte nach Einschätzung von Françoise Friedrich Recht behalten. Der große Enthusiasmus, mit dem Friedrich ihren Lehrauftrag mit Leben füllte, hatte das Potenzial, aus der HfMDK-Harfenklasse eine „Marke“ zu entwickeln, die sich im Laufe der Jahre mehr und mehr auch international herumsprach. Sie stand und steht für die französische Schule des Harfespiels, die für technische Brillanz ebenso bekannt ist wie für eine spielerische Lockerheit im Miteinander von Mensch und Instrument. Das Miteinander von Mensch zu Mensch, also eine „funktionierende“

Chemie zwischen Lehrerin und Studentin, ist für Françoise Friedrich ohnehin eine zwingende Voraussetzung. Dies kann im Umkehrschluss bedeuten, dass sie eine hervorragende Kandidatin ablehnt, wenn sie erkennt, dass eine Zusammenarbeit nicht glücklich und reibungslos verlaufen würde. Umso intensiver kümmert sie sich um die, die es in ihre Klasse geschafft haben: „Ich glaube an die Regelmäßigkeit des Unterrichts und verlange viel“, erklärt die Professorin, die schon vor Semesterbeginn Unterrichtsstunden anbietet – „nur“ Dienst nach Vorschrift ist nicht ihr Ding. „Ich will für meine Studierenden präsent sein“ – während der Vorlesungszeit gern auch zweimal pro Woche, vor anstehenden Probespielen kann es noch häufiger sein. Wenn sich eine ihrer Studentinnen auf einem Probespieltermin befindet, ist Françoise Friedrich selbst nervös und bisweilen auch während einer Opernprobe mit ihrem Handy zu Gange, um sich per SMS mit ihren Schützlingen auszutauschen. Ihre professorale Verantwortung endet eben nicht mit dem Ablauf der Unterrichtsstunde, sondern ist die pädagogische Ambition, die Studentinnen zu einer Professionalität auf allen Ebenen zu erziehen. Daher sind ihr auch die vier Klassenkonzerte jährlich so wichtig – Konzerte im Unterschied zu reinen Vortragsabenden –, mit denen sie ihre Schülerinnen für eine angemessene Bühnenpräsenz sensibilisiert.

Dass die Erfolgsmeldungen ihrer Klasse gerade so häufig und beglückend sind, gilt auch als ein Beweis dafür, dass die Harfenprofessorin „sehr genau weiß, was verlangt wird, um sich für eine Orchesterstelle zu qualifizieren“. Sie ist keine Freundin von Etüden und Übungen, lässt ihre Studentinnen technische Hürden viel lieber an Repertoirestücken erklimmen und schon in frühen Bachelor-Semestern Probespielstellen üben. Von ihren derzeit acht Studentinnen befinden sich bereits vor ihrem offiziellen Studienabschluss drei in festen Stellen, zwei im Orchesterpraktikum – höchste Zeit also, die nächste Generation nachfolgender Harfenistinnen aufzubauen.

Dass die Frankfurter Harfenklasse bislang komplett weiblich geblieben ist, folgt keinem kategorischen Grundsatz, ist höchstens Ausdruck des Phänomens, dass die Harfe bislang überwiegend als „weibliches Instrument“ empfunden wurde, dem sich entsprechend überwiegend Mädchen und Frauen näherten – das kann sich auch in Frankfurt jederzeit ändern, sobald ein „passender“ Harfenist an Friedrichs Klasse andockt.

Die neue Professur bringt Françoise Friedrich mehr denn je mit anderen Lehrenden in Kontakt: Fortan ist sie mit ihrer Harfenklasse der Fachgruppe der Bläser zugeordnet. Sie freut sich, in diesem Gremium mitarbeiten zu können und mit Kollegen zu tun zu haben, die sie bisher nur vom flüchtigen Hallo-Sagen im Foyer kannte. Ihre Liebe zum Unterrichten, die sie seit ihrem 19. Lebensjahr pflegt, bleibt dabei ungebrochen: „In dem Moment, wenn ich eine Harfe, einen Raum und eine fleißige Studentin vor mir habe, bin ich glücklich.“ bjh

Gastspiel auf höchstem Niveau

Die HfMDK bot erneut zwei Konzert- und Opernabende beim Rheingau Musik Festival in Kloster Eberbach mit großzügiger Unterstützung der Deutsche Bank Stiftung

