

I. Artistic Research

1. Einleitung

AR (Artistic Research) wendet sich nicht nur an den nachvollziehenden Intellekt, sondern erfasst auch mediale und performative Dimensionen, durch die ein sinnlicher Erkenntnismehrwert erreicht werden soll. Zahlreiche Debatten auch zur deutschsprachig geprägten künstlerischen Forschung brachten AR verstärkt in den Fokus, bedingt durch einen gesellschaftlichen Wandel, der die Beziehung von Kunst und Wissenschaft als reflexive Wissenskulturen im Rahmen eines „ästhetischen Kapitalismus“¹ neu definiert und verteilt. Die Grenze zwischen den Bereichen zerfließt bei der Erzeugung theoretisch fundierter, innovativer Praktiken. Unübersichtlichkeit und methodisch ungesichertes Terrain ist die Folge. Eine durch Definition kommunizierbare Grundlage erscheint gesellschaftlich wichtig, um Transparenz und Qualität nachvollziehbar für die Research Community und auch für die Bevölkerung zu sichern. Allerdings kann eine abstrakte Definition, die generell anwendbar wäre, kaum weiterhelfen; eher sind es Dokumentationen von „richtigen Wegen“, Methoden, die zu überzeugenden Ergebnissen führen oder geführt haben. Der folgende Beitrag dient einer Klärung verschiedener Problemfelder der AR durch Erörterung historischer Perspektiven, die sich aus der Thematisierung jüngster Diskussionen herleiten.

Das Feld zwischen Kunst und Wissenschaft, das bearbeitet wird, entzündet sich im 2. Teil der theoretischen Reflexion am Thema „Herz“, ein klassisches interdisziplinäres Thema, dem sich hier angenähert wird mittels kultur- und musikwissenschaftlicher Interessen als zentralem Bezugspunkt. In diesem 2. Teil stelle ich zunächst eine konkrete Forschung zum Herzthema vor, die ich als ästhetische Praxis, oder in dem Begriff Dirk Baeckers, als „Kulturrecherche“² begründen möchte. Neben einer Verortung des forschenden Ansatzes vermittelt der abschliessende Soundessay den entgrenzenden Forschungscharakter, indem Klang selbst und seine Organisation (Komposition) als ästhetisches Experiment des Herzhörens und der damit verbundenen Atmosphäre als AR begriffen wird. Die Kulturarbeit besteht im zusammenhängenden Austausch von theoretischer und künstlerischer Tätigkeit.

Zunächst geht es bei AR um eine Legitimation des forschenden Ansatzes, der m.E. nur verständlich werden kann, wenn eine historische Perspektive berücksichtigt wird, die die Wechselbeziehung von Wissenschaft und Kunst im Laufe des 20. Jahrhunderts einbezieht. Das Bedürfnis, hier klärende Theorie vorzulegen, erwächst aus der Vorstellung, dass mit der AR tatsächlich eine Forschung betrieben werden kann, die Fragen und Ansätze derzeitiger Kulturwissenschaft wie auch der künstlerischen Praxis produktiv miteinander verbindet, so dass AR zu einem neuen Erkenntnisinstrument dienen könnte: „Im aktuellen Kunstdiskurs hat sich der Bereich des Ästhetischen wieder mit dem Erkenntnistheoretischen und Ethischen verbunden. Das Hervortreten der künstlerischen Forschung entspricht diesem Trend, die Fähigkeiten des menschlichen Geistes einander nicht mehr unterzuordnen, weder theoretisch noch institutionell.“³. Das lässt sich auch umkehren. Erkenntnistheorie und Ethik werden sich ihrer ästhetischen Vorentscheidungen und Inszenierungen bewusst, sodass dem Kunstdiskurs für eine Politik des Sinnlichen gesellschaftlich umfassende Relevanz zukommt. Die von der Kulturwissenschaft sprachlich erzeugte Erkenntnis kann sinnlich erfahrbar, kritisch beleuchtet und methodisch neu bearbeitet werden, wie umgekehrt die Kunst nicht als

Unterhaltung funktionalisiert wird, sondern in ihrer Sinnlichkeit eine Politik des Wissens betreibt in Form eines „ästhetischen Regimes“⁴ im Sinne Rancières und damit die Formen der Kunst als grundlegende Praxis der Wahrnehmung zu verstehen sind, die bereits schon im Akt der Wahrnehmung Weichen für das Bewusstsein insgesamt stellt und Ebenen einholt, die von der diskursiven Wissenschaft vernachlässigt wurden oder gar in ihr verschwunden sind. Die Frage stellt sich umso dringlicher, da im aktuellen Prozess einer Ästhetisierung des Alltags und der Gesellschaft insgesamt, wie sie Reckwitz am Phänomen des „ästhetischen Kapitalismus“ beschreibt, bislang reservierte Felder des Rationalen, wie auch wissenschaftliche Forschung als dem extremsten Ort von Rationalität, von der Kunst affiziert wurden und werden und daher vor allem auch die Frage entsteht, welche Funktion Kunst im gesellschaftlichen Dispositiv überhaupt innehat und zukünftig innehaben wird:

„Wenn das Kreativitätsdispositiv zur Hegemonie wird, kann die ästhetische Reflexivität ... eine Form annehmen, die Selbstreflexion und Gesellschaftskommentar in einem ist: ...Die Kunst ist dann der Ort der Selbstbeobachtung des Kreativitätsdispositivs.“⁵ Der Kunst, der künstlerischen Praxis und der ästhetischen Reflexion kommen im Zuge der Entstehung und Etablierung der „Creative Industries“ und der „Creative Class“ eine reflexive Metafunktion zu, die sie zuvor aufgrund ihrer randgängigen Position zwar besass, aber nicht wirksam wurde. Die Rolle der Kunst wäre dann die einer ‚ästhetischen Praxis‘, wie sie verschiedentlich, etwas von G. Böhme im Rahmen einer „neuen Ästhetik“ diskutiert wird (s.u.). Einhergehend mit der Ästhetisierung des Alltags rückt Kunst ins gesellschaftliche Zentrum. Darin aber liegt ein Problem begründet, das hier bearbeitet werden soll: Ist zwar der gesellschaftliche Ästhetisierungsprozess nicht zu leugnen und beschreibt eine Ästhetisierung des Alltags, so wäre umgekehrt von Seiten der Ästhetik und der kritischen Theorie schon immer die Funktion von Kunst als Seismograph des Gesellschaftlichen zu bedenken. Ohne auf die politische Dimension einzugehen attestiert Mersch der Kunst die Möglichkeit eines Überschusses: „... in der Statuierung solcher Reflexivitäten im Sinnlichen ...“⁴ Ästhetische Reflexion als Forschung hätte dann genau die Aufgabe, die von Reckwitz weiter oben zitiert wurde. Hier würde es aber dann nicht um den Selbstzweck einer Sinnlichkeit, wie es an anderer Stelle bei ihm heisst, sondern um die Verschränkung von sinnlichen und reflexiven Momenten gehen. Eine „ästhetische Praxis“, wiederum, wie der Soziologe sie postuliert, wäre dann weiter zu fassen als eine in anderen Medien stattfindende reflexive Praxis, die Aspekte des Doppeln von „Perzepten und Affekten“ (Reckwitz nach Deleuze/Guattari, ebd. S. 24) zulässt, ja sogar fordert und im Sinne des ästhetischen Regimes nach Rancière gewissermassen eine Politik der Sinne etabliert.

Man muss sich natürlich fragen, welcher Ort eigentlich für eine solche Verschränkung von ästhetischer Produktion und Reflexion zuständig ist. Universitäten verfügen über die reflexiven, Kunsthochschulen über die produktiven Ressourcen. Ein Zusammenspannen der Ebenen wäre das Nächstliegende, wobei der Forschungs-Status von Kunsthochschulen hier schwächer ist als der der Universität. Dass Kunst nur an Hochschulen entsteht, wäre eine absurde Behauptung. Forschung aber ist sehr viel stärker an Forschungsinstitutionen und Universitäten gebunden. Mit ihm verbinden sich strenge Reglemente. Wie sich dies mit der sogenannten Freiheit der Kunst verbinden kann, stellt das zentrale Problem der Artistic Research dar. Da man sich hier in einer Grauzone aufhält, entsteht schnell die Gefahr, dass Machtmechanismen den Ort besetzen, ohne Aushandlungsprozesse zwischen den verantwortlichen Bereichen genügend zu berücksichtigen. Umgekehrt muss auch gefragt werden, ob bereits vorhandene Ansätze

bestehen, die institutionell geborgen sind und Paradigmen künstlerischer Forschung als Sonderfall vorhandener Forschung bereit stellen können. Dann wäre weiter zu fragen, ob es einer neuen, zusätzlichen Institutionalisierung überhaupt bedürfte, oder ob bestehende Gefässe nicht ausreichend für die zukünftige Forschung sind.

Da eine solche Diskussion ohne konkrete Beispiele schnell schlecht abstrakt wird, möchte ich im Folgenden einige historische Beispiele benennen, die als AR exemplarisch anzusehen sind sowie mein eigenes Forschungsprojekt zu Herztönen als AR diskutieren. Das Projekt zu Herztönen, durch das Format eines Sound Essays künstlerisch kontextualisiert, erörtert Perspektiven des Bedeutens und der Funktion des Hörens am Beispiel der Auskultation von Herztönen und der damit verbundenen akustischen Atmosphären. Als Kultur- und Musikwissenschaftler definiere ich mein AR-Projekt von hier ausgehend als eine „experimentelle Musikwissenschaft“. Vom methodischen Ansatz her geht es dabei um die Auffindung einer kulturellen Identität des heutigen Theoretikers, der sich ebenso der Praxis öffnen kann wie der Praktiker der Theorie. Damit reagiere ich auf ein von G. Böhme prominent formuliertes Konstrukt der „neuen Ästhetik“, nämlich den Praktiker zur Theorie im Rahmen einer Atmosphärenforschung aufzufordern. Warum also nicht umgekehrt den Theoretiker auffordern, sich „praktisch“ zu äussern? Die Technik der Umkehrung als ein strategisch ästhetisches Mittel intermedialer Dekonstruktion, als ein Bruch mit der Wahrnehmung, oder als „Signatur einer Umkehrung“ (Mersch ebd.) wird hier leitend verwendet und auf unterschiedlichen Ebenen als ästhetische Praxis durchgespielt, nicht zuletzt, um Herrschaftsmechanismen zwischen den Bereichen kenntlich zu machen.

Versucht wird im Folgenden,

- Grundlagen der AR theoretisch zu bestimmen und sie historisch zu verfolgen (Bartok, Cage, Marker, Chion)
- Prinzipien kulturalistischer Reflexion und künstlerischer Produktion miteinander zu verknüpfen,
- dem Modell des theoretisierenden Praktikers (G. Böhme) das Modell des praktischen Theoretikers gegenüberzustellen am Beispiel der Atmosphärenforschung

2. Wissenschaft und Kunst - Geschichte

Zurecht fordert Borgdorff für die Zukunft eine historiographische Perspektive der AR, die die enge Verflechtung von Kunst und Wissenschaft angemessen dokumentierte. Die Trennung zwischen den Bereichen wurde seit dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert grundlegend reflektiert: von Benedetto Croce,⁶ der in seiner Ästhetik rationale und intuitive Erkenntnis als prinzipielle Grundlagen der Erkenntnis postulierte, und schon vorher von Nietzsche, der den normativen Status der Wissenschaft deutlich in Frage stellte.⁷ Daran knüpfte die Frankfurter Schule mit der Forderung eines freien Denkens in der „Dialektik der Aufklärung“, dem Umschlag von Aufklärung in Mythos an, wie ebenso poststrukturalistische Positionen sich an der Kritik orientierten (vgl. ebd. 349). Die Instanz einer Metaebene, von der aus quasi als einem objektiven Aussenpunkt die Welt betrachtet werden kann, zerfiel im Lauf des 20. Jh. zunehmend zugunsten einer reflektierten, phänomenologisch orientierten Betrachterperspektive, die das vorhandene Wissen durch Umordnungen neu deutet.⁸ Der Begriff der Lektüre wurde hier zentral und als ein nicht abschliessbarer Prozess von Referenz und Zirkulation zugrunde gelegt, zumal nicht eine einzige Logik der Erkenntnis favorisiert wurde, sondern verschiedene Möglichkeiten in Betracht kamen. Die Philosophie und die Wissenschaften experimentierten mit neuen Techniken, aber auch mit der Wahrnehmung und mit Darstellungsformaten.⁹

Umgekehrt vollzogen Kunstentwicklungen und ihre Interpretationsansätze einen Prozess in Richtung Erkenntnisinteresse, wonach Kunst durch die Freiheit ihrer Form und Erkenntnis neue Sichtweisen kreativer Arbeit zu eröffnen vermochte. Man mag dies als einen Grundzug der Kunst seit je erkennen, wie z.B. Dirk Baecker es nachvollziehbar begründete. Mit dem 20. Jahrhundert aber verschärft sich die Funktion der Kunst in ihrer Autonomie und ihrer Aufgabenstellung, eine der Wissenschaft alternative Wahrnehmung und Wahrheit zu formulieren. Zeugnis dafür sind – spätestens - die grossen Romane von Joyce und Proust wie ebenso in der Bildenden Kunst der Kubismus Picassos und andere Ismen, schliesslich die Forschung zu neuen Tonalitäten in der Musik, womit die Künste ein Forschungsprogramm eröffneten, das die Definitionen der jeweiligen Kunst oder Disziplin bewusst unterlief. Mit den genannten Kunstwerken änderten sich die Definitionen davon, was Kunst überhaupt ist. Und genau an dieser Stelle wurde die Grenze überschritten in Richtung Forschung. Das übergreifende Moment zwischen den Kunstentwicklungen war das Stichwort „Neu“.