Zum vierten Mal gastierte die HfMDK im September 2015 mit einer Opern-Produktion und flankierenden Konzerten beim Rheingau Musik Festival. Die Gemäuer von Kloster Eberbach boten den Musikern erneut eine ehrwürdige Kulisse für ihre Auftritte: Dort, wo einst die Mönche zu nächtigen pflegten, erfüllte die reizvolle Klangfarbe von Gitarre und Schlagzeuginstrumenten mit dem Duo „Cosmic Constellation“ (Christoph Nonnweiler und Richard Gläser) das Gewölbe. Vor dem Mönchsrefektorium bemühten sich bis zu Konzertbeginn Zuhörer um einen Sitzplatz, um den Barocksonaten von „4 Times Baroque“ (Jan Niggles, Hyowon Lee, Karl Simko und Alexander von Heißen) lauschen zu können. Umgeben von uralten Weinfässern und in der Dunkelheit des mittelalterlichen Hospitalkellers ließen sich die Zuhörer mit Chansons thematisch in die Höhen und Tiefen menschlicher Existenz entführen – die Schauspielerin Carina Zichner und der Pianist Christopher Miltenberger präsentierten ihr Duo-Programm zwischen Ironie und Zärtlichkeit, Melancholie und subtilem Humor. Alle drei Konzerte bewiesen nicht nur das durchgängig hohe musikalische Niveau, mit dem sich die Hochschule im Zweijahres-Abstand nun erneut auf dem renommiertesten





Musikfestival der Region präsentierte, sondern fungierten zugleich als Einstimmung auf die dritte Inszenierung, die die Hochschule im Innenraum der Klosterbasilika zeigte. Unter der Regie von Jan-Richard Kehl wurde die komplexe Bühnenkonstruktion zum Inselgelände für Haydns „Azione teatrale“ *L'isola disabitata* (Die unbewohnte Insel). Ausgesuchte Solisten der Gesangsabteilung und ein schlank musizierendes Orchester im Rund der Bühnenelemente boten an zwei Abenden Musiktheater auf höchstem Niveau vor ehrwürdiger Kulisse. Die Deutsche Bank Stiftung hatte die erneute Hochschulproduktion in Kloster Eberbach finanziell möglich gemacht und sich damit wiederholt als hervorragende Förderin der Hochschule engagiert. Die Kooperation mit allen beteiligten Projektpartnern, darunter auch die Stiftung Kloster Eberbach, offenbarte sich als auf allen Ebenen gelungenes Miteinander. Für Walter Althammer bedeutete die Haydn-Oper zugleich ein musikalisches Abschiednehmen von der Hochschule: Der Dirigent hatte zuvor für zwei Jahre als Vertretungsprofessor und Musikalischer Leiter der Operngesangs-Abteilung an der HfMDK gearbeitet und gab vor dem Hochschulorchester in der Basilika sein dirigentisches Finale. bjh





Martin Lücker (rechts) mit Schauspieler Peter Lerchbaumer als Gast beim „Lieblingsstück“ in der Alten Oper. Foto: Wolfgang Runkel

Liebe zur Musik erfragt

Acht Jahre moderierte Prof. Martin Lücker in der Alten Oper die Reihe „Mein Lieblingsstück“

Als Professor für Orgel an der HfMDK ist Martin Lücker seit langem ebenso bekannt wie als Organist an der Frankfurter evangelischen Hauptkirche Sankt Katharinen und als gefragter Konzertorganist. Vor acht Jahren lernte ihn das Frankfurter Konzertpublikum auch als inspirierenden Dialogpartner kennen: Von 2007 bis zum Ende der Konzertsaison 2014/15 moderierte er die Konzertreihe „Mein Lieblingsstück“, die die Gesellschaft der Freunde der Alten Oper im Mozart Saal in Kooperation mit der HfMDK veranstaltet. *Frankfurt in Takt* bat den Orgelprofessor um ein persönliches Resümee.

Herr Lücker, acht Jahre hat das Publikum mit Ihnen einen Moderator erlebt, der künstlerisch arrivierte wie rhetorisch subtil seine Podiumsgäste zum Reden gebracht hat – warum ist jetzt Schluss?

Prof. Martin Lücker Nach acht Jahren habe ich beschlossen, die Moderation abzugeben, zu einem Zeitpunkt, an dem die Reihe beim Publikum so beliebt ist wie zu Beginn: Nach wie vor sind die Veranstaltungen immer nahezu ausverkauft. Und die Reihe soll natürlich weitergehen, nur für mich war innerlich die Zeit des Abschieds gekommen.