Das Beispiel von ‚Neuer‘ Musik kann dies deutlich zeigen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde als allgemeine Tendenz der zeitgenössischen Komposition die Emanzipation der Dissonanz als strukturgebendes Element diskutiert. Die von der Natur abgeleitete harmonische Tonalität wurde erweitert durch unterschiedliche Konzepte, die teils intuitiv arbeiteten (Debussy, Varèse), andere reflektierten systematisch die stattgefundenen Veränderungen. Besonders Schönberg etablierte mit der 12-Ton-Methode eine neue Perspektive des Musikdenkens, das als Atonalität in die Allgemeinheit übergang. Ein anderes, ebenso reflektiertes Beispiel lieferte Bela Bartok. Seine kompositorische Konsequenz führte ihn zur polymodalen Chromatik, die aus seinen Forschungen zur Volksmusik resultierte, wie ebenso seine Werke die aktuellen Diskussionen zu neuen Tonalitäten und der Emanzipation der Dissonanz reflektierten. Aufgrund seiner Doppelrolle als Musikethnologe und Komponist darf Bartok exemplarisch für eine historische Sichtung der AR eintreten, da er den Richtlinien von Forschung und Kunst gleichermaßen genügte und Schnittstellen besonders deutlich in seinem Schaffen sich abzeichnen.¹⁰

Festzuhalten ist an dieser Stelle, dass sich Wissenschaft und Kunst annäherten hinsichtlich dem forschenden Erkenntnisinteresse, was die eigene Kunst grundlegend definiert und damit den konventionell theoretischen Rahmen entgrenzte; wie umgekehrt die Wissenschaft verschiedentlich dazu tendierte, eine objektive Wahrheit fallen zu lassen und sie durch eine diskursive Praxis des Essays zu ersetzen, die ebenfalls mit der Kunst – der Literatur – liebäugelte. Somit entstand ein gemeinsames Feld, das mit Epitheta wie „Künstlerphilosoph“ bezeichnet wurde.¹¹

Das gemeinsame Feld liesse sich als das Feld des Experiments beschreiben. Die Kunst hatte in ihrer ‚Narrenfreiheit‘ als gesellschaftlich entlastetes ‚freies‘ ästhetische Spiel bedeutende Spielräume zur Verfügung, um Experimente der Wahrnehmung voranzutreiben. Waren es in der Musik zunächst die theoretischen Grundlagen von Tonsystem und Tonalität, die im frühen 20. Jahrhundert Gegenstand der Experimente waren, so kamen in den 50er Jahren Forschungen mit den Aufführungsbedingungen (John Cage, Happening, Fluxus, Situationisten etc.), die Beziehungen verschiedener Medien und Formate (60er und 70er Jahre) dazu, schliesslich der Einbruch zuvor starr kodierter Zuordnungen wie Hoch und Alltags-Kunst, um nur die allergrößten Linien nachzuvollziehen.¹²

Mit Kritik an der konventionellen, alten Ästhetik beschreibt G. Böhme das Hinterherhinken ästhetischer Positionen im Vergleich zur Kunstpraxis. Auch hier zeichnet sich bereits in der Kunst eine AR ab, die sich von der Theorie lossagt, aber

letztlich erst Gültigkeit beanspruchen kann, wenn sie ihre eigene theoretische Position insofern zureichend reflektiert hat, dass sie als Position überhaupt kenntlich wird. Diese Begegnung von Kunst und Wissenschaft wurde von Philosophen wie P. Feyerabend im Rahmen einer Abkehr des „Methodenzwangs“ historisch untersucht und seit den 80er Jahren etabliert: Formen interdisziplinärer Diskussionen, in denen sich Wissenskulturen durchdrangen und das Verhältnis historisch differenzierten und dynamisierten.¹³

3. Forschung

Betreffen diese Entwicklungen die Forschung? Was ist im engeren Sinne Forschung? Ist die Anmerkung, die Wissenschaft habe „die Forschung monopolisiert“ aus Basts – sonst nicht historisch motivierter - Betrachtung sinnvoll, der sich auch Gau und Schlieben differenzierend anschliessen: „Die derzeitige Hegemonie einer bestimmten Definition von Forschung, die für sich beansprucht, massgeblich für die Relevanz und die Wahrheit auch anderer Forschungsbereiche zu sein, führt zu einer homogenisierenden Wertung, welche letztlich andere Zugänge der Wissensgenerierung ausschliesst.“¹⁴ Mag die Kontingenzthese zur Forschung auch stimmig sein, eine historische Sichtung und Begründung forschender Ansätze kann einen ersten Zugang eröffnen um Willkür zu vermeiden. Und es scheint durchaus angebracht, AR zwar nicht in 5 Sätzen mit Antike und Renaissance ineins zu setzen, wohl aber nach einer historischen Dynamik zu fragen, die zur Diskussion von AR geführt haben mag, wie es im vorangehenden Abschnitt angedeutet wurde. Der weiträumig angelegte Versuch von Claudia Mareis etwa, Kreativitätstechniken bis in Antike und Renaissance, auf Ciceros „de inventione“ oder Raimon Lulls Rechenmaschinen rückzubeziehen und daran anschliessend auf eine zeitgemässe Methodik der Innovation auszublicken ist ein vielversprechender Ansatz, der auf ein differenziertes Fazit stösst:

„Erst ein Verständnis für komplexe kultur- und wissenshistorische Entwicklungen kann dazu beitragen, die oft ahistorischen Debatten rund um die künstlerische Forschung zu differenzieren und ihre vielversprechenden Ansätze zeitgemäss zu fundieren.“¹⁵

Erscheint dieser Vorstoss als eine ambitionierte Grossraumperspektive für zukünftige Forschung, so soll an dieser Stelle das Argument historischer Sichtung nur soweit aufgegriffen sein, um einen Kontext herzustellen, der AR nicht im abstrakten Raum belässt.

Mit dem historischen Beispiel Bartoks erneut arbeitend sei hier auf einen gesellschaftlichen, gleichermassen kulturwissenschaftlichen Kontext verwiesen, in dem seine Forschungen relevant wurden. Denn sie reagierten auf verschiedene Krisensituationen, die sowohl kompositorisch als auch gesellschaftlich motiviert waren. Kompositorisch wurde die damalig relevante Frage nach der Funktion von Tonalität und damit von Musik generell diskutiert, worauf die Komponisten unterschiedlich antworteten. Für Bartok stellte sich zusätzlich das Problem einer gesellschaftlichen Enge, die ihn in eine stereotype Position trieb, aus der heraus er sich zu befreien suchte. Als Kompositionsstudent hatte er den Normen der grossen – deutschen - Musik zu folgen, die ihm doppelt problematisch dünkten, 1. aufgrund der daran gekoppelten nationalen Prägung, 2. der damit verbundenen Gesetzmässigkeit von harmonischer Tonalität (Dur-Moll) als kompositorischer Grundlage. Bereits Debussy hatte hier einen Bruch und Vorstoss gewagt, der historisch den später eingeführten Begriff „Neue Musik“ legitimierte. Bartok ging insofern weiter, indem er sowohl Grundlagen wie neue Möglichkeiten von Tonalität systematisch erforschte und den Gang von Musikgeschichte

hinsichtlich seines hegemonialen Diskurses und der daraus resultierenden kulturellen Identität befragte.

Durchaus liesse sich das historische Beispiel als exemplarisch für eine AR beschreiben, wie Dirk Baecker dies vorschlägt im Rahmen einer „Kulturrecherche“. Baeckers Ansatz weist auf die unterschiedlichen gesellschaftlichen Funktionen von Wissenschaft und Kunst hin und leitet daraus eine immer schon bestehende, andere Forschung der Kunst ab. Historisch differenziert ist diese durch die unterschiedlichen Aufgaben der jeweiligen weltgeschichtlichen Zeitalter (Antike: mimetisch, Netzwerkzeitalter: irritierend ungewiss), andererseits arbeitet die Kunst seit je im Bereich ihrer ästhetischen Autonomie an einem Wissen, das im Netzwerkzeitalter „...immer öfter recherchierend auftritt. Sie (die Kunst) will etwas wissen und darstellen, was man vorher so vorher noch nicht wusste ... sie beruft sich dafür nicht auf die Lizenz des Künstlers zum freien Spiel, sondern auf die systematische Verankerung zwischen Kommunikation und Wahrnehmung, die zwar von jedem gesellschaftlichen Bereich in Anspruch genommen wird, aber nur von der Kunst eigens beobachtet, reflektiert und dokumentiert wird.“¹⁶ Daraus ergibt sich eine spezifische Dynamik der Kunst, die aufzeigt, was Glück und Unglück, Enge und Lockerung des symbolischen Zeichens bedeutet und eine problematische Beziehung zwischen Gesellschaft und Individuum aufzeigt. Genau dies lässt sich für das Beispiel Bartoks signifikant als „Kulturrecherche“ aufzeigen.

Die historischen oder soziologischen Perspektiven führen wiederum nicht an dem Weg vorbei, den Forschungsbegriff zeitgenössisch zu formulieren, um Abweichungen und Erweiterungen kenntlich zu machen. Der Begriff zeigt sich deutlich am Beispiel der Forschungspraxis. Es erscheint sinnvoll, die gesellschaftlich verbindlichen Regeln zu analysieren, wonach Forschung gemessen wird. Und diese lassen sich an Forschungsanträgen ablesen, die von den „Peers“ als relevant oder irrelevant eingestuft werden.¹⁷ Natürlich besteht die Möglichkeit einer freien oder wilden Forschung, die es ohnehin auch gibt und substantiellen Bestand hat; aber die Frage hier besteht in einer Anerkennung von Forschung als akademischem Grad, die sich nach Anträgen, Prüfungen und festgelegten Qualitätskriterien bemisst. Die Ausführungen der Kunsthochschule Graz, die sich seit 2010 um künstlerische Forschung und ihre Etablierung im institutionellen Rahmen gerade im Bereich der Musik bemüht, weisen hier auf die Problematik hin, die massiv besteht und die Gefahr der Intransparenz zutage treten lassen.

„A.R. ist eine immer in Entwicklung befindliche Disziplin. Sie bietet daher den Vorteil nicht festgeschriebener Kriterien. Daraus eröffnet sich die Möglichkeit, neues und andersartiges Wissen durch die Praxis zu gewinnen und schöpferische und originelle Erkenntniszugänge zu entwickeln, die in weiterer Folge auch mit anderen Disziplinen eine dynamische Beziehung eingehen können. Die innere Tendenz einer solchen Kunsterschliessung zielt damit auf Öffnung und Ausweitung der Betrachtungsweisen anstatt auf Ausgrenzen und Ausschliessen. Methoden- und Theorievielfalt befruchten die Wissenschaft, Einförmigkeit lähmt ihre kritische Kraft und die freie Entfaltung des Geistes. Das Risiko dieser Offenheit soll nicht verschwiegen, sondern als Herausforderung begriffen werden. Qualitätssicherung und Gewährleistung von Forschung auf höchstem Niveau müssen diesen Prozess begleiten.“¹⁸

Kurz zusammengefasst, wird die breit gefächerte A.R. von bereits äusserst etablierten Individuen und Ensembles gewährleistet, die eine internationale Vernetzung

garantieren. Von Inhalten und dem Versuch zu präzisieren, was A.R. denn eigentlich ist, wird Abstand gehalten, indem auf Begriffe wie Entwicklung und Offenheit rekurriert wird.

Auf diesem Abstraktionsgrad des Allgemeinen mögen derartige Definitionen vielleicht Orientierungshilfen bieten; aber auch nicht mehr. Wenn auf der einen Seite von höchstem Niveau gesprochen wird, auf der anderen Seite Ausgrenzung und Ausschliessung ohne Benennung von Inhalten kategorisch abgelehnt wird, obwohl Ausgrenzung und Ausschliessung im Sinn von Eingrenzung und Fokussierung eine Grundbedingung des Forschens ist, so ist damit zugleich auch eine Grundregel des Forschens ad acta gelegt und das Feld frei zur Überschwemmung, zu einer imperial gedachten Entgrenzung gegeben. Legitimierung der Forschung kann immer über Offenheit, Herausforderung etc. erfolgen. Die Professionalität des Betriebs steht im Vordergrund, der Inhalt, bzw. der gesellschaftliche Auftrag bleiben – regelrecht programmatisch - undefiniert. Vergleicht man diese Definitionen mit dem Forschungsinteresse Bartoks, so ist hier ein deutlicher inhaltlicher Schwund auszumachen.

Und die im erwähnten Abschnitt beschriebene Professionalität lässt sich ganz direkt an ein Paradigma anschliessen, das von Böhme als „Glanz“ beschrieben wurde und sich nahtlos in eine aktuelle kapitalistische Denkweise einreihet. Dem Problem eines ungehinderten „kognitiven Kapitalismus“¹⁹ oder dem von Reckwitz beschriebenen „ästhetischen Kapitalismus“ wird hier das Tor geöffnet. Zwar wird „Kritik“ im Grazer Zitat als ein wichtiges Moment methodischen Vorgehens erwähnt, aber nirgends etabliert. Die Offenheit methodischen Vorgehens wird mit dem Preis thematischer Intransparenz und zugunsten inhaltlich indifferenter Professionalität bezahlt. In diesem Fall wäre der professionelle Code selbst der Inhalt der AR. Wer aber bestimmt über den professionellen Code? Letztlich der Status quo medientauglicher Kommunikation, was wiederum in die gefährliche Nähe eines kommerziell funktionierenden Mainstream gerät. Die Gefahr, eine inhaltliche und methodische Öffnung im Sinne einer Grauzone bei gleichzeitiger Professionalität als Festschreibung zu etablieren und damit für eine formale Erstarrung zu sorgen, ist mehr als gegeben. Eine Überlegung an der Musikgeschichte dürfte die Problematik verdeutlichen. Wäre Cage's 4'33" eine AR? Wer entscheidet, was daran professionell ist? Sind Frühwerke von Jarmusch AR? Sie zeichnen sich gerade als Forschung durch ihre Imperfektion, durch ihren Bruch, ihre Ablehnung aus. Das Gleiche liesse sich über Fassbinders Frühwerk sagen. Werden Kunsthochschulen damit zu Hochglanzakademien, die sie ohnehin schon immer waren und zementieren den medial professionellen Code zu einer postideologischen Instanz?

Forschung jedoch erweist sich bislang als strenges methodisches und inhaltliches Reglement. Das lässt sich aus den Anträgen für Drittmittel deutlich ersehen. Die darin relevanten Punkte müssen zufriedenstellend abgearbeitet sein, sonst wird die Forschung nicht getragen. Dabei geht es um die Kommunizierbarkeit von Forschung. Borgdorff wiederum, hat an anderer Stelle (2012) zum Thema den Versuch einer umfassenden Charakterisierung unternommen. Dabei zählt er Absicht, Originalität, Erlangung von Wissen und Verständnis, Ausgangsfragen und Problemstellungen, Einbeziehung von Kontexten, Anwendung von Methoden und schliesslich die Verbreitung und Dokumentation auf.

Dies deckt sich und differenziert noch aus, was Forschungsanträge einfordern: 1. Forschungsfrage und Hypothese; 2. Stand der wissenschaftlichen Diskussion zu diesem Gebiet; 3. Methode der eigenen Forschung (Forschungsplan); 4. Relevanz der Forschung.

Dabei ist Borgdorffs Standpunkt durchaus konservativ, wenn er von der Forschung als dem „Eigentum“ der Wissenschaft spricht, aber dennoch sinnvoll, wenn der Begriff Forschung nicht zu einem Terminus für alles und nichts zerfliessen soll. „Kaum jemand würde behaupten, dass man das, was Künstler machen, emphatisch als Forschung bezeichnen müsste.“²⁰ Zu bedenken allerdings ist die zuvor erwähnte Position Baeckers, die gestützt wird durch Autoren wie de Certeau, der historische Quellen aus dem 18. Jh. präsentiert, die einen Forschungsbegriff für handwerkliche Techniken forderten (s.u.). Auch ist an Levi Strauss' „wildes Denken“ und das Konzept der „Bricolage“ zu erinnern, wissenschaftliche Ansätze also, die eine Artistic Research nicht explizit benennen, aber inhaltlich vorbereiten.

a. Hypothese und state of the Art

So offensichtlich die Position zur Forschung als Wissenschaftspraxis ist, sie führt in vertrackte Bereiche, in denen es darum ginge, überhaupt eine Vergleichbarkeit von Kunst und Wissenschaft zu etablieren. Die zunächst entscheidende Frage für AR ist die, ob sie ebenso diesen Aspekten Genüge leisten muss, oder aber aufgrund eines anderen Systems und Denkens, eines anderen Präsentierens und Inszenierens Alternativen bereit stellt. Mäkelä konstatiert etwa, dass im Prozess künstlerischen Arbeitens zu Beginn des Forschens mangelnde sprachliche Kompaktheit des Gegenstands die Kommunikation behindert und Forschungsfrage und Hypothese kaum benannt werden können. Die Sprachlosigkeit der Kunst betreffend ihrer eigenen Verfahren, ihrer Erkenntniswege, erfordert eine dringende Befragung. Dabei erscheint sekundär, ob die Fragestellung bewusst erst nachträglich gefunden wurde. Wichtig wäre, dass sie irgendwann besteht und formuliert werden kann und schliesslich nach dem Modell antiker Rhetorik (vgl. Mareis zu Cicero) präsentabel und kommunizierbar ist. Seit Benedetto Croce bereits erwähnter Ästhetik zu Beginn des 20. Jahrhunderts und den Schriften Henri Bergsons wurde bereits benannt, dass sowohl rationale wie intuitive Erkenntnis für die Forschung konstitutiv sind.²¹ Wichtiger wären an dieser Stelle weniger Bestimmungen des Formats, als vielmehr die Beziehung, die Kunst und Wissenschaft im forschenden Prozess zueinander einnehmen. Um aus dem Beispiel Bartoks hier eine erste vorläufige Position zu bestimmen wäre festzustellen, dass forschende Kunst einen Einspruch erhebt gegen das, was Wissenschaft als Wahrheit formalisiert und als gesellschaftliche Wirklichkeit bestimmt.