Was machte diese Reihe so beliebt, und was war dabei Ihr Part?

Prof. Martin Lücker Im besten Fall reichten zwei, drei Fragen, um den Redefluss der Gäste in Gang zu bringen. Und das Gespräch

und die jeweils dazu gespielte Musik ergänzten sich auf eine eigene Weise, indem die Zuhörer eine Menge über die Musik erfahren konnten, aber auch über die besondere Wirkung, die sie in einem Moment des Lebens auf den Gast ausüben konnte.

Wie war diese Reihe im Detail gestaltet?

Prof. Martin Lücker Viermal in der Saison lud die Gesellschaft der Freunde der Alten Oper zum „Lieblingsstück“ in den Mozart Saal ein. In der Vorbereitung hatten wir jeweils zwei Gäste gefunden, einen Prominenten und einen Publikumsgast. Einzige Voraussetzung: Sie durften keine professionellen Musiker sein. Die Gäste benannten nun – selbstverständlich mit einigen Monaten Vorlauf zur Vorbereitung – ihr „Lieblingsstück“. Es musste aus der klassischen Musik stammen und im Mozart Saal aufführbar sein, konnte also vom Solowerk bis zur größeren Kammermusik-Besetzung reichen. Orchester-, Chor- oder leider auch Orgelwerke sind dort ja nicht möglich. Zu ihrem „Lieblingsstück“ sollten die Gäste eine besondere Verbindung haben, ein Erlebnis vielleicht, vielleicht eine prägende Erinnerung. Die Musikstücke erklangen einmal vor und einmal nach dem Gespräch. Gerade der zweimalige Vortrag wurde vom Publikum überaus geschätzt. Musiziert haben Studierende unserer Hochschule, in Ausnahmefällen unterstützt von Lehrenden.

Ist diese Reihe mit ihren prominenten Auftrittsmöglichkeiten vor bis zu 600 Zuhörern wichtig für die Hochschule?

Prof. Martin Lücker Ja natürlich! Sie ist ein regelmäßiges Podium für die Studierenden im international renommierten Konzerthaus unserer Stadt. Und ich war immer wieder sehr glücklich und stolz auf das, was unsere jungen Künstler da zu Wege gebracht haben. Denn die gewünschten Werke stammten nicht bloß aus dem gängigen Repertoire. Auch seltene, schwierige Werke wurden gestemmt: zum Beispiel die Bartók-Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug, die Ligeti-Bagatellen für Bläserquintett oder Holsts

„Planeten“ in der gänzlich unbekanntem Fassung für zwei Klaviere, die übrigens die ursprüngliche des Komponisten ist. Bemerkenswert fand ich, dass in vergleichsweise vielen Lieblingsstücken das Violoncello besetzt war. Im Anschluss an die Konzerte waren Künstler, Gäste sowie Damen und Herren aus der Frankfurter Gesellschaft immer zur „Bayerischen Jause“ in das prächtige Restaurant Opéra eingeladen. Da konnten im entspannten Gespräch auch immer wieder gute Kontakte geknüpft werden.

Welche Eindrücke bleiben Ihnen aus den Interviews nachdrücklich in Erinnerung?

Prof. Martin Lücker Hinter den „Lieblingsstücken“ standen immer wieder bewegende Geschichten aus dem Leben der Gäste, manchmal existenzielle Grenzsituationen, manchmal wundervolle Erinnerungen. Erzählmomente von anrührender Intimität ergaben sich, ohne ins peinlich Private abzugleiten. Über die Musik erfuhr man Kurioses und Wissenswertes: von den Ritualen der Olympia-Teilnehmerin vor ihren Wettkämpfen, die den Auftrittsritualen von Musikern erstaunlich verwandt sind; eine Schauspielerin erläuterte, welche Rolle Musik beim Drehen von Filmen spielt. Man lernte Musikliebhaber kennen, die häusliche Gesprächskreise veranstalten, um sich vertiefend auf den Besuch von Sinfoniekonzerten vorzubereiten. Die profunden Kenntnisse eines Publikums-gastes über Beethoven-Streichtrios haben mich nur staunen lassen. Das eine oder andere blitzende intellektuelle Wortgefecht mit einem Interviewpartner hat mir natürlich besonderen Spaß

gemacht. In der Begegnung mit den prominenten Gästen, die unter steter Beobachtung einer nicht immer wohlgesonnenen Öffentlichkeit stehen, konnte ich studieren, wie sie auch im vermeintlich lockeren Geplauder behutsam, aber treffsicher mittels ihrer Antworten ein für die Öffentlichkeit bestimmtes Bild ihrer Person kreieren – bisweilen auch, indem sie in wortgewandter Eleganz gestellten Fragen auswichen.