Wichtig also ist: Sind Fragestellung und Hypothese für den Forschungsvorgang in der Kunst essentiell? Wie müssen Hypothesen formuliert sein, damit sie als solche wahrgenommen werden? Hatte John Cage beim „Untitled Event“, dem Happening im Black Mountain College von 1952, sicherlich ein einschlägiges Beispiel eines Prototyps der AR, eine Fragestellung und Hypothese? Wurde diese kommuniziert und wie? Da Cage keine Richtlinien für AR zu erfüllen hatte ist die Frage auf den ersten Blick irrelevant. Was aber relevant ist, dass mit dem Happening eine Fragestellung evoziert wurde, die banal und auf provokantem Niveau formuliert „wozu das denn?“ oder „etabliertes Theater ist langweilig“ hiess, elaboriert aber als „was sind die Grundlagen theatraler Aufführung?“ verstanden werden konnte. Ins Experimentelle gewendet: Wie lässt sich das theatrale Dispositiv untersuchen und nach welchen Bedingungen funktioniert es?²²

Da diese Frage zu diesem Zeitpunkt keine gültige Antwort besass, hatte sie forschenden Charakter, irritierend wie neu gestellt und vor allem praxisbezogen experimentell als Theaterereignis beantwortet. Sie forschte nach der Beziehung von Event und Wahrnehmung und stellte mit dieser Frage bislang angenommene Selbstverständlichkeiten theatraler Aufführung in Frage. Diese Selbstverständlichkeiten

waren sehr umfassender Art, da sowohl das räumliche Gefüge einer Aufführung, wie die zeitlich dramaturgische Einheit des Inhalts befragt wurde. Schliesslich markierte das „Untitled Event“ eine emanzipatorische Bewegung von Rhythmus, die in der Musikgeschichte durch Komponisten wie Henry Cowell (Cages Lehrer), Bartok und Strawinsky vorbereitet war und mit Cage auf die Bereiche theatraler Aufführung übertragen und konzeptualisiert wurde.

Das ist im Nachhinein natürlich einfach zu benennen. Ohne die Fragestellung konkret formulieren zu müssen, wird aus der Anlage des Projekts ersichtlich, dass es sich hier um eine experimentelle Form, um Forschung handelt. Cage hat den Forschungsansatz mit dem Kriterium der „Unbestimmtheit“ (Indeterminacy) hinreichend in seinem Schaffen bearbeitet und als Erweiterung künstlerischer Arbeit und Reflexion zur Verfügung gestellt. Der Event stellte die bis dahin verbindliche Theorie zu musikalischen und theatralen Aufführungen in Frage. Im Nachhinein muss der „Untitled Event“ in die Geschichte der AR eingetragen werden. Ebenso lassen sich historische Vorläufer der Theaterpraxis, von Brecht etwa, als Versuchsanordnungen lesen, die im Kontext von AR bedeutsam sind.²³

Um nun auf den Ausgangspunkt zurückzukommen, inwieweit eine Fragestellung als solche formuliert vorliegen muss, so wäre zugunsten der Kunst mit Nein zu antworten. Denn Kunst/Werke gewinnen ihren forschenden Charakter durch ihren Kontext, in dem sie wirksam werden, durch ihre performative Situation. Ihre Hypothesen oder Fragestellungen bleiben implizit. Inwieweit eine Forschung vorliegt, darüber aber entscheiden vor allem Künstler und Publikum selbst, aber auch KunstwissenschaftlerINNEN und KuratorINNEN, da der Kontext nur von hier bestimmt werden kann. Die Position der Künstlerin / des Künstlers erfordert eine reflektierte Position, die sich aber nicht dem akademischen Diskurs formal unterwerfen muss, sondern im Sinne eines Problem- oder Innovationsbewusstseins Phänomene benennt.

b. Experiment / Methode

Das Experiment wurde verschiedentlich als zentraler Ort der Forschung aufgeworfen, vor allem dort natürlich, wo sich der Forschungsbegriff an den Naturwissenschaften anlehnt. G. Toro- Perez gewann seine Gegenüberstellung aus naturwissenschaftlichem Erkennen und künstlerischem Erfahren, um am Beispiel des Komponisten Alvin Lucier eine methodische Differenz auszumachen: „Anders als in der elektroakustischen oder psychoakustischen Forschung verfolgt Lucier aber nicht das Ziel, akustische Phänomene an sich zu beschreiben, zu überprüfen oder zu messen, sondern diese der sinnlichen Erfahrung zu öffnen und somit der Kunstsphäre zugänglich zu machen.“²⁴

Ich glaube nicht, dass der entscheidende Punkt hier benannt wurde – was nicht verwundert, da Toro-Perez tendenziell AR als „neuem Begriff“ skeptisch gegenübersteht. Dennoch aber zeigt das Beispiel, dass es um eine neue Art der Präsentation von etwas geht, was bislang nur dem wissenschaftlichen Experiment vorbehalten war. Darin besteht gerade die Forschungsleistung und das Experiment Luciers, dass er akustische Phänomene und Zuschauersituation zusammenbringt, auf diese Weise eine neue performative Situation herstellt und damit verbunden ein neues Hören zulässt. Ohne nun das Beispiel Lucier zu vertiefen, möchte ich mein historisch älteres heranziehen, bei dem es nicht um naturwissenschaftliche Gegenüberstellungen geht, sondern die verstärkt im Gesellschaftlichen verankert ist.

Im Vorwort der hier mehrfach zitierten Publikation (ZHdK, Caduff et. Al.) erwähnen die HerausgeberINNEN, dass künstlerische Forschung keineswegs neu sei und führen als Beispiel die Pointillisten auf. Nimmt man allerdings Borgdorffs Definition von künstlerischer Forschung als Ausgangspunkt, wonach: „Künstlerische Forschung ... im

Grenzbereich (stattfindet) zwischen der Kunstwelt und der akademischen Welt.“, so ist allein die Anwendung aus wissenschaftlicher Sphäre in Kunst noch kein Kriterium, um als künstlerische Forschung anerkannt zu sein. Hingegen ist die Anerkennung in beiden Sphären ein für diese Betrachtungen grundlegendes Kriterium. Dafür sei ein weiteres Mal mein historisches Beispiel benannt, verbunden mit der Frage: inwiefern kann Bartoks künstlerisches Werk als Experiment gelten? Die Antwort muss auf verschiedenen Ebenen beantwortet werden:

- Musiktheorie und die Grundannahme der Tonalität: Polymodalität
- Herleitung der musikalischen Gesetzmässigkeiten: Folklorismus, basierend auf der „Volksgeisthypothese“ J.G. Herders.
- Bei der Umdeutung der Genres: Bartoks Volksliedbearbeitungen bilden von der Seite der AR den zentralen Stellenwert, denn hier ereignet sich in klar ersichtlicher Weise der Übergang von Forschung (Ethnologie, Volksliedmaterial) zu Kunst als Prozess (neuartige Form der Bearbeitung, und daher experimentell), wohingegen die grossen Kompositionen jenen Kriterien genügen, die auch Toro-Perez für Lucier in Anschlag bringt.

Bartok ging von der emotional besetzten These aus, dass Volksmusik nicht dem entspricht, was Komponisten daraus machen. Die romantische Sehnsucht nach dem Volksgeist, der seit den einschlägigen Schriften J. G. Herders immer wieder beschworen wurde und die Einfachheit und pittoreske Wendung im Lied suchte, sollte zumindest partiell falsifiziert werden. 2. Besonders problematisch sah sich Bartok mit dem Stereotyp des Ungarischen konfrontiert, das ihn in eine Ecke des pittoresk Exotischen drängte. Stattdessen sollten seine Forschungen zur Bauernmusik die wahren Charakteristiken nationaler, bzw. regionaler Merkmale zutage fördern. Bartok hat diese Korrektur wissenschaftlich eingelöst, indem er durch jahrelange Feldforschungen, Analysen und Systematiken den modalen Charakter der Volksmusik nachweisen konnte. Darauf aufbauend entwickelte er als moderne Spielart des Folklorismus die polymodale Chromatik, die eine neue nationale Musik erzeugte. Bartok griff damit in die kulturelle Identität ein und modifizierte das Label Ungarische Musik von platter Czardas-Romantik zu einer ernst zu nehmenden Spielart neuer Musik. Er ermöglichte damit ein Paradox, indem er die engen Bahnen der Kodierung konservativer Volksromantik mit der forschenden Weite der experimentell neuen Musik verknüpfte, wofür exemplarisch sein Volksmusik – Zyklus „Improvisations“ op. 20 über ungarische Bauernlieder (1920) einsteht. Zudem wurde die Ausrichtung einer nationalen Musik wissenschaftlich obsolet. Das Experiment Bartoks war in dieser Hinsicht sehr weitreichend, da es in einem grossen Massstab kulturell definiert war und damit auch auf verschiedene kulturelle Instanzen ausstrahlte. Einerseits begriff er die musikalischen Strukturen in ihrer Eigenständigkeit und andererseits als Bedeutung für die Erzeugung musikalisch kultureller Identität. Auf dieser Grundlage formulierte er einen neuen Begriff nationaler Identität, nämlich den der Vermischung, des „Kreuzens und Wiederkreuzens“, was die wissenschaftliche Grundlage einer engen nationalen Ideologie vollständig zum Erliegen brachte. Bartoks Experiment erweist sich wirksam auf mindestens 2 Ebenen: Er betrieb Forschung zur autonomen musikalischen Form, indem er den Kanon der Kunstmusik nach seinen eigenen Gesetzen reflektierte und damit das ästhetische Regime durch seine Forschungen zur Volksmusik modifizierte; er reflektierte zugleich den kulturellen Diskurs zur Kunstmusik, der durch nationale und ästhetische Kontexte mit definiert war und damit in das repräsentative Regime eingriff. Indem er also diese beiden Ebenen zusammendachte, ermöglichte er eine bis heute wirksame historische Neudefinition ungarischer Musik, die sich von einer Randnation ins Zentrum musikgeschichtlichen Bewusstseins katapultierte.

Der formal autonome Ansatz war, Volkslieder (besser: Bauernlieder) als Grundlage für grosse musikalische Formen wie Sonate zu verwenden. Aber nicht so sehr diese Frage war interessant, als vielmehr die Überlegung, wie sich Kompositionen aus dem Volksliedmaterial ergeben könnten, ohne diese schablonenhaft einzusetzen und (harmonisch durch Tonika und Dominante) zu verarbeiten. Bartok entwarf eine neue Systematik für die Bearbeitungstechnik, die – seiner Auffassung nach - dem Volkslied gemäss verfuhr anstatt die Schablone der theoretisch fundierten Kunstmusik von Tonika und Dominante überzustülpen. Die „Zone der Versöhnung“, die ihm von den Kollegen zugesprochen wurde, und die sich in der Vermittlung des partikularen Volksliedes und der universalen Formgebung der Kunstmusik ereignete, war das Experiment, das Bartok auf Werkebene vollzog. Das Ergebnis dieses Experiments war tatsächlich die Versöhnung, die zu einer Erweiterung der harmonisch rhythmischen und formalen Kunstsprache führte. Ausgangsfrage und Interpretation waren im Rahmen eines experimentellen Settings klar definiert.

Um die Volksliedbearbeitungen Bartoks als Forschungen zu erkennen, bedarf es eines State of the Art. Der Stand der Forschung liesse sich im AR dahingehend bestimmen, dass der Künstler, bzw sein Schaffen sich positioniert innerhalb eines aktuellen Feldes, ohne dies gezielt benennen zu müssen, dafür aber auf diesen Kontext reagiert. Bei Bartok ist dies geradezu klassisch eingelöst, da er als Wissenschaftler wegweisende Publikationen zur Volksmusik vorlegte und darüber hinaus seine Bearbeitungen als innovative Kompositionen in Umlauf brachte. Im Fall von Cage ist die Frage nach dem Forschungsstand besonders faszinierend, da die Reflexion des Komponisten auch hier ästhetisch von ihm bewusst inszeniert wurde. In seinen Vorträgen und Schriften verfolgte Cage die Abkehr des akademischen ästhetischen Diskurses und betonte die Hinwendung zu intermedialen Spielarten oder crossmedialen Ereignissen. Seine „Lecture on Nothing“ ist dafür ein herausragendes Beispiel. Im Ton biografischer Reflexion werden theoretische Positionen – unauffällig – hinterfragt. Zugleich organisierte Cage seinen Vortrag nach musikalisch rhythmischen Gesetzen und Formmodellen und stiess zu einer intermedialen Überlagerung vor. Daher besaßen die künstlerischen Arbeiten von Cage einen Rahmen, in dem sie experimentell wirksam wurden und daher zu Forschungsfragen der Theorie oft provozierend, aber stets auch reflektierend vorstiessen, und dies sowohl inhaltlich, als auch formal als intermedialer Essay.

Der Stand der Forschung als akademisches State of the Art kann im Rahmen der Kunstdiskussion erfolgen durch eine Bezugnahme und bewusste Positionierung innerhalb eines Feldes, in Genres, in Gattungen, in welchem der Kontext zur Forschung mutiert, bzw. die gängige Theorie bewusst durchbrochen wurde.

Bei Bartok wird seine Forschungsleistung nun an diesem Punkt sehr evident. Denn er durchbrach mittels wissenschaftlicher Erkenntnis die Vorstellung von dem, was ein Volkslied ist und wie mit ihm umzugehen sei (auch wenn dies zuvor in Russland teilweise durch Rimsky und das „mächtige Häuflein“ um Balakirew geleistet wurde); seine Volksliedbearbeitungen übertrafen bei weitem alles bislang dagewesene an Genauigkeit in Bezug auf die Vorlage und die daraus erfolgten weitreichenden Konsequenzen für das Komponieren. Bartok durchbrach in zweifacher Weise – wissenschaftlich und künstlerisch - den ästhetischen und kompositorischen State of the Art. Seine wissenschaftlichen Erkenntnisse führten ihn sehr umfassend zu einer Definition des Nationalen in der Musik und widerlegten gängige Argumente nationaler

Identität, die er durch seine Forschungen des „Kreuzens und Wiederkreuzens“ neu definierte.

c. Zitierpraxis:

Forschung basiert auf vorhandenem, belegtem und belegbarem Wissen, das so nachvollziehbar erweitert wird. Das sprachlich gängige Verfahren des Zitats als präzise Bezugnahme auf einen Diskurs und auf eine Wissensgemeinschaft erscheint als unabdingbar, um den Bruch und die Erweiterung des bisherigen Wissens unter Beweis zu stellen. Wie funktioniert das in der Kunst?

Die Zitatpraxis in der Musik etwa hat einen ganz anderen Stellenwert. Im Laufe der Genieästhetik wurde das Zitieren verbannt, da es dem Originalitätsanspruch des Meisterwerks widersprach; es drang im 20. Jh. als ein innovatives Verfahren durch Ives, Henze, B.A. Zimmermann und Schnittke in die Kompositionstechnik ein; hier aber nicht als Beleg, sondern als assoziativer (Henze) oder klangmalerischer Effekt (Ives) oder als Fremdkörper im Rahmen einer Collagetechnik (Zimmermann). Zimmermann mit seinen reinen Zitatsätzen in der „Musiques pour les soupers du Roi Ubu“ (1966) bezog sich gleichermassen auf die Gattung der Ballettkomposition, wie auf Praktiken der neuen Musik und schliesslich auf quod libet-Traditionen der Alten Musik. Er mobilisierte die historischen Modelle, um an die zeitgenössische Kunst anzuknüpfen. Indem er reine Zitatkompositionen vorlegte, eröffnete er einen weiteren Horizont zur damals aktuellen Pop Art aus der Bildenden Kunst, wie sich aus seiner Korrespondenz und der Rezeption seiner Werke herauslesen lässt.²⁵ Dieser neue Kontext durchbrach die bisherigen Auffassungen von Theorie und Praxis und signalisierte eine forschende Innovation innerhalb eines diskursiven Feldes, das bewusst in der Dialektik von Affirmation und Bruch transmedialer Kunstverfahren (Zitatpraxis in Literatur und Kunst) und innovativer Gestaltung intramedialer Gestaltungsprinzipien verankert war. Auf diesem Kontext kann sein Verfahren, Zitate als assoziative Ansprache zu organisieren (1. Satz der *Ubu*-Musik) und sie mit der Ballettmusik zu überblenden, als künstlerische Forschung in mehrfacher Hinsicht Geltung beanspruchen.