Bei der letzten Auflage des Lieblingsstücks mit Ihnen auf dem Podium waren Sie nun Moderator und Gast zugleich. Was haben Sie sich gewünscht?

Prof. Martin Lücker Ich hatte mir gewünscht, dass ich zunächst Angelika Merkle, meine geschätzte Professorenkollegin für Klavierkammermusik, zu ihrem „Lieblingsstück“ befragen durfte (es war ein Satz aus dem Klavierquartett von Robert Schumann). Und dann tauschten wir die Plätze und sie befragte mich zu meinem Lieblingsstück, Manuel de Fallas „Suite populaire espagnole“ für Violoncello und Klavier. Das ist die Bearbeitung eines Liederzyklus, nämlich der „Siete canciones populares Españolas“. Während des Studiums hatte ich diesen Zyklus einige Male mit einer Kommilitonin, einer chilenischen Mezzosopranistin, aufgeführt. Diese Musik evoziert ein ganzes Bündel von Erinnerungen und Emotionen, die mir sehr nahe gehen. Ich hatte die instrumentale Fassung für Violoncello und Klavier gewählt, damit die erklingende Musik zur Chiffre werden konnte für die Bilder der Erinnerung – ohne dass tönende Gegenwart und verklärte Vergangenheit in Widerstreit treten könnten.

Werden Sie das „Lieblingsstück“ vermissen?

Prof. Martin Lücker Die Zusammenarbeit mit einigen höchst professionellen und freundlichen Menschen, die werde ich vermissen. Vor allem aber haben mich diese Jahre mit reichen Erinnerungen beschenkt – und vier echten neuen Freundschaften.

bjh



„Für Neues muss man Altes hinter sich lassen“

Das Gesangsstudium an der HfMDK war der Beginn von Nils Coopers Reise zu sich selbst und zur Entfaltung seiner Talente

Nils Cooper muss zum Zug – morgen unterrichtet er in Mannheim wieder Asylbewerber in deutscher Sprache. „Das erdet und hilft gegen die Hilflosigkeit.“ Und sonst? „Es ging gerade eine spannende berufliche Phase zu Ende. Jetzt entsteht etwas Neues, das ich aber noch nicht verraten möchte.“ Sein Vertrag als künstlerischer Berater in Bochum ist gerade ausgelaufen. Die Mauern des dortigen neuen Musikzentrums stehen schon, an den noch im „Bau“ befindlichen dramaturgischen Konzepten im zukünftigen Konzerthaus der Bochumer Symphoniker hat er mitgefeilt. Die kannten ihn schon als Regisseur einer Figaro-Inszenierung mit der Showlegende Harald Schmidt als Sprecher. Die wiederum war in Nils Coopers Lebenslauf der Anfang einer dreieinhalbjährigen Berufsetappe im Fernseh-Genre: Zunächst als Autor und dann als leitender Redakteur der „Harald-Schmidt-Show“ lernte er die Vorzüge des „unsubventionierten Theaters“ kennen. Die Fernsehshow, von denen Nils Cooper über 300 Ausgaben mitverantwortete, habe hinter den Kulissen wie ein „Ein-Sparten-Haus“ funktioniert. Und egal, ob man Harald Schmidts punktgenauen Zynismus mochte oder nicht: „Er ist ein kunstbegeisterter und sehr intelligenter Mensch. In den Shows war manchmal mehr Shakespeare drin als an manchen Stadttheatern.“