Das Zitat besitzt daher in akademischer und in künstlerischer Forschung eine ganz andere Bedeutung, die in der Kunst durchaus durch andere Aspekte ersetzt werden kann. Hier geht es also nicht um das präzise Zitat, sondern um die Anwendung eines Verfahrens, das sich in einem bestimmten Diskurs verortet (vgl. Borgdorff 2014). Eine Forschung liegt dann vor, wenn dieses Verfahren anders als bisher kontextualisiert wird und daher das Verhältnis von Bezugnahme und Brechung gewährleistet ist. Das Bemühen A. Schönbergs etwa, seine atonale Kompositionstechnik aus der Tradition zu rechtfertigen und sie als „entwickelnde Variation“ an die Techniken von Beethoven und Brahms anzuknüpfen, ist ein solch exemplarischer Fall. A.R. definierte sich demnach durch die innovative Form. Das bedeutet aber, dass der ästhetische Ort klar reflektiert sein muss, um den angemessenen Forschungskontext zu erhalten. Schönbergs Aufsatz „Brahms der Fortschrittliche“ zeigt den Ort der Reflexion klar auf und das macht ihn zu einem bedeutenden Zeugnis von AR. Der Text markiert den Unterschied zum allein intuitiv arbeitenden Künstler, der sich über seine Verfahren keine Rechenschaft ablegt. Demzufolge wäre eine AR erst dann eine AR, wenn eine sprachliche Reflexion stattfindet, die aber in einer „offenen Form“ –als Kommentar, Bericht etc. erfolgen kann (s.o. zu Cage).

Wissenschaft ist in Hinsicht auf formale Gestaltung und sprachliche Kommunikation eher affirmativ. Ein wissenschaftlicher Artikel, zumal in den Naturwissenschaften, folgt äusserst festgelegten Regeln von Methode, Nachweisbarkeit des Experiments, Ergebnis, Beschreibung des Settings etc., um von den Peers akzeptiert zu werden. Die Sprache

entspricht dabei den Gesetzen pragmatischer Funktionalität. Allerdings haben sich auch wissenschaftliche Untersuchungen in den Geisteswissenschaften wie die Nietzsches durchgesetzt, die formal eine andere Linie verfolgen als der standardisierte wissenschaftliche Diskurs. Nietzsche und der anschliessende, teils auf ihm aufbauende Diskurs des Poststrukturalen kann daher als eine frühe Position der A.R. angesehen werden, bei der mit Texten selbst ästhetisch experimentell umgegangen wurde, die Sprache zum Forschungsmedium wird. Heideggers spätere Wortschöpfungen bilden dafür den deutlichsten Anhaltspunkt; aber auch die Form, der Aufbau wissenschaftlicher Literatur wurde gelegentlich ästhetisch hinterfragt: J.-F. Lyotard schrieb einen Essay zu Musik, bei dem er die inhaltliche Abfolge der Abschnitte nach Gesetzen des Zufalls in Anlehnung an Cage bestimmte. (Adorno come diavolo) Deleuzes / Guattaris Werk „1000 Plateaus“ befindet sich in einem Graubereich zwischen Literatur und Diskurs, das seine wissenschaftliche Zuordnung in konservativen akademischen Kreisen bis heute schwierig macht. In den Texten sind Auffassungen von Zeit und Wahrnehmen durch Sprache und Satzbau unmittelbar reflektiert und schliessen an eine experimentelle, sowohl akademische wie ästhetische Lektüre an.

Die altbacken daher kommende ästhetische Debatte einer Inhalt/Form-Dialektik erweist sich in den hier gestellten Zusammenhängen als durchaus nützliches Werkzeug, wenn sie weit genug gefasst wird und vom formalistischen Konzept der Verfremdung im Zuge des russischen Formalismus bis zu einer daran verpflichteten gegenwärtigen Auffassung einer „Ästhetik der Irritation“ (Baecker, ebd. 92, Reckwitz, a.a.O.:132) gedacht wird und den berühmten Satz McLuhans auf seinen formalistischen Ursprung zurückdimmt: Die Form ist die Botschaft.

4a. Format: Essay als Experiment

Als Format wissenschaftlicher Erkenntnis durch ästhetische Irritation fungiert der Essay. Seit seiner Gründung durch Montaigne, erweist sich der Essay als ein freies Nachdenken, das im Oszillieren umfangreichen Wissens und subjektiver Reflexion den Anspruch objektiver Beweisbarkeit nicht gerecht wird und auch nicht gerecht werden will, da es den repräsentativen Status verneint. Damit einher geht eine Kritik generell an der Repräsentation des Denkens selbst, die Reflexion seiner Theatralisierung und seines Narrativs: „Doch spätestens seit Nietzsche erhält die Frage nach der Form des Philosophierens und des Verhältnisses zwischen Form und Inhalt eine besondere Bedeutung...“²⁶ (Badura 2014: 349). Seit vielen Jahrzehnten beansprucht der Essay, wissenschaftliche mit künstlerischen Herangehensweisen zu verbinden (erinnert sei an Susan Sontag), sicherlich noch versehen mit dem wissenschaftlichen Nimbus des ‚zweitrangig‘ Schöngestigen, oder umgekehrt: des ästhetisch Unvollkommenen. Die Studien der Frankfurter Schule um Horkheimer, Benjamin und Adorno favorisierten den Essay als Erkenntnismittel des freien Geistes. Ohne darauf abheben zu wollen, dass sich Kunst und Wissenschaft wieder einheitlich zusammenbringen liessen, verweist diese Maxime auf eine methodische Freiheit, die der Entfaltung des Geistes, und damit exakt der oben zitierten Forderung aus Graz, entspricht.²⁷ Allerdings wird mehrfach auf eine völlige Entgrenzung der Forschung zwischen Wissenschaft und Kunst derzeit abgehoben, so bei U. Betram, die im Anschluss an ihren Lehrer Beuys für die Zukunft ein „prinzipiell neuronales und ganzheitliches Prinzip zwischen Kunst und Wissenschaft“ (2014:297) anvisiert (was ideologisch gesehen nicht ganz unverfänglich wirkt).²⁸

Die in der Wissenschaft sprachlich benennbare Innovation drückt sich im Inhalt aus, in der Kunst auf der Ebene der Form. Eine Schnittmenge ergibt sich aus dem Format des Essays, der auf formaler Ebene künstlerisch experimentell verfährt, sowie als

Wissenschaft, bei der der Essay inhaltlich innovativ arbeitet. Der Essay befindet sich allerdings im Wissenschaftlichen schon an der Grenze des Akzeptablen, da er die standardisierte Ebene des Formalen verlässt. Eine klar nachvollziehbare Methodik ist beim Essay nicht zwangsläufig erforderlich. Andererseits geht das literarische Experiment von Stil und Form nicht weit genug, um als Literatur angesehen zu werden. Aber gerade hier entsteht die Verbindung im Bereich einer Überschneidung, wodurch der Essay seine Heimat als AR in einem „Dazwischen“ finden könnte.

Der Essay und seine ungesicherte wissenschaftliche Positionierung, führt zur abschliessenden Frage der Relevanz. Borgdorff hat dies griffig auf die Formel gebracht, dass das Produkt der AR sowohl in der künstlerischen, als auch in der wissenschaftlichen Community Gültigkeit beanspruchen darf. Überblickt man dieses Argument aus historischer Perspektive, dann ist dies gegeben bei der gesamten Kunst – resp. Musikgeschichte. Als eine auf dem Narrativ aufbauenden Geschichte des Neuen erweist sich Historiographie als Prozess von Veränderung und Neuerung, was nicht a priori als Forschung bezeichnet werden kann, da auch andere Aspekte wie kommerzielle eine Rolle spielen (können); aber die Erfüllung ästhetischer Standards bei gleichzeitiger Durchbrechung oder Erweiterung kann von Monteverdi bis Stockhausen verfolgt werden. Man könnte fast sagen, dass der historische Entwurf den Aspekt der AR verfolgt. (vgl. Tröndle 2014: XVI). Kunst ist dann Kunst, wenn sie die Regeln der Theorie beherrscht und gleichzeitig bricht, und zwar nicht nur theoretisch, sondern sinnlich, der gesamten Wahrnehmung zur Verfügung stehend. Den Unterschied zur aktuellen Situation der AR könnte man benennen, indem die Brechung in der traditionellen Kunst bislang nur den grossen Werken gestattet war, wohingegen aktuell das Durchdenken bestehender Positionen und deren Brechung höheres Eigenrecht beanspruchen kann, also gültig sein kann, ohne den Werkcharakter einlösen zu müssen. Im Gegenteil: Der Prozess zum Werk ist entscheidender als das Werk selbst. Oder anders ausgedrückt: Das Werk selbst bildet den Prozess ab. Der experimentelle Charakter ist somit essentiell für eine AR.: „Die recherchierende Kunst wird zur sich selbst neu formatierenden Kunst, weswegen in den Experimenten mit den Formaten gegenwärtig die wichtigsten Impulse der Kunst liegen ... als repräsentativ-individualisierende .. Kunst der modernen Gesellschaft und als irritierend-prozessualisierende Kunst der nächsten Gesellschaft.“²⁹ (Baecker, ebd, 93). Der daraus resultierende Experimentcharakter von Kunst liesse sich aber wiederum nicht nur auf die Formate im Sinne räumlich zeitlicher Entgrenzung beschreiben, sondern wie Waldenfels in „Experimente mit der Wirklichkeit“ vorschlägt, als eine Praxis des Denkens, in der Invention, Zu- und Einfall, als übergreifende experimentelle Kreativtechniken Eingang finden.

4b: Essay als Format

Kann das Experiment als gemeinsame Schnittmenge zwischen akademischer Forschung und AR angesehen werden, so stellt sich die Frage, inwieweit hier schon von Forschung die Rede sein kann: das Experiment stellt gewissermassen die Voraussetzung von Forschung dar, ist aber noch keine per se. Was hier noch fehlt, wäre die Auswertung, die Interpretation und die Fragestellung, die dem Experiment vorausgeht und es als Experiment überhaupt erst positioniert.

Folgt man Positionen von Adorno und Danto, so liesse sich sagen, dass Kunst generell ein anderes Experiment meint als Wissenschaft. Während die Wissenschaft Forschungsergebnisse im Laborrahmen selbst interpretieren muss und nachvollziehbar macht, können künstlerische Experimente als offen verstanden werden, die ihre

Interpretation im Betrachter finden. Der Rezipient unterzieht sich gewissermaßen freiwillig einem Experiment, dem er sich aussetzt und eine Erfahrung macht: eine ästhetische Erfahrung. Kunstrezeption agiert somit offen, demokratisch (jede/r hat Zugang und bildet sich ihre / seine eigene Interpretation) nach der Maxime fachlicher Kompetenz, und sie agiert „interaktiv“.

Für die historische Legitimation einer künstlerischen Forschung ist dies interessant insofern, als sich die Frage an die damaligen Akteure richten kann, wie oben am Beispiel Bartoks gezeigt.

Aber das Setting zeigt auch Grenzen, denn die Aufführungssituation, die Übertragung des Alltagsraums der Volksmusik auf den Kunstraum der Konzertmusik, blieb unreflektiert. Genauere Ausführungen können zeigen, dass Bartok seinen eigenen Ansprüchen bezüglich der Übertragung des Volksliedes kaum gerecht werden konnte. Die Fixierung des Werkbegriffs durch Notation und die Flexibilität des Vortrags oraler Volksmusik sowie ihr Vortragsrahmen widersprachen sich. Insofern kann Bartoks Ansatz als exemplarische AR angesehen werden, die aber nur in einer bestimmten historischen Situation ihren forschenden Status erhält, indem sie spezifische Probleme löst, die sich in einer anderen Zeit auf eine andere Art stellen.

Bartoks Fragestellungen befinden sich in einem kulturwissenschaftlichen Diskurs zwischen Politik und Ästhetik. Sie werfen Probleme kultureller Zuschreibungen und Identitäten auf. A.R., so auch nicht benannt, aber ganz offensichtlich daraufhin angelegt, verfährt an diesem Beispiel des ungarischen Komponisten tiefgreifend kritisch und zeigt sich gesellschaftlich engagiert. Erst darin erweist sich das ästhetische Konzept von AR relevant als politisch und nur so kann der gesellschaftliche Auftrag erfüllt werden, indem die Abweichung zur damaligen Theorie in Denken und Forschen produktiv gemacht wird. Ästhetik, nach Rancière (2006) als Aufteilung des Sinnlichen in repräsentativen oder ästhetischen Regimen, verfährt politisch – affirmativ oder modifizierend. Diese Differenz kenntlich zu machen, dürfte ein wesentliches Kriterium für A.R. dann sein, wenn die europäische Kulturgeschichte mitgedacht sein soll und nicht in einem „Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit“ (Kluge) kurzerhand nivelliert wird zugunsten eines Begriffs, der sich – wie in Graz - selbst ohne Inhalt erfindet.

Formate fungieren in Wissenschaft und Kunst unterschiedlich, affirmativ konservativ einerseits, innovativ reflektiert auf der anderen Seite. Filmische Dokumentationen als Beiträge zur Geschichtswissenschaft verfahren ebenso im Sinne einer leicht nachvollziehbaren Dramaturgie der Quellen und ihrer Interpretation. Der Filmessay dockt sich, wie im Fall von Kluges „Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit“ (1983) oder Markers „Sans Soleil“ (1981), direkt an eine Forschung der Geschichtswissenschaft an, folgt aber irritierenden Inszenierungen, die zunächst den forschenden Charakter sprengen. Jedoch widmen sich beide Filme der Frage nach dem Zeitbewusstsein, die der historischen Erkenntnis zugrunde liegt. War die Geschichte zu Zeiten Hegels bis Adornos und Sartres noch die Disziplin, die das Wahre als das Gewordene historisch dynamisierte und in den Stand einer Geschichtsphilosophie erhob, parallel dazu die technische Fortschrittserzählung auf der permanenten Degradierung des Vergangenen als dem Veralteten basierte, verlor sie mit dem Aufkommen der Postmoderne und dem Ausruf vom Ende der Geschichte ihren zentralen Stellenwert.³⁰ Die grossen Erzählungen wurden ersetzt durch Mikroerzählungen und etablierten ein anderes Narrativ. Hier setzten die Filmessayisten wie Alexander Kluge und Chris Marker an, um Projekte wie das von Benjamin zum historischen Materialismus der geschichtsphilosophischen Thesen und die Gedächtniskonzeption von Proust weiterzuführen. Konstitutiv dafür war eine Reflexion des wahrnehmenden Subjekts selbst und der sich daraus ergebenden

Kritik an der repräsentativen Erzählung grosser Geschichte. In den Filmen wird bewusst mit dem Zwischenbereich von Fakt und Fiktion gespielt, mit einer neuen Art, globale historische Katastrophen einerseits (Hiroshima), Mikroerzählungen auf der anderen Seite (kulturspezifische Rituale in Japan) als Modelle des geschichtsphilosophischen Diskurses zu entwerfen und sich hier – in der Geschichtsphilosophie – ‚skeptisch‘ zu verorten. Die Filme machen besonders deutlich, was AR auf inhaltlicher und formaler Ebene zugleich ausmachen kann, insofern eine bewusste Strategie mit dem Gebrauchsformat Dokumentation, dem Experimentalfilm und der Zeitphilosophie auf die Geschichtswissenschaft angewendet wird. Inhalt und Form, Gegenstand und Modus der Vermittlung, stehen gleichermaßen in ihrem sich gegenseitig definierenden Verhältnis zueinander, was von wissenschaftlicher Forschung nicht gesagt werden kann, ja, was ihr definitiv widerspricht.