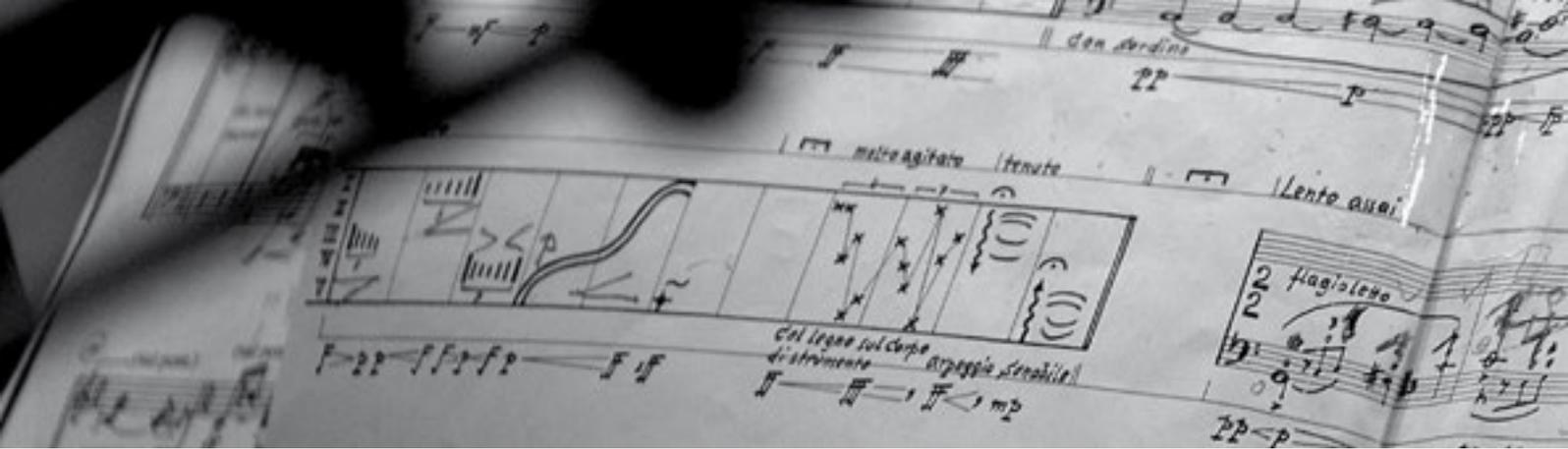
Spätestens jetzt muss die Frage erlaubt sein: Wer und was ist Nils Cooper eigentlich und überhaupt? Seine eigene Antwort ist so unbefriedigend wie kalkuliert: „Ich bin in der Kultur tätig.“ Warum solch eine allgemeingültige Antwort geschickter ist, als mit einem Schlagwort eine Schublade aufzumachen und wieder zu, erschließt sich umso mehr, je länger man Nils Cooper über seine menschliche, künstlerische und berufliche Entwicklung reden hört. Alles gehört bei ihm zusammen, durchdringt und bedingt sich gegenseitig. Fragt man ihn, was der rote Faden ist, der sich durch sein bisheriges Berufsleben zieht, antwortet er: „Bei mir hat sich irgendwann die Frage herauskristallisiert, wie darstellende Kunst in all ihrer Breite wirkt und was man tun muss, damit sie bei Darstellern und Publikum gleichermaßen lebendig wird.“ Und schmunzelnd fügt er hinzu: „Wenn man mich holt, dann kann das manchmal etwas unbequem werden.“ Unbequem deshalb, weil Nils Cooper das, worauf er sich einlässt, mit hundertprozentigem Engagement tut, das Äußerste von sich selbst und seinen Kollegen fordert. „Es ist schon schön, wenn künstlerische Arbeit präzise und mit Könnerschaft geleistet wird und nicht beliebig bleibt.“ Das konnten Studierende und Lehrende der Hochschule in zwei Opernproduktionen im Rahmen des Rheingau Musik Festivals erleben, in denen der einstige Gesangsstudent der HfMDK Regie führte. „Das waren eigentlich meine zwei schönsten Theaterarbeiten mit den jungen Studierenden der HfMDK, die sängerisch begabter, fleißiger und weiter waren als ich zu meiner Studienzeit“, erinnert er sich gern an seine Inszenierungen von Alessandro Scarlattis *La Colpa, Il Pentimento, La Grazia* (2013) und Alessandro Stradellas *San Giovanni Battista* (2011) in der Basilika von Kloster Eberbach. Sie boten übrigens Gelegenheit für ein Wiedersehen mit seinem einstigen Gesangslehrer Prof. Berthold Possemeyer, in dessen Klasse er 1999 sein Musikstudium begann, nachdem er gerade die Zwischenprüfung in Jura in Freiburg abgelegt hatte. Privater Gesangsunterricht und Bundespreise als Bratschist bei „Jugend Musiziert“ waren seiner Frankfurter Hochschulzeit vorausgegangen. Und in die startete er seiner eigenen Erinne-

rung nach als „furchtbar unsicherer, pummeliger, zorniger, nicht gefestigter junger Mann“, der auf der Suche nach sich selbst und seiner eigenen Identität war. Als „aufopferungsvoll“ beschreibt Nils Cooper die Bemühungen seines Gesangslehrers, ihn musikalisch weiter nach vorn zu bringen. Nicht ohne Erfolg: Cooper gab in einer Hochschulproduktion einen beeindruckenden *Figaro* und gewann einen Wettbewerb, der ihn zur Kammeroper auf Schloss Rheinsberg führte. Dort wurde ihm im Laufe der Probenarbeit immer klarer: „Ich möchte noch was anderes als nur singen, will mit Menschen Kunst machen.“ Damals habe er einfach „frech geschrien, dass ich Regisseur und Intendant werden will, ohne wirklich zu wissen, was das heisst.“ Diese Feststellung war für ihn mehr als nur die Konsequenz seiner Einsicht, dass sein Stimm-Material dem ihm innewohnenden Klangideal nicht gerecht werden könnte: Vor allem wurde ihm klar, dass Singen nur ein Teil seiner künstlerischen Persönlichkeit ausmachen würde. „Abrupt und grausam“ brach Nils Cooper nach vier Jahren Gesangsstudium die Brücken nach Frankfurt ab („Das war ein harter Schnitt, den ich heute anders vollziehen würde als damals“) und folgte seiner Intuition. Ausgestattet mit einem von Prof. Eugen Wangler vermittelten FAZIT-Stipendium, machte er sich auf den Weg und lieferte sein Gesellenstück als Regisseur als Spielzeitpremiere im Nationaltheater Weimar mit Nina Rotas *Il Cappello di Paglia di Firenze* ab. Später wurde er Spielleiter und dann Oberspielleiter am Aalto-Theater Essen, wo er „das herrliche Theaterleben“ in vollen Zügen kennenlernte und sich das Theaterhandwerk sowie fundierte Repertoirekenntnisse aneignete. Ein Jahr Mitarbeit in der Kommune des „Théâtre du Soleil“ in Paris lehrte ihn, in der flachen Hierarchie dieses außergewöhnlichen Theaterbetriebs überall dort mitzuarbeiten, wo er gerade gebraucht wurde: „Man durfte sich für nichts zu schade sein, auch nicht, mal 30 Toiletten zu putzen, und wurde dafür damit belohnt, an etwas Außergewöhnlichem beteiligt zu sein.“ Anschließend zog es ihn nach Österreich, wo er sich mit seinem Partner auf künstlerische Vermittlungsprojekte mit Jugendlichen in den Sparten Theater und Musik konzentrierte. Zwischenzeitlich

erreichte ihn aus seiner einstigen „Brutstätte“, der Frankfurter Hochschule, eine weitere Inszenierungsanfrage: Prof. Michael Schneider, Leiter der Abteilung für Historische Interpretationspraxis, hatte den gereiften Künstler ins Spiel gebracht, den er nicht nur als Gesangsstudent in Erinnerung hatte, sondern auch als fähigen Gesangspartner bei den Göttinger Händelfestspielen. So entstanden die beiden Hochschulproduktionen beim Rheingau Musikfestival, mit denen es Nils Cooper bislang auf 16 eigene Inszenierungen gebracht hat.

Sänger, Regisseur, Musikvermittler, Fernsehredakteur, dramaturgisch-konzeptioneller Berater – ein eigentümliches Produkt, in dem vier Jahre Frankfurter Hochschulstudium eine nicht zu unterschätzende Rolle spielen: „Ich bin der Hochschule ewig dankbar, dass sie mir mit dem Studium einen Schutzraum bot, in dem ich selbst herausfinden konnte, wer ich bin und was ich will. Ich konnte vier Jahre meinem Suchen Raum geben – das war auch deswegen möglich, weil unser Studium damals ganz und gar nicht verschult war. Die Gesangsausbildung in Frankfurt hat sich ja in den letzten Jahren enorm entwickelt, zum Segen der Studierenden.“ Dass der Gesang nicht seine Profession wurde, erlebte Nils Cooper damals teilweise noch als Scheitern, heute als Segen auf dem Weg, an sich weiter arbeiten zu dürfen. Und damit konnte seine wohl wichtigste Fähigkeit wachsen: Berührungängste jeglicher Art abzubauen – vor allem die vor Berührungen mit seinem eigenen weitgefächerten Inneren.