Der Grund, warum hier besonderes Augenmerk auf Markers Filmessay geworfen wird, besteht im Titel. Der schreibt sich implizit in die Musikästhetik ein. „Sans Soleil“, der Liedzyklus Mussorgskys wird im Film nie Gegenstand der Gedächtnisinszenierung und wird klanglich auch nicht augenscheinlich zitiert, sondern erscheint mittelbar in einer erzählten Episode, warum Erinnerung mit Unglück im menschlichen Sein/ Bewusstsein verbunden ist. An dieser Stelle tritt Mussorgskys „Sans Soleil“ auf, allerdings nicht musikalisch erkennbar präsentiert (wenn der Zyklus überhaupt präsentiert wird, dann verzerrt, im Gegensatz dazu erscheint ein Walzer von Sibelius in klar erkennbarer Gestalt), sondern als Evidenzerfahrung, wie Erinnerung mit Trauer und Schmerz verbunden ist. Der Film verwendet nicht einfach die Musik; er nimmt konkret Bezug auf ihre kulturgeschichtliche Chiffre (als dionysischen Topos schmerzlicher Erinnerung), die er in Form des Essays innovativ anwendet, als eine neue Form nicht nur der Willens-, sondern auch der Zeitphilosophie, als Urschmerz der Erinnerung.³¹ Damit wird die Erinnerung selbst zur Wunde, die nicht vergeht wie die Zeit und sich als Ritual einschreibt, im Film als doppelte Chiffre: der Dokumentation von Ritualen, die die Wunde in den Zeitfluss schlägt, wie ebenso im Film als Konstruktionsmittel, indem er als Diskurs von Symmetrie und semantischer Geschlossenheit inszeniert ist. Die Rückkehr zu den Bildern des Anfangs, die mit der Frage des Glücks verbunden sind, ist durch ein neues Verständnis durchleuchtet, des grundlegenden Unglücks. Darin erreicht der Film seine Erkenntnisweise als Verstehensprozess. Er wird Teil von dem, wovon er spricht: zur Erinnerung, vergegenwärtigt durch Rituale, die gleichermaßen privat und kollektiv vollzogen werden. Damit wird der Film zum Abbild von der Geschichte des Bewusstseins, dessen Narrativ, selbst. Der Filmessay als Kunst ist das Ritual von Zeiterfahrung und damit gleichermaßen Dokumentation und Selbstreflexion mit dionysischem, musikalischem Grund, auf den der Titel verweist, ohne aber auf den Gestus des Künstlerischen als „Werk“ einzulösen.

In seiner inszenierten narrativen Zersplitterung beschreibt „Sans Soleil“ sowohl inhaltlich wissenschaftlich in Form der Zeitphilosophie, wie auf formaler Ebene in der kunstvollen Reflexion eines vielschichtig komplexen und reflexiven Narrativs eine ästhetische Kulturrecherche im emphatischen Sinn. Der Forschungsbegriff des AR im Sinne von Markers „Sans Soleil“ resultiert aus dem gelungenen Zusammenwirken inhaltlicher Ebenen (Zeit – und Geschichtsphilosophie am Beispiel politischer Katastrophen) und der innovativ formalen Gestaltung, die das erkennende Subjekt transparent macht und den Begriff von ästhetischer Erfahrung perzeptiv, affektiv und reflektierend zugänglich werden lässt und dies in doppelter Hinsicht: als Prozess eigener subjektiver Erfahrung und als kollektiver Erinnerung von Historie:

„Der Film als audio-visuelles Bild ... erscheint in Sans soleil als geeignetes Medium, um modellhaft Erinnern und Gedächtnis zu repräsentieren – nicht wegen seiner Fähigkeit, vergangene Momente möglichst lebensnah ... zu bewahren, sondern wegen seiner Möglichkeiten, die Vorgänge des Erinnerns und der Konstitution von Gedächtnis als dynamische Prozesse zu konzeptualisieren – die Abdrift eingeschlossen.“³² (ebd. 384)

Skeptisch im Sinne Lyotards reflektiert aber das Subjekt seine eigene Repräsentation, in der die Musik tragischen Anteil hat und wofür Mussorgsky exemplarisch einsteht.³³ Dieser im Film dargestellte Reflexionsprozess ergreift die Konstitution des erzählenden Subjekts selbst, es schafft sich nicht ab, es wird brüchig und entzieht sich der Repräsentation. Genau dieser Reflexionsprozess einer Repräsentationskritik kann von der Wissenschaft nur psychologisch oder neurologisch erfasst werden, nicht aber ästhetisch im Sinne eines Weltwahrnehmens. Insofern erscheint es angebracht, an dieser Stelle von einer „aistischen Praxis“ zu sprechen, die parallel zu einer ästhetischen Wissenschaft (die es schon längst gibt) im Sinne einer AR das Feld zwischen Kunst und Wissenschaft neu als Schnittmenge einer Praxis definiert. Aber ästhetisch muss hier verstanden werden im Sinne einer neuen Ästhetik Böhmes. Hier verliert sich das ästhetisch Autonome zugunsten einer Arbeit, die ich im Sinne Baeckers aktualisieren möchte als „Kulturrecherche“. Nur so kann sich das in der AR eingeforderte kritische Potenzial wirklich einlösen, ohne auf überhebliche Schnellschüsse akademischen Wissens angewiesen sein zu müssen, indem die subjektive Erfahrungsperspektive als Forschung erstens konzeptuell verankert, wie zweitens wissenschaftlich als kritischer Beitrag ernst genommen wird und damit über den von Baecker etablierten Begriff der Kulturrecherche (a.a.O.) noch hinausgeht. „Sans Soleil“ positioniert sich eher als Grundlagenforschung, die ebenso wissenschaftliche Methoden kritisch hinterfragt vermittelt einer aistischen Praxis, wie sie umgekehrt der Kunst ihr „freies Spiel“ durch die Bindung an das an die Geschichte gebundene Subjekt in Form der Dokumentation verweigert.

5. Methodologien: practice / theory based

Interessant ist auch hier eine Schnittmenge zwischen wissenschaftlicher Forschung und der AR, wie sie im Vorfeld am Beispiel Bartok, Cage und nun bei Marker im Filmessay exemplifiziert wurde. Der Logik der Kulturwissenschaften folgend, wie sie Wirth in seinem Vorwort „Logik der Kulturwissenschaften (a.a.O.) im Anschluss an Cassirer umschrieben hat, ergibt sich die Methode nicht aus einem festgelegten Verfahren, das unverändert auf alle Gegenstände anwendbar wäre; vielmehr leitet sich das Verfahren aus dem Gegenstand selbst ab. Es lässt sich der gleiche Ansatz verfolgen, wie er in den Grazer Texten gefordert wurde (aber noch weit darüber hinausgeht), wie auch bei Bartoks Bearbeitung der Volkslieder und Markers Bearbeitung der Geschichte: zwischen dem Objekt und dem Subjekt entsteht ein Dialog, in dem das Subjekt transparent wird und auf der anderen Seite der Gegenstand in seiner Eigen- und Einzigartigkeit berücksichtigt ist und dementsprechend eine ebenso einzigartige methodische Variation erfordert, mit Merleau Ponty gesprochen: wo der Gegenstand auch „bewohnt“ wird (zit. n. Schulz / Höldrich, s.o.).

Aber die Frage nach der Methode muss noch sehr viel genauer erfasst werden, dahingehend, dass Fragestellung und Resultat der Forschung nicht durch ein methodisches Verfahren und durch ein klares Format abgesichert oder stabilisiert sind, sondern die Fragestellung selbst schon einen hybriden Charakter einnimmt, indem sie Aspekte des Aistischen mit denen der Forschung verbindet. Es sei denn, und dies

dürfte tatsächlich relevant für AR sein, dass das Format, gewissermassen der Werkcharakter oder die Performance, nicht den gleichen Stellenwert besitzt wie in der Kunst sonst üblich. Vielmehr ist gerade der Prozess selbst entscheidend um den Weg von Erkenntnis zu dokumentieren. Als ein ‚work in progress‘ wäre die viel diskutierte Kommunikationsform der performativen Künste in den 60er und 70er Jahren eine wichtige Komponente, die im Rahmen der AR angewendet werden könnte. In diesem Sinn ist Markers „Sans Soleil“ nicht einfach als Produkt zu verstehen, sondern als Beiwohnen eines Prozesses, in dem sich das Gedächtnis qua Medium selbst zum Gegenstand der Betrachtung macht. Oder betrachtet der Gegenstand den Betrachter nach der im Film verfolgten Devise: „Or is it the other way round?“

Um eine differenzierte Sichtweise auf methodologische Fragen zu gewinnen, können Aspekte von de Certeau helfen. In seiner „Kunst des Handelns“ untersucht er die Methodologien in Geschichte (Foucault) und Soziologie (Bourdieu) und kommt in der Sichtung von Wissenschaftlichkeit zu der Gegenüberstellung eines diskursiv geprägten Tuns und eines Tuns ohne Diskurs:

„Seit dem 16. Jahrhundert verändert die Idee der Methode zunehmend das Verhältnis von Erkennen und Tun: ausgehend von den Praktiken des Rechts und der Rhetorik, die nach und nach in diskursive Handlungen ... umgewandelt werden, drängt sich das Grundschema eines Diskurses auf, der das Denken als ein Tun organisiert ... Das ist die Methode, der Keim der modernen Wissenschaftlichkeit. Im Grunde systematisiert sie die Kunst ... Die Grenze trennt also nicht mehr zwei hierarchisierte Wissensformen, die eine spekulativ, die andere an Besonderheiten gebunden, die eine damit beschäftigt, die Ordnung der Welt zu ergründen, die andere innerhalb des Rahmens, den erstere ihr vorgibt, mit dem Detail der Dinge befasst – sondern sie stellt die durch den Diskurs artikulierten Praktiken denjenigen Praktiken gegenüber, die noch nicht artikuliert sind.“³⁴. Sich an Diderot und die Enzyklopädisten anlehnend verfolgt de Certeau die Idee einer „Ethnologisierung der Künste“, die die wilden Praktiken der Kunst, die „voller Geist und Erfindungskraft“ (Fontenelle nach de Certeau, ebd. 140) sind, in eine wissenschaftliche Sprache verwandeln und durch die sprachliche „Umkehrung“ damit in ein wissenschaftliches Schrifttum, ins helle Licht rückend, umwandeln. Die Kunst wiederum erscheint als Fundament von Wissen schlechthin, in Form einer Kunst des Redens, des Denkens und des Handelns, das de Certeau beispielhaft an Foucault nachweist, so dass sich Kunst und Wissenschaft als zwei Seiten einer Sache bedingen, die sich in ihrer wechselseitigen Funktion im Sinne der Aufklärung erleuchten (hier exemplarisch Croce folgend). Demzufolge ginge es bei einer Methodologie der AR um einen Prozess der Selbstreflexion, der bewusst mit einem epistemologischen Claire / obscure operiert (vgl. dazu auch Baecker, a.a.O.) und dabei sich selbst „fremd“ wird im Sinne produktiver Kulturrecherche. In dieser Hinsicht, in der Figur sich selbst fremd zu werden, dürfte Sans Soleil von Chris Marker exemplarisch eintreten und die Kulturrecherche zu einer „Kulturarbeit“ im Sinne Freuds und Kristevas erweitern.

6. Relevanz, Wirkung

Borgdorff attestiert gelungener AR eine Relevanz in verschiedenen forschenden Zusammenhängen, die sowohl in der Kunst, als auch im Feld der Wissenschaft etabliert sind. Um hier der Relevanz etwas weicher gegenüberzutreten, sei als Intention der Forschung erwähnt, dass es entscheidend ist, an wen sie adressiert ist. Richtet sie sich an spezielle Fachgebiete, spezielle Forschergruppen, liefert sie allgemeine Grundlagen interdisziplinären Denkens? Derartige Überlegungen dienen aber auch dazu, die Begrenztheit eines solchen Fragens aufzudecken. Forschung kann in der disziplinären Verortung das Dasein von Untoten führen, die zwischen dem Himmel der Anerkennung

und der Furie des Niemandslandes dahinvegetieren. Die Vorstellung einer AR, die sich vom eigenen Bereich löst, um in einem anderen zu landen, wie U. Bertram dies visioniert (a.a.O.), erscheint zum gegebenen Zeitpunkt schlecht utopistisch. Die Flexibilität, die AR an den Tag legt, wäre ein wichtiger Gegenstand für Organisatoren, was von Institutionen diesbezüglich überhaupt geleistet werden kann. Welche Peer Groups sind zuständig für AR? Die Frage, wer eigentlich für was zuständig ist, könnte angesichts dieser neuen Unübersichtlichkeit im Kunst/Wissenschaftsbereich zu einer kafkaesken Bürokratie-Situation führen, die Hand in Hand mit der eben solchen Technokratie in ein neues Zeitalter des Kreativitätskriegs mündet.

II herzTEXT

1. Verortung des Projekts - ästhetische Praxis: soundessay und Kontextualisierung Zwischen Kulturwissenschaft und Musik –

Der Maxime gegenwärtiger Kulturwissenschaft (Wirth, Logik) folgend konstituiert das Projekt HerzTEXT einen Zwischenraum von Wissenschaft und Musik als „Kulturrecherche“ (Baecker), allerdings in dem Sinn, dass Kultur kritisch, ja bedrohlich oder unheimlich betrachtet wird und sich an den Begriff der „Kulturarbeit“ annähert. Kristeva umschrieb den Freudschen Begriff in ihrer Analyse zum Unheimlichen in „Fremde sind wir uns selbst“.³⁵ Hier meint Kulturarbeit, daran angelehnt, nicht nur ein rein subjektives Durchdringen eigener psychischer, sondern kollektiver, kultureller Phänomene.

Die so verstandene Kulturarbeit dehnt diesen Zwischenraum jenseits schriftlicher Diskurse auf andere Medien aus. Der Essay zur ästhetischen Praxis sowie die vorliegende Positionierung des herzTEXT-Projekts dokumentieren die diskursiven Kontexte. Das Herz als Gegenstand der Auskultation einerseits, als Metapher musikalischer und poetischer Inszenierung auf der anderen Seite wird in seine klanglichen Kontexte eingebettet und dynamisiert.

Als ein an der Musique concrète orientierter Soundessay treten der Wissenschaft unzugängliche Materialien hervor, die die sinnliche Seite einer Forschungs-Erfahrung als Ausgangsmaterial zugrunde legen. Beschrieben wird nicht nur ein diskursiver Prozess in einem imaginären Denkraum, sondern im Rahmen eines klanglich dokumentierten Soundwalks der Forschungsvorgang selbst. Dabei geht es um ein Überprüfen klanglicher Kultur durch die Kunst als „freies Spiel zwischen dem Körper und seinen Sinnen, dem Bewusstsein und seinen Vorstellungen sowie der Gesellschaft und ihren Möglichkeiten“ (Baecker, a.a.O. 94). Auch hier wird nicht von einem freien

Spiel ausgegangen, sondern im Sinne G. Böhmes von einer „neuen Ästhetik“, die das Doppel von Perzept und Affekt unter dem Vorzeichen der Reflexion thematisiert.

Der dreiteilige Soundessay vollzieht sinnlich die Methode im ursprünglichen Sinn des Nachgehens und Verfolgens, die die Begegnung mit dem Herzton durch die Reise eines akustischen Aussen ins Innere des Forschungsmaterials beschreibt. Dokumentiert ist damit die vom akademischen Forschungsprozess verborgene und ausgeschlossene Seite akustischer Begleitung. Eine solche Herangehensweise ist geläufig von Features aus dem Radio, um die „Atmo“ des Ortes an den Hörer heranzutragen. Anders aber als in der Atmo des Features sind die Klänge des Soundessays nicht funktionalisiert und marginalisiert, sie bilden vielmehr den Spielort selbst und werden musikalisiert: Die Klänge gewinnen an Autonomie durch ihre Funktion des Klangwerts. Zwischen der Bedeutungsspur, die das Alltagsgeräusch mit sich führt und seiner autonomen Klanglichkeit entsteht ein Oszillieren. Der sonst erläuternde Text des Features fällt aus. Mit dieser Entsemantisierung und Entnarrativierung setzt sich der Klang /das Geräusch selbst an die Stelle eines Bausteins narrativer Struktur. Die Atmo vom Hintergrund mutiert als Atmosphäre im Vordergrund zu einer *Musique concrète* und damit zum Fokus der Kulturrecherche.

Murray Schafers Perspektive des Soundscapes bildet den kritischen Ausgangspunkt für den Soundessay zu Hospital und Herzforschung (1. Teil). Ganz abgesehen von speziellen Inhalten ist die gegenwärtige Technisierung des Alltags so weit fortgeschritten und in Orten wie Spitälern derart ausgeprägt, dass Geräte bedingte Geräusche ständige Begleiter sind, aber zu einem permanenten „Weghören“ (Böhme) trainieren. Folge davon ist ein schwer bestimmbarer Stressfaktor, den Luigi Nono bereits in „*La Fabbrica illuminata*“ zum Gegenstand gemacht hat. Ein entfremdetes Arbeiten, das nicht einmal mehr registriert wird. Ohne dieser eindeutigen Stellungnahme folgen zu wollen, soll das Problem des Weghörens dadurch thematisiert werden, indem der Soundessay die Geräusche aufzeichnet und durch die Medienverschiebung zum Soundessay bewusst macht.

Das Herz und die Herztöne wiederum nehmen die Funktion von Bartoks Bauernlied ein. Sie sind das Lied, das in den Lebewesen singt: Keine Grundlage regionaler Grenzen, sondern globales Phänomen, mit dem alle Menschen, ja Lebewesen verbunden sind. Die Kulturfunktion des Herzens aber besitzt ebenso Theorie wie Geschichte, aus denen sich der Umgang mit dem Herzen ableitet. Daran gekoppelt sind die Räume, in denen das Herz, atmosphärisch gebunden, „sich zeigt“: musikalische, medizinische, literarische. Im Sinne von Böhmes Atmosphärenforschung situiert sich der HerzTEXT als Kommentar zu gegebenen akustischen Atmosphären aus der Perspektive kultur- bzw. musikwissenschaftlicher Feldforschung.

Der Treffpunkt dokumentierender Aufnahmen aus dem Hospital (1), dem Forschungslabor (2), kulturgeschichtlich relevante künstlerische Inszenierungen eines Herzhörens (2.1) und den zu Unterrichtszwecken für angehende Ärzte aufgenommenen Herztönen (3) sowie einer subjektiv fiktiven inszenierenden Wahrnehmung bilden das phänomenologische Dazwischen ab, in dem das Selbst sich fremd wird und die Fremde als Atmosphäre medial transportiert. Die Beziehung Forschungsmaterial (Geräusche / Klang) und Wahrnehmung (Hören, semantisch syntaktische Verknüpfung als Herausbildung eines Narrativs) setzt an jenem Punkt an, den de Certeau von Kunst als Grundlage der Wissenschaft postuliert: als Kunst des Redens, des Hörens etc. Dieser Grundlage wird der feste Boden entzogen.³⁶ Der Boden wird selbst reflektierend destabilisiert. Ziel dieser methodischen, umherwandernden „Grundlagenforschung“ ist

die Thematisierung und Begegnung ästhetischer Praxis, die Wahrnehmung selbst, die durch den Soundessay formal konzeptionalisiert, in ihrer narrativen Entsemantisierung (fehlender sprachlicher Kommentar) an den Hörer weiter delegiert wird, der als Instanz des Interpretieren zum Vollender des Experiments mutiert: ein Experiment, das die wahrgenommene und komponiert inszenierte Atmosphäre nicht semantisch interpretativ verortet, sondern allein den Effekt des Fremdwerdens befragend aufbereitet.

Dem musikalischen Denken im Soundessay folgend entsteht das Narrativ durch den komponierten Klang und inszeniert formal den Forschungsverlauf als raumzeitlichen Prozess. Dieser Weg folgt dem Gegenstand selbst, dem Herzton, und stösst allmählich zu ihm vor. Mimetisch stellt die dreiteilige Form des Essays damit die räumliche Metapher der Mitte nach, die zum Ende erreicht wird. Die Form ist aus dem Gegenstand selbst abgeleitet und folgt damit der sowohl in der Kulturwissenschaft wie der Kunst geläufigen Maxime, dass die Methode dem Gegenstand entspricht (vgl. oben, Wirth nach Cassirer und Bartok zur Volksliedbearbeitung). Das findet allerdings weniger auf der Ebene des Klangmaterials selbst statt. Vielmehr ist es die Ebene der formalen Inszenierung einer topologischen Herzmetapher (die Mitte), die das Material steuert und begrenzt. Dass die Mitte am Ende erreicht wird, stellt einen musikalischen Weg nach: den der Periode (Periodos, Herumlaufen), deren Weg eine nach innen verlaufende Spirale – nach Aby Warburg und G. Brandstetter eine Topos- und Pathosformel, das Melancholische - beschreibt.

Genau darin besteht nun das Erkenntnisinteresse meiner ästhetischen Praxis. Inszeniert werden sollen nicht Ergebnisse einer Recherche, die auf eine klar definierte Erfahrung auf künstlerischer Ebene abzielt. Aufgeworfen wird die sinnliche Wahrnehmung selbst als Voraussetzung wissenschaftlicher und künstlerischer Verfahren, die sich zwischen Material (Klang), Wahrnehmung (Hören), Inhalt (Diskurs), Form (Inszenierung) und Übertragung (Medialität) bewegen. Der Soundessay beschreibt die Geste des Wahrnehmens selbst und des Suchens. Darin begegnet sich die Methode mit Walter Benjamins Passagen-Werk als einem „Torso“ (Pommer/Schalz in Rautmann 2006:14). Das in dem kulturwissenschaftlichen Dazwischen funktional festgezurrte Material befindet sich hier, in der ästhetischen Praxis, im Zustand der Lockerung, der Möglichkeit, der noch nicht zu Ende gedachten Konzeptionalisierung und der „Kommentarstruktur“ (Benjamin nach Pommer ebd.). Dieser Vorläufigkeit Raum und Zeit zu geben erscheint mir wesentlich, um einen ersten Vorstoss in das Gebiet zwischen Praxis und Reflexion zu gewährleisten. Die Methode ist nicht ziel-, sondern wegorientiert. Insofern ist es auch der Forschungsweg selbst, der als Form des Soundessays nachgestellt wird.

Bei all dem aufgerufenen Zwischenraum möchte sich das Projekt doch verortet sehen in einer neuen, experimentellen Form der Musikwissenschaft, die sich einerseits der performativen Praxis nähert (vgl. oben Badura in Bezug auf Philosophie), die andererseits auch im Sinne des von M. Schafer gegründeten World Soundscape Projects den erweiterten Klangbegriff zum Ausgangspunkt nimmt und Klänge wie Geräusche des Alltags einer hörenden und reflektierenden Recherche unterzieht. Ziel wäre es, im Sinne der neu entstehenden Sound Studies die eng gefasste Lehre der Gehörbildung als einen Bildungsauftrag für die gesamte Gesellschaft neu zu konzipieren. Hier wäre auch eine weitere Funktion zu benennen. Dieser Auftrag bestände darin, nach Böhme wiederum das ständig trainierte Weghören im Alltag bewusst zu machen, es in ein bewussteres

Hören zu verwandeln und für eine Sensibilität produktiv zu machen, die dem Menschen als Lebensqualität – oder deren Verhinderung – zugute kommt. Der Musikwissenschaftler der ästhetischen Praxis wäre ein Experte, der seine Fähigkeit des musikalischen Hörens nicht nur durch Texte kommuniziert und auf Werke projiziert, sondern auf anderen medialen Ebenen interveniert. Und dies würde nicht nur historische Quellen betreffen, sondern gesellschaftlich relevante Klangphänomene, die als Atmosphären ihr akustisches Unwesen treiben und den Alltag klanglich prägen. Die damals von Schafer in den 70er Jahren vehement geführte Kritik am Soundscape der industrialisierten Welt wäre durch die ästhetische Praxis einer ‚experimentellen Musikwissenschaft‘ fortzusetzen und zu aktualisieren. In einer Umkehrung können Recherchen zu Alltagsphänomenen gerade das Herz und den Herzton betreffend wiederum an das akademische Fach der Musikwissenschaft zurückgespielt werden und neue Forschungsperspektiven eröffnen, wie weiter unten skizziert werden soll.

2. Hören:

Medium - Das künstlerische Format dieses Projekts ist ein Sound Essay. Dieser kann unterschiedlich rezipiert werden. Entweder in einer rein rekonstruktiven (der vorliegenden) Fassung im akustisch reproduzierenden Medium als „Kunst fixierter Klänge (Chion),³⁷ oder aber als konzertante Live-Performance mit Klavier und /oder Percussion und dem Essay als Zuspiegelung. Die erste Version dieser Performance fand 2011 auf dem Jazz Festival Montreux statt; hier spielte neben der Tonspur und dem live Klavier zusätzlich noch ein live Echokardiogramm mit, das der Chirurg Prof. Dr. von Segesser vom CHUV Lausanne bediente (nach einer eigens von mir erstellten Partitur). In einer späteren Variante wurde die Performance interaktiv gestaltet, indem freiwillige PerformerINNEN ihre Herztöne live in die konzertante Aufführung einbringen wollten. So geschehen 2014 im Musee de la main sowie im Art Pad Festival San Francisco, 2013 (freiwillige Performerin war Aurelie Coulon).

Zentral und als ein fester Kern sowie Ausgangspunkt des ästhetischen Praxis-Projekts dient der Sound Essay. Er richtet sich, medienbedingt, an das Hören selbst, er ist „ganz Ohr“. Im HerzTEXT weist die Hörriechung nach innen, in Innenräume, die im Dunklen bleiben, im Verborgenen und die nur durch zerstörende Eingriffe ins Helle und Sichtbare gezerzt werden können. Das Herzhören (auch das KörperHören, wie ich in „Musik der Schwerkraft“ gezeigt habe) folgt einer radikalen Figur räumlicher Erschliessung durch den Sinn: Vielleicht eine Urszene des Lauschens auf das Verborgene schlechthin, auf das Ich, das Andere, das Göttliche, das immer fremd bleibt und durch das Zuhören und Vernehmen näher kommt.³⁸ Die Kulturpraxis des, eines jenseitigen Hörens erstreckt sich bis in die Frühzeiten des Tibetischen Totenbuchs, der „Grossen Befreiung durch Hören.“³⁹ Das Hören dringt ein. Hören steht auch immer im begrifflichen Gegensatz zum Sehen. Der Ort des Hörens ist ein defensiver, aufnehmender, und doch aktiver, in pathetischen Formulierungen ein „empfangender“ (Behrendt). Weniger pathetisch ist das Hören des Herzens als das Lauschen auf ein inneres Zentrum, die Lokalisierung einer Mitte, die ihr Analogon im körperlichen Zentrum besitzt.

Zuhören - Böhme beschreibt den Zustand konzentrierten Hörens, von Musik etwa, als ein „Draussen in der Welt sein“, bei dem sich der leibliche Raum aufspannt.⁴⁰ Nancys zum Gehör umkreist das Hören in ähnlicher Weise als ein „Sein als Resonanz“. Ich wähle hier extra Definitionen ausserhalb der Musikwissenschaft. Ich möchte diese allgemeinere Darstellung übertragen auf das Herz. Wie hören wir das Herz, welche unterschiedlichen Hörzugänge gibt es? Das Herzhören ruft ein erstes Irritierendes

hervor: wir hören auf ein Innen, selbst wenn es ausserhalb des körpereigenen Klanges erklingt. Diese Topologie des Innenhörens dürfte den besonderen Status ausmachen, der auch auf Innerlichkeit verweist. Eine Resonanz des Innenraums, hindeutend auf ein Sein der Resonanz: „... wie man in vollkommener Stille seinen eigenen Körper klingen hört, seinen Atem, sein Herz.“⁴¹ Auf das Herz des Anderen zu hören, verweist auf ein Innen im Aussen, womöglich auf eine Verwandtschaft oder Verschmelzung mit diesem Innen/Aussen und dessen Umkehrung. Zu Beginn von Markers Sans Soleil sind während einer Fährenüberfahrt nach Japan Innengeräusche zu hören, u.a. auch Herztöne. Die verfremdende Tonperspektive beschreibt in einer ersten Annäherung diese grundlegende Umkehrung von Innen und Aussen.

Dieses Innen/Aussen aber differenziert sich durch verschiedene Zugänge. Wenn ein Mediziner ein Herz abhört, auskultiert, ein distanzierendes Hören, das, wie Foucault interpretiert, die weitere Entfernung sucht (Geburt der Klinik); wenn ein Verliebter das Herz der Geliebten schlagen hört, ein verschmelzendes Hören; wenn Salomo im alten Testament sich von Adonai ein „hörendes“ (verständiges) Herz wünscht, auf das er hören (!) kann, wenn er Rat braucht: ein öffnendes Hören. Wieder etwas anderes ist es, wenn der Musiker mit dem Puls eine Tempobestimmung vornimmt, oder einen bestimmten Affekt darstellen möchte, den er auf den Herzrhythmus bezieht, gestaltendes Hören. Oder er hört das Herz, indem er den Takt analysiert und die Tonhöhen bestimmt. Solch unterschiedliche Hörzugänge sind als Kulturtechniken eng an das kulturelle Gedächtnis, an kulturelle Codes und an repräsentative Regime (Ranciére) geknüpft. Der Mediziner hört möglichst distanziert auf Indizien des Pathologischen, der Liebende auf den Klang, der Herrscher auf einen metaphorischen Ort im Inneren seiner Intuition. Der Musiker hört auf eine affektive Bestimmung, die nicht pathologisch verstanden wird, sondern strukturell und ästhetisch. Dieses ästhetische Hören hat in den letzten Jahren starken Aufschwung genommen, wie zahlreiche Werbespots zeigen: Von Audi bis Migros wird ein heftiger Puls hörbar inszeniert, der wohl eine freudige Erregung im Angesicht von Produkten repräsentieren soll. Von der Entdeckung des Herzens als intimem Ort durch J.J. Rousseau (vgl. H. Arendt) bis zur werbemässigen Vereinnahmung zeigt sich der Herzton als semantisch stabil, wie aber auch dynamisiert.⁴²

Spektakulär hat der Installationskünstler Ch. Boltanski vor einigen Jahren das „Archive du coeur“ auf der japanischen Insel Teshima begründet (2010), einen Ort, an den Menschen ihre Ahnen besuchen können, indem sie deren aufgezeichnete Herztöne dort anhören. Boltanski selbst schilderte das Hören des Herzens als „ein letztes Selbstporträt“.⁴³ Diese unterschiedlichen Aufladungen der Herzton-Bedeutung transportieren unterschiedliche Hörweisen, wie oben skizziert, sie zeugen auch von unterschiedlichen Wissenszugängen, von biologischen, ethischen und musikalischen. Jeweils unterschiedlich erfolgt hier eine Praxis der Welterschliessung, deren zwei Seiten die der Messung und des Spürens, generell auch der Metapher sind. Dabei verfolgen die unterschiedlichen Wissensgebiete unterschiedliche Methoden und Techniken. In einer Dichten Beschreibung (Geertz) überlagern sich heterotopisch strukturelle mit poetischen Grössen, die jeweils das Phänomen auch in andere Kontexte einbetten. Bill Viola erzeugte massive Irritation durch seine Installation „Science of the Heart“ von 1982, indem er Metapher und Organ dekontextualisierend miteinander verschränkte. Boltanski folgt dieser Irritation im Verständnis des moderaten, subtilen Künstlersubjekts der fortgeschrittenen Postmoderne (Reckwitz): es geht nicht um die schockhafte Erkenntnis, die der Moderne so sehr lag, es geht um eine Subversion

bestehender Realitäten, die irritierend montiert sind. Funktion und Metapher, sich scheinbar ausschliessend, werden in einem neuen Gebrauch, als Selbstporträt, paradox miteinander verschränkt. Intimität, Neutralität, Medialität des Hörens verbinden sich zu einem neuen Arrangement.

Die unterschiedlichen Kontexte prägen insgesamt die „Atmosphäre“ des Herzschlagens. In einem Krankenhaus schlägt es anders als bei einem Symphoniekonzert. Werden von vielen Institutionen die Herztöne gerade in letzter Zeit als eine Instanz inszeniert, die zwischen Verstand und Gefühl vermittelt, damit einen Topos vergangener Jahrhunderte aktualisierend (s. auch noch die Inszenierung in Metropolis bei Fritz Lang), so sieht die gesellschaftliche Realität der Herzforschung ganz anders aus, nämlich rein funktional und strukturell aufzeichnend und untersuchend. Auch das Funktionale, scheinbar Neutrale besitzt eine Atmosphäre. Aktuell haben sich verschiedentlich Projekte mit diesem neutralen Zugang auseinandergesetzt, mit dem Ziel, andere Beziehungen zum Herztönen zu finden. U.A. sei herausgehoben das Projekt „Pulse“ von Lewis-King, worin sie ausgehend von ihrer Praxis der chinesischen Medizin eine neue Intimität des Hörens durch die Berührung der Pulsmessung schafft und daran anschliessend kompositorisch und klanglich die Herztöne bearbeitet.⁴⁴ Boltanskis zunächst nebulöse, an den Diskurs der Herzmotaphorik anschliessende Hörweise, rückte somit nachweislich den real klingenden Herzton und seinen Kontext ins Bewusstsein. Die bislang grobe Unterscheidung zwischen funktional pathologischem Auskultieren (Laënnec) und metaphorischem Hören des Herzens (Salomo, Rousseau, Schiller) erhält damit eine neue Dimension. Der Herzrhythmus selbst wird zum Zeichen und Bezeichnen neuer Zugänge der Wahrnehmung freigegeben. Dies erfordert eine dreifache Staffelung der Untersuchung des Herztextes. Das Hören des Herzens und seine Funktion; der diskursiv klangliche Kontext des Herzhörens; eine neue Bestimmung im Zugang zum (sic!) Herztönen.

3. Atmosphäre:

Wenn es richtig ist, dass der Kontext den Sinn der Herztöne bestimmt, so wäre zu fragen, wie dieser Kontext diskursiv erfasst werden kann. Er kann natürlich sprachlich zugänglich gemacht werden, aber auch dann gäbe es noch die verschwiegene Seite, die Klangseite, die den Herzton gerade im medizinischen Bereich akustisch einbettet. Zahllose Signale geben akustische Informationen über den Stand der Patienten als Lebenszeichen. Die Umgebung der Herztöne prägt ihren Sinn, ihren sinnlichen Zugang. Diese Umgebung möchte ich wiederum mit Gernot Böhme als Atmosphäre verstehen. Dies gilt für Musik wie für Geräusche. Im Rahmen von Böhmes neuer Ästhetik geht es darum, dass „... Musik zu einem Bestandteil der Umwelt (wird).“ In der ... ökologische(n) Ästhetik (wäre) ihre eigene Aufgabe, nämlich die Erkenntnis, die Bewahrung und die Gestaltung des akustischen Raums. ... die Frage zu stellen, welche akustischen Charaktere die Räume haben sollen, in denen wir leben.“⁴⁵

Böhme delegiert die Frage an die Praktiker mit der Forderung nach Reflexion. Ich möchte diese Perspektive umkehren und mich einem theoretischen Diskurs mit praktischen Folgen anschliessen. Badura formulierte im Rahmen seines performativen Philosophieprojekts die Frage nach der Inszenierung von Philosophie, quasi als Selbstbefragung. In einem Projekt, dem „ToBe“-Projekt, habe ich gemeinsam mit TänzerINNen, SchauspielerINNen und Musikern, bereits im Jahr 1997 theoretische Konzeptualisierungen des Rhythmus performativ hinterfragt. Diese Richtung fortsetzend soll es hier um eine doppelte Befragung und eine Figur der Umkehrung

gehen, nämlich aus einer musikphänomenologischen – also akademischen - Sicht bestehende Atmosphären zu erfahren und sie kompositorisch zu reflektieren. Ziel einer solchen Reflexion ist eine Verarbeitung des Wahr- und Aufnehmens (im doppelten Wortsinn), wie Böhme / Nancy es beschreiben und diesen Vorgang direkt klanglich als einen Kommentar – oder Essay – zu gestalten.

Musikwissenschaft wird damit neu gedacht, die Distanz zum Gegenstand aufgehoben, es findet ein „Bewohnen des Gegenstands“ statt im Sinne einer künstlerischen Tätigkeit, wobei das Künstlerische hier eine ganz neue Färbung erhält. Denn es ist gar nicht mehr im Verständnis einer gediegenen, professionellen Handwerklichkeit zu verstehen, die bis heute eine, oft verschwiegene, Voraussetzung des Kunstbetriebs ist. Vor allem geht es auch nicht um eine Künstlerfiliation, einer Schülerschaft und dem Weiterreichen magischer Praktiken durch die Aura des persönlichen, dem Genie. Hier geht es also nicht um die Kreation von artistischer Atmosphäre, die dann reflektiert wird, sondern um die Reflexion der bestehenden Atmosphäre, reflektiert in einem von der Sprache abweichenden Medium. Dieser Schritt, der bislang nicht in Betracht gezogen wurde – vermutlich weil er dem aktuellen technischen Fetischismus nicht das Wort redet und sich an eine von Barthes ins Spiel gebrachte Kategorie des Amateurs anlehnt- bildet die Umkehrung einer AR, indem sie ein professionelles Reflexionsvermögen einfordert, nicht jedoch bei der sprachlichen Äusserung verbleibt und diese medial überschreitet, oder eher entgrenzt.

Ausgangspunkt dieses Projekts ist daher das forschende Fragen nach dem Hören, nach dem kulturellen Kontext des Hörens am Beispiel der Herztöne und der damit verbundenen Atmosphäre, die weniger hergestellt, als vielmehr aufgenommen und kommentiert, im emphatischen Sinne re- reflektiert wird. Dem Praktiker wird gewissermassen ein Spiegel vorgehalten, der die bereits kreierte Atmosphären durch den Soundessay reflektieren mag und zwar gebrochen durch die Wahrnehmung eines Musikphänomenologen / musical performer. Dabei wird allerdings auf räumliche Inszenierung verzichtet. Zumindest bislang. Wichtig ist, das Material einer Musique concrète als einen Klangdiskurs zu etablieren, der der Forschung einerseits dokumentiert (Formverlauf) und zum anderen die Materialität des Gegenstands nicht abstrahiert, sondern im anderen Medium konkret sprechen lässt. Mit diesem ‚Sprechen lassen in eigener Medialität‘ soll dem Forschungsmaterial mehr Eigen- und Daseinsrecht eingeräumt werden, ohne ihn sprachlich abstrakt zuzurichten; ohne aber auch den Aufwand räumlicher Inszenierung zu betreiben, der allzu sehr auf ‚Kunstbetrieb‘ angewiesen ist. Gemäss den reproduzierenden Medien wie Buch und Schallplatte wird die intensive Möglichkeit des wiederholenden Wahrnehmens genutzt. Nicht nur das: die optimale Wahrnehmung des Soundessays erfolgt über das Kopfhörerhören, ein intensives Hören, das die kleinsten Vibrationen verfolgen kann und einen Raum nach Innen beschreibt, der dem Herzhören adäquat ist. Der Kopfhörer ist das Stethoskop des Rezipienten. Mit ihm lauscht er die Komposition ab.

Mit einer „Kunst fixierter Klänge“ im Sinne Chions hat dieses Projekt allerdings nur bedingt zu tun. Durchaus wird – entgegen Chions Manifest – von „natürlichen“ Klängen ausgegangen. Chion hebt zurecht den artifiziellen Charakter auch jener von Mikrofonen aufgenommenen Klänge hervor. (10 Gebote für eine Kunst fixierter Klänge, Nr. 7, in: Die Kunst fixierter Klänge, Merve 2010, S. 43/44). Und ihm ist insofern zuzustimmen, als die Gegenüberstellung natürlicher und synthetischer Klänge mystifizierend ist. Dies besitzt aber vor allem Gültigkeit im Gegensatz zu „Musik“. Ein Geräusch etwa trägt seine Umgebung mit sich. Wird es erkannt, stellt sich der Gegenstand ein, auf den der Klang

als Zeichen verweist. Genau mit dieser „Quelle“ (die sicherlich imaginär bleibt, keine Frage) wird hier gearbeitet als Atmosphäre. Sie wird nicht abgeschnitten. Sie erscheint als sinnlicher Kontext, der Träger von Atmosphäre ist. In der Fixierung und Reproduzierbarkeit sowie in der Abtrennung verändert sich die Atmosphäre, verliert am Präsenzeffekt, bleibt aber als Spur bestehen, eine Spur, die als Ausgangspunkt atmosphärischen Spürens dient und weiter ins Klangdenken übergeht. Dieses Klangdenken beschreibt die Sphäre zwischen dem Imaginären und dem Vorhandenen, „Gegebenen“, das als kritische Distanz die Wahrnehmung erkundet. Die Kunst fixierter Klänge im Sinne Chions wird mit dem Soundscape Project Schafers in gewisser Weise zusammengedacht. Das freie Spiel der fixierten Klänge steht nicht zur Debatte, vielmehr das reflektierte Hören, das allerdings nicht vom Erleben und der sinnlichen Erfahrung abstrahiert, sondern diese mit hineinnimmt.

Umgekehrt ist damit der Versuch verbunden, die Frage nach den klanglichen Kodierungen an das eigene Fach zurückzuspielen und zu fragen, welche Funktion eine Musikwissenschaft im Rahmen einer ästhetischen Forschung besitzen kann, jenseits der gängigen Aufarbeitungen historischer Quellen und ihrer Bereitstellung. Dieser Ansatz richtet sich mehr an eine systematische Ausrichtung des Faches und behauptet eine Stimme bei der Gestaltung der akustischen Umwelt und der Wahrnehmung körpereigener Klänge (und orientiert sich damit an das von M. Schafer begründete Projekt eines *worlds soundscapes*). Das Herz nimmt dafür einen herausragenden Platz ein, insofern es als körpereigener Klang zahlreiche Bezüge zwischen Innen- und Aussenwelt unterhält, als Grundlage von Tempo- und Affektbestimmung dient, ja sogar in seiner auftaktigen und tieffrequenten Erscheinungsform zwischen Tief- und Hochton (1. und 2. Herzton) eine prämotivische Gestalt (Volksliedquarte, wie in „Im Frühtau zu Berge“) annimmt. Wohl nicht ganz zufällig ist der Umbruch in der Musik um 1600 bestimmt durch den Generalbass, der als „Rhythmusgruppe den Kern und das Zentrum einer Aufführung bildete.“⁴⁶ Dies wurde sogar räumlich inszeniert, indem die Continuo-Spieler in der Mitte – topologisch gesehen im Herzen - des Ensembles platziert wurden, wie Abbildungen der damaligen Praxis zeigen. Und nicht zufällig wird mit dem gleichzeitigen Erscheinen der Oper der Affekt zur Aussage der Musik erhoben. Was in dieser Zeit als Krise musikalischer Aufführung erlebt wird, nämlich der Verlust eines statischen *Tactus* zugunsten einer flexiblen, sprachähnlichen Tempogestaltung (vgl. z.B. auch die Vorrede Frescobaldis zu seinen *Toccaten*), die die Synchronisierung der Musiker ins Wanken bringt, dient – so die hier vertretene, freilich noch spekulative These - aber nicht nur einer Rhetorik, sondern einer gefühlshaften Unmittelbarkeit, die es überzeugend zu inszenieren galt. Die Rhetorik bemächtigt sich gewissermassen körpereigener Funktionen, die zuvor schon im Atem, dem *Pneuma*, der Stimme angelegt waren und nun körperlich vertieft werden in Richtung Inneres, anders gesagt. Innerlichkeit. Es würde sich also um eine andere Rhetorik als die der rein sprachlichen handeln, um eine musikalisch affektive, eine mimetisch körperliche, die von der sprachlichen Sinnhaftigkeit überdeckt wird und den zugrundeliegenden Sprachton zum Material erklärt; aber auch körpereigene Klänge, den Atem, der die Sprache und den Satz, die Phrase (*Aria*) ermöglicht, das Herzklopfen und die Körperbewegung (Takt, Rhythmus).

Körpereigene Geräusche und biologische Funktionen wie der Atem und das Herzschiagen sind gleichsam Grundlagen der Musik in Gestalt von *Aria* und Phrase sowie von Puls und *Metrum*. Das Erfassen einer Komposition durch den Interpreten entspricht einem Hineinhören, dem Inneren einer Komposition lauschen und so den Puls des gesamten Werks bestimmen und umsetzen zu können. Rhythmus und Dynamik sind die für den Interpreten entscheidenden Gestaltungsgrößen.

Diese grundlegenden Bestimmungen rütteln an den Grundfesten der Musiktheorie und ihrer mechanischen Auffassung etwa vom Puls, repräsentiert durch das Metronom, vom symmetrischen Metrum, repräsentiert durch den Takt. Wenn die Musik tatsächlich aber ein Herz repräsentiert und ihre Energie, wie Roland Barthes es eindrücklich beschrieben hat, ein Schlagen ist, ein Schlagen, das sich von der Tätigkeit per se allgemein ableitet, aber spätestens eben seit 1600 auch das innere Schlagen meint, dann wäre mit der klanglichen Thematisierung des Herzens ein weites Gebiet benannt. Bereits 1971 hatte Heinz Holliger im Rahmen seiner *Cardiophonie* für einen Bläser und drei Magnetophone den Herzton als Feedback des eigenen Spiels inszeniert: „Es handelt sich um eine selbstzerstörerische Aktion, in der ein Bläser von seinem eigenen Pulsschlag gejagt wird, bis er zusammenbricht.“⁴⁷

Im Zentrum stand hier der Interpret und sein Körper, der durch das Bio-Feedback mit sich selbst kommuniziert. Er wird, medizinisch gesprochen, zum Herzwahrnehmer.⁴⁸ Die mediale, durch die Elektronik gesteuerte phonocardiographische Situation wurde schlicht verwendet, die Herzwahrnehmung in den Bann einer Hysterie oder Ekstase gebracht. Im vorliegenden Projekt hingegen geht es, quasi vorgelagert, um die mediale Repräsentation des Herztons selbst. Daher werden unterschiedliche Quellen aus verschiedenen Disziplinen dazu befragt, die eine Polyphonie der Herzfunktion erzeugen; daher werden auch die zahlreichen elektronischen Geräte in der Medizin selbst einer akustischen Recherche unterzogen. Gerade das Echocardiogramm besitzt reichhaltige Eigengeräusche, die während der Untersuchung aufkommen und nicht über diagnostischen Wert verfügen.