Welche nächste Aufgabe auf ihn wartet, weiß Nils Cooper noch nicht, als wir im Bahnhofscafé über sein Leben als Beispiel eines wahrhaft verschlungenen Lebensweges reden. Auch vor dieser Ungewissheit hat der 38-Jährige keine Berührungangst. Vor mir sitzt jemand, der sich in seiner Haut wohlfühlt – und dessen Reise zwischen den Welten sicher noch nicht vorbei ist: „Wenn wirklich etwas Neues entstehen soll, muss man immer auch Altes hinter sich lassen.“ bjh



Impressum

*Frankfurt in Takt –
Magazin der Hochschule
für Musik und Darstellende Kunst
Frankfurt am Main*

Eschersheimer Landstraße 29–39
60322 Frankfurt am Main
www.hfmdk-frankfurt.info

Herausgeber

Thomas Rietschel,
Präsident der HfMDK

Redaktion

Björn Hadem (bjh) bhadem@arcor.de

Redaktionsbeirat

Dr. Sylvia Dennerle, Prof. Hedwig Fass-
bender, Björn Hadem, Dr. Laila Nissen,
Anatol Riemer, Thomas Rietschel,
Prof. Eike Wernhard

AG Künstlerische Forschung

Fanti Baum, Larissa Bischoff,
Prof. Christopher Brandt, Prof. Ingo Diehl,

Prof. Dr. Martin Gessmann, Prof. Gerhard
Müller-Hornbach, Thomas Rietschel,
Prof. Rainer Römer, Prof. Marion Tiedtke,
Prof. Catherine Vickers

Autoren

Prof. Dr. Ulf Bästlein, Beate Eichenberg,
Prof. Ingo Diehl, Prof. Orm Finnendahl,
Ekaterine Giorgadze, Björn Hadem (bjh),
Prof. Dr. Ulrike Haß, Prof. Dr. Wolfgang
Hattinger, Prof. Dieter Heitkamp, Eleonora
Hoogenboom, Prof. Rolf Hughes, Jason
Jacobs, Prof. Dr. Claudia Jeschke,
Prof. Karl Kaiser, Lea Letzel, Dr. Laila
Nissen, Dr. Deniz Peters, Lili M. Rampre,
Prof. Anton Rey, Prof. Dr. Dr. h.c. mult.
Ernst Theodor Rietschel, Thomas Rietschel,
Falk Rößler, Dr. Philipp Schulte, Prof.
Marion Tiedtke, Prof. Catherine Vickers

Fotos

Coleen Bartley (2), Prof. Ingo Diehl (3),
Miriam Elias, Jürgen Friedel, Johannes
Gellner, Björn Hadem (41), Udo Hesse,
Daniel Lagerlöf (2), Thomas Lenden (2),
Paula Peters, Alla Poppersoni (2), Hansjörg
Rindsberg, Wolfgang Runkel

Layout

Opak Werbeagentur GmbH
Münchener Str. 45
60329 Frankfurt am Main

Anzeigen

Björn Hadem (es gilt die Preisliste 2011)

Erscheinungsweise

jeweils zu Beginn des Semesters

Druck

Brandenburgische Universitäts-Druckerei
und Verlagsgesellschaft Potsdam mbH

Drittmittelkonto

Account for Private funds

Konto 200 138 090
BLZ 500 502 01
Fraspa 1822

Überweisungen aus dem Ausland

International Payments

IBAN: DE71 5005 0201 0200 1380 90
SWIFT-BIC: HELADEF1822

Erfolge unserer Studierenden – eine Auswahl

Gvantsa Betzaneli, Gitarre (Klasse Helmut Oesterreich), gewann beim Internationalen Gitarrenwettbewerb Minsk den 1. Preis und beim Internationalen Gitarrenwettbewerb in Georgien einen 2. Preis.

Viktor Soos, Klavier (Jungstudent Klasse Prof. Oliver Kern), hat beim Internationalen Rotary-Klavierwettbewerb in Essen den 1. Preis gewonnen, ebenso den Bechstein-Sonderpreis für die beste Interpretation eines Werkes von Liszt.

Yongseung Song, Tenor (Klasse Prof. Ursula Targler-Sell), hat ein Engagement am Opernstudio Nürnberg angetreten.