Die Verortung des vorliegenden Projekts wurde zweifach determiniert in zwei verschiedene Richtungen: Auf der einen Seite ging es darum, den Standort im Rahmen der AR zu bestimmen, der als Kommentar oder Essay benannt wurde, indem er bestehende Atmosphären von Praktikern spiegelt⁴⁹. Insofern schien eine begriffliche Modifikation zu einer „ästhetischen Praxis“ sinnvoll. Andererseits ging es um die Befragung des eigenen Fachs und um seine theoretischen Bestimmungen. Diese beiden Richtungen bilden die Matrix, ihre Spannung, in der sich das Klangmaterial als „Timbre“ (Nancy, a.a.O.) bewegt, entfaltet und hörend eine Resonanz nach Innen beschreibt. Es handelt sich somit um einen musikphänomenologischen (wissenschaftlichen) Klangessay über das Innenhören. Das Innenhören nimmt dabei die kontextuellen Umgebungen des Herztones als gestaltete Atmosphären in sich auf und beschreibt einen Weg nach innen, indem die Umgebungsgeräusche allmählich verschwinden und nur noch das Zentrum, die Herztöne übrig bleiben. Damit beschreibt der Essay einen Atmosphärenprozess, der die Kontexte stets enger fasst: Das Hospital, das Labor, der Herzton und seine Klanglichkeit. Nach Joseph Conrad liesse sich die Form des Essays als ein „Herz der Finsternis“ bestimmen, als ein fortschreitender Prozess in Richtung Zentrum, hier: in ein reines Innenhören.⁵⁰

Mit dem Soundessay wird damit versucht, eine Bestimmung von Musikwissenschaft zu definieren, insofern die sinnliche Erkenntnis von Atmosphären einfließt, um Kontexte des Hörens zu thematisieren, und schliesslich die Grundlage einer musiktheoretischen Bestimmung kulturalistisch zu befragen. Dabei geht auch die Perspektive der AR anders hervor, denn die Positionierung erfolgt nicht primär durch die Kunst, sondern als Reflexion von Alltag durch praxisorientierte, kunstnahe Reflexion. Am Anfang steht der Gedanke, das Unwohlsein mit theoretischen Abstraktionen, mit vorschnellen Funktionalisierungen, mit Disziplintrennungen, kurz: mit Rancière gesprochen geht es um die Diskrepanz repräsentativer und ästhetischer Regime, um Diskurskritik. Diese

Diskrepanz erweist sich auch in den Arbeiten Koskis, Lewis-Kings und weiterer ForscherINNEN als treibende Kraft, feststehende, normative Regeln zu brechen zugunsten individueller Herangehensweisen.

4. Essay

Der Essay war im Vorfeld bereits als Schnittstelle zwischen Wissenschaft und Kunst beschrieben worden. Er befindet sich in einem hybriden Status und bleibt dementsprechend dem Mainstream der Scientific Community fremd. Da es jedoch im Spektrum des Wissenschaftlichen, zumal in der Kulturwissenschaft, genügend methodische Spielräume diskursiver Kommunikation gibt, erscheint der Essay als mögliche Plattform, um die Beziehung von Inhalt und Form im Sinne eines ästhetischen Experiments austragen zu können.

Mit dem Soundessay stellen sich zusätzlich Fragen nach der klanglich formalen Gestaltung. Eine Forschung, die ein gängiges Format einfach unreflektiert bedient, wäre keine künstlerische Forschung, sondern eher schlechte, oder gar keine Forschung, die das Epitheton künstlerisch nicht verdiente. Der Soundessay behauptet sich in diesem Zusammenhang als Experiment (ein Experiment, das durchaus scheitern kann), genauer als experimentelles Format und schliesst sich an intermediale Essays wie Kluges „Angriff“ oder Markers „Sans Soleil“, oder an Klangarbeiten wie „La ville“ (P. Henri 1982) an. Waren hier neue Perspektiven von Mikroerzählungen, Geschichtsschreibungen und kulturellem Gedächtnis im Rahmen raumzeitlicher Wahrnehmung durch ein innovatives Narrativ zur Sprache gekommen, so liesse sich der Soundessay als ein Versuch definieren, räumliche Überlagerungen zu kreieren (vgl. Henri), den Prozess von Semantik zu reiner Syntax, von Atmosphäre zu Rhythmus als Prozess hörend zu bestimmen und ihn als Kulturarbeit, als ästhetische Praxis zu etablieren.

Eine Art von Hygiene-Prozess, als eine Reinigung, um empfindliche Situationen nicht unnötig zu belasten, oder extrem gesagt, durch Umwelteinflüsse Ungeschütztes der bakteriellen Infektion, der Todesgefahr auszusetzen. Dies ist der Ort des Hospitals. Die komplizierten Eingriffe erfordern strenge Hygiene. Wird sie nicht gewährleistet, entsteht Ansteckung. Untersuchungen haben mehrfach gezeigt, dass die Hygiene für Ärzte bei der Behandlung absolut notwendig ist, um Patienten zu schützen. Die Hygiene signalisiert die Überschreitung einer Grenze (keine Entgrenzung!). Es geht um die Überschreitung ins Innere, um den Eingriff durch die Operation, durch technische Geräte. Wie kaum ein anderer Ort ist das Hospital ein Ort der Aufklärung, vermessend das elektronische Hellwerden verschwommener Dunkelheiten. Mit der zeitgenössischen Kardiologie wird das sehr evident durch die Ultraschalluntersuchung des Echokardiogramms. Was vorher durch die Auskultation hörend und durch EKG schriftlich erschlossen wurde, wird nun dem Auge durch ein „Bild gebendes Verfahren“ mit einer nie zuvor dagewesenen Präzision geboten. Folge davon ist auch eine Schwächung auskultatorischer Kompetenz bei Ärzten. Es ist kulturgeschichtlich ein Triumph des Sehens über das Hören und vollstreckt die seit Aristoteles herrschende Einschreibung. Aber das ECC ermöglicht auch einen akustischen Zugang, nämlich durch den Dopplereffekt und zahlreicher Höhen- und Tiefen-Filter. Dabei wird der Blutfluss hörbar gemacht und ergänzt damit das Klappenschlussgeräusch von Auskultation und Phonocardiographie. Ärzte vermögen aufgrund des Blutflussgeräuschs den Zustand der Klappen zu rekonstruieren.*

* Das ECC ist aber vor allem aufwendig und teuer. Es dient der Exklusivität des Hospitals als High Tech Zentrum, das sich Einzelne nicht leisten können.

Die Maschine ist das Medium, das das Innen mit dem Aussen hygienisch und präzise messbar ohne nötigen Eingriff (non invasiv) verbindet und durch den feinstofflichen Ultraschall den Körper durchtastet. Die Grenzen von Aussen und Innen verfließen, das Innere wird in nie vorher dagewesener Art von aussen sichtbar. Es entstehen hybride Konstellationen, die stets von Klängen atmosphärisch begleitet sind, die aber meist unhörbar bleiben, im Gestus des Weghörens verschwinden.

5. Projektrahmen – AIL und die hybride Konstruktion der Künstleridentität als formale Gestaltung des Essays

Wenn von Kontexten die Rede ist, stellt sich auch die Frage nach dem Setting des Aufeinandertreffens von Herzforschung und Musikwissenschaft. HerzTEXT entstand im Rahmen des Artist In Lab – Programms (AIL – Leitung Prof. Jill Scott), das seit vielen Jahren am ICS (Leitung: Sigrid Schade) der ZHdK angeboten wird. Hier wird KünstlerINNEN die Möglichkeit gegeben, eigene Projekte vorzuschlagen, zu bestimmen und sie durch einen 9monatigen Besuch in einem Forschungslaboratorium zu bereichern, zu reflektieren, zu definieren. Durch den Besuch des Labs wird ein interdisziplinärer Dialog ermöglicht, Beobachtungen, Methoden, Wissensformen werden zwischen KünstlerINNEN und WissenschaftlerINNEN diskutiert. Bezeichnend ist, dass das Künstlersubjekt dabei seinen Kontext verliert und als Fremdkörper, als oeil exterieur, vielleicht sogar als Feldforscher im fremden Terrain des wissenschaftlichen Forschungslaboratoriums agiert. Die Methodik teilnehmender Beobachtung ist im Projekt impliziert. Dieses Setting kann durchaus zu gegenseitigen Fremdheitserfahrungen führen, wenn etwa der Künstlerforscher als Spion erfahren wird. In meinem Fall ist dies gelegentlich geschehen. Der Rollenwechsel führt zu einer Art Tarnung. Geradezu verdichtet wurde diese Erfahrung im Wechsel der Kleidung, die den Übergang ins Innen des Hospitals (als scheinbarer Mitarbeiter) und die hygienisch nötige Sauberkeit markierte sowie einen Identitätswechsel, der zu genannten Irritationen führte. Auch hier gab es gegenseitige Erfahrungen des Fremden, Überschreitung von Grenzen, die mit einer Verwischung von Innen und Aussen, mit der Begegnung unterschiedlicher Hygiene-Erfahrungen einhergingen.

Diese Fremdheit kann auch gelöst werden, indem der Künstlerforscher in die wissenschaftliche Forschung einsteigt und aus seiner Sicht einen für die Wissenschaft einen transparenten, u. U. methodisch innovativen Beitrag liefert.

In meinem Fall habe ich verschiedene Ebenen des Settings bearbeitet, bzw. dokumentiert. Die dreiteilige Form des Essays folgt der Dokumentation des Projekts, das teils aus der Anlage, teils aus eigener Gestaltung entsprungen ist. Bezüglich der performativen Situation, als Gast in einem wissenschaftlichen Lab zu agieren, habe ich die Situation kurzfristig umgekehrt. Der Mediziner wurde zum Fremden, zum Performer. Dank der Bereitschaft des Jazz Festival Montreux und des Kardiologen und Chirurgen Prof. Dr. L. K. v. Segesser kam es zu einer UA des ECC auf einer Jazzbühne, das Echo mutierte – erstmalig? - zum Musikinstrument. Segesser bediente das Echo nach einer Partitur, die ich als Instruktion angelegt hatte.

Die gesamte Form des Soundessays leitet sich aus diesem Übergang, aus dem Überschreiten der jeweiligen Schwellen her. Sie bildet den Forschungsprozess im Rahmen des Projektsettings selbst ab. Dies gilt für die klangliche Inszenierung, die die Überschreitungen durch Effekte subjektiv einfärbt (z.B. Raumeffekte, sog. Reverbs) und damit eine Spannung zwischen objektivem und subjektivem Raum erzeugt und hörend

nachvollziehbar macht; hier stehen die Klangatmosphären des Hospitals im Vordergrund, in die das Ich räumlich durchschreitend eintaucht und allmählich die Grenzen durchquerend erfährt und an empfindlichen Punkten mittels Klangeffekten subjektiv interveniert.

Die Dreiteiligkeit beinhaltet folgenden Ablauf.

- Zunächst werden im 1. Teil die Räume des Hospitals und seiner Aktivitäten erschlossen: die Fahrt dorthin, der Eingang, die Cafeteria, Ort der öffentlichen Zugänglichkeit. Dann die Garderoben und Reinigung, schliesslich die Stationen, von der kardiologischen zur Intensivstation in den OP.

- Im 2. Teil wird die Repräsentation des Herztones untersucht, die digitalen Archive von Kunst (Musik, Literatur) und Wissenschaft. Dabei spielen auch die Geräusche und Klänge des Labors eine wichtige Rolle, die wiederum den Hintergrund meiner Recherchen bildeten. Unter der Unzahl künstlerischer Beispiele für die Inszenierung von Herztönen wurden einige ausgewählt mit paradigmatischem Charakter aus der Literatur, der klassischen und der Popmusik. E.A. Poes' „Tell Tale Heart“ thematisiert dabei wie kaum eine andere Quelle das Ineinander von Herz und Hören, ein paranoisches Hören, bei dem die Trennung von Innen und Aussen komplett ausser Kraft gesetzt scheint und visionär die Angst-Erfahrung mit dem Polygraphen (Lügendetektor) vorwegnimmt. Schuberts Vertonung von Goethes Gedicht aus Faust „Meine Ruh ist hin“ zeigt den privilegierten Ort der Musik hinsichtlich der Herztönpräsentation. Alle Intimität des Privaten liegt hier offen. Die Beschleunigung des Herztones bei M. Jacksons „Smooth Criminal“ ist schon deutlich die Vereinnahmung von Erregung angesichts des Begehrens, das die Warenästhetik derzeit funktionalisiert. Kraftwerks „Elektrokardiogramm“ aus „Tour de France“ dokumentiert schliesslich Kontrolle und Überwachung zum Schutz des Sportlers, des Subjekts.

- Im 3. abschliessenden Teil kommen nur noch anonyme Herztöne vor. Den Übergang dazu bilden Techniken der Verlangsamung („rallenti“), die in der Auskultation als Lehrzweck, in der Musik als kompositorische Technik (Augmentation) eingesetzt wird. Ich befinde mich abschliessend sozusagen im Status der musikalischen Operation und bin nun kontextfrei, hygienisch steril. Nur noch die medialen Bedingungen von Klangreproduktion bilden atmosphärische Zusätze. Das Rauschen der Aufnahmen kündigt von ihrer analogen Herkunft. In der unterschiedlichen Stärke bildet es den Grund eines Klangflickenteppichs. Entnommen sind die Herztöne alle dem CHUV, teils wurden sie extra aufgenommen (Echo-Doppler), teils aus der Bibliothek zu Lehrzwecken pathologischer Geräusche kopiert. Sie erzeugen in ihrer Vielheit eine Musik, die dem gängigen Muster des vereinten gleichen Herzschlags- eingefangen in der Formel „Two hearts beat as one“ -genau widerspricht. Es geht nicht um die Subsummierung eines Herzschlags unter anderen, wie dies die Praxis von Marsch- und Popmusik, überhaupt aller historischen Musik ist, sondern um die Etablierung einer Vielfalt, einem Gewimmel der Pulsschläge, die in mancher afrikanischen Trommelmusik präsent ist, und die hier der zeitlichen Eigenständigkeit jedes Lebewesens und jeder Tätigkeit Raum gibt, im Sinne des biblisch Salomonischen „Omnia tempus habent“, oder J.G. Herders Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft.⁵¹ Erzeugt wird also eine polyrhythmische, polytempische Minimal Music, die repetitiv ist aufgrund ihres Ausgangsmaterials und die den neuen Zugang zum Herzen darin benennt, auf eine ewige Differenz zu setzen, die dennoch zu einer – sehr viel komplexeren – Einheit führt. Dieser

Komplexität wäre zu lauschen, dem Einzelnen, wie dessen Beziehung zu den anderen Herztönen. Ein kontrapunktisches Hören. Damit verfolgt der Essay etwas grossspurig und altbacken die Idee einer Utopie, die jedoch wiederum mit dem Gegenstand verbunden ist: das Herz als der einst utopische Ort, an dem das private Ich spricht. Und dieses Ich spricht einfach mit allen anderen Ichs, löst den Zwang der dialogischen Struktur ab durch ein fortwährendes Strömen, das rhythmisch als Bestandteil eines sich selbst ewig differenten Pulsschlags agiert. Dieser Ort sollte in verschiedener Weise reflektiert sein – was die Aufgabe des vorliegenden Projekts ist. Es lässt sich nicht festnageln in dionysischer Weltabkehr, noch in zustimmender Gegenwartseuphorie. Eher ist die fiktionale Übersinnlichkeit geschärfter Wahrnehmung anvisiert, wie sie in HeldINNeN wie Bessons „Lucy“ (2014) Gestalt annimmt: Wie wäre es, durch die Strassen zu laufen und die Herztöne sämtlicher PassantINNeN hören zu können? Der Ort des Projekts ist die Beobachtung eines diskursiv umkämpften Schauplatzes, auf der Suche nach Sinnengebung. (sic!). Das Projekt repräsentiert eine ungesicherte Offenheit, eine noch im Staunen begriffene Präskopsis, die sich im Prozess der Urteilsbildung befindet und die das eigene Fremdsein medial reflektiert.

Anmerkungen

¹ Reckwitz 2012: Die Erfindung der Kreativität

² Baecker 2009: Kunstformate (Kulturrecherche), in: Rey/Schöbi (Hg.): Künstlerische Forschung. Positionen und Perspektiven. Zürich 2009, S. 79-97

³ Borgdorff 2012: 69: Künstlerische Forschung und akademische Forschung. In: Tröndle/Warners (Hg.): Kunstforschung als Wissenschaft, S. 001-021

⁴ Rancière 2006:18

⁵ Reckwitz 2012:131

⁶ Mersch 2015:17

⁶ Croce, Benedetto: Ästhetik (1902). „Ihm geht es um den Nachweis, dass die Kunst ein autonomer, gegenüber der Philosophie gleichwertiger Bereich der menschlichen Weltbemächtigung ist, der neben und nicht unter der begrifflichen Erkenntnis steht.“ Zimmer 2011:17