Ill-Hoon Choung, Bass (Klasse Prof. Berthold Possemeyer), hat ein Engagement als festes Ensemblemitglied am Oldenburgischen Staatstheater bekommen.

Ilana Reynolds, Masterstudiengang Contemporary Dance Education (Klasse Prof. Ingo Diehl), und **Jorge Moro Argote**, BAtanz, erhielten ein Stipendium der Studienstiftung des Deutschen Volkes.

Sofia Pavone, Mezzosopran (Klasse Prof. Hedwig Fassbender), ist beim Opernstudio des Baseler Theaters engagiert.

Marta Swiderska, Mezzosopran/Alt (Klasse Prof. Thomas Heyer), ist zur aktuellen Spielzeit Mitglied im Opernstudio der Hamburger Staatsoper geworden.

Das **Ensemble Color**, bestehend aus dem Cellisten **Florian Streich** und der Pianistin **Sarah Hiller** (beide Kammermusik-Klasse Prof. Angelika Merkle), hat beim internationalen Kammermusikwettbewerb „ANEMOS“ in Rom einen ersten Preis gewonnen.

Tomas Trnka, Posaune (Klasse Prof. Oliver Siefert), hat das Probespiel für die Soloposaune im Gewandhaus Orchester Leipzig gewonnen.

Clara Bellagarde, Harfe (Erasmusstudentin aus Paris, Klasse Prof. Françoise Friedrich), hat die Stelle als Solo-Harfenistin bei den Hamburger Philharmonikern gewonnen.

Gabriele Lorenzo, Traversflöte (Klasse Prof. Karl Kaiser), hat beim 8. Internationalen Telemann-Wettbewerb in Magdeburg den ersten Preis gewonnen.

Carola Fredes Henriquez, Viola (Klasse Ingrid Zur), hat die Professur für Viola an der Nationalen Universität in Santiago de Chile gewonnen.

Lara Boschkor, Violine (Jungstudentin Klasse Prof. Erik Schumann), hat bei der Johansen International Competition, Washington D.C., den ersten Preis gewonnen.

Caspar Vinzens, Viola (Klasse Prof. Roland Glassl), hat den 1. Preis wie auch den Publikumspreis beim „VIII. Internationalen Szymon Goldberg Award 2015“ in Meißen gewonnen.

The Revolutionary New

CX SERIES



THE PASSION. THE PIANOS.

THE REVOLUTION.

Vor fast einem halben Jahrhundert haben wir mit dem ersten Flügel der C-Serie Geschichte geschrieben. Jetzt ist es Zeit für eine neue Revolution.

19 Jahre lang haben unsere besten Klavierbauer ihr Wissen vereint, um gemeinsam mit Spitzenpianisten aus aller Welt einen einzigartigen Konzertflügel zu erschaffen, den CFX. Zum 125. Jubiläum unseres Unternehmens entstand mit dieser Expertise eine neue Serie atemberaubender Pianos. Yamaha präsentiert die CX-Serie. Die Exzellenz des CFX für Ihr Zuhause.

Mit ihrem innovativen Resonanzboden und seiner perfekten Wölbung hat die CX-Serie die besten Eigenschaften ihres legendären Vorbilds geerbt. Die erstklassigen Saiten sowie der auserlesene Filz der Hämmer stammen aus deutscher Produktion.

Entdecken Sie die Verbindung von Tradition und Innovation. Die Vereinigung von brilliantem Klang und erstklassigem Spielgefühl. Leidenschaftlich. Inspirierend. Exzellent. Die Revolution beginnt bei ihrem Yamaha-Klavierhändler oder auf yamaha.de.



WIR VERBINDEN FOTOGRAFIE MIT 700 JAHREN KUNSTGESCHICHTE.

Mit der DZ BANK Kunstsammlung, der größten Sammlung ihrer Art für zeitgenössische Fotokunst, machen wir Kunst seit über 20 Jahren für alle erlebbar – mit Ausstellungen in unserem ART FOYER und durch die langjährige, erfolgreiche Zusammenarbeit mit dem Städel Museum, der ältesten Museumsstiftung Deutschlands mit Werken aus 700 Jahren europäischer Kunstgeschichte. Wir freuen uns, dem Städel in diesem Jahr als Hauptsponsor einer Jubiläumsausstellung zu seinem 200-jährigen Bestehen gratulieren zu dürfen. Mehr unter » www.dzbank.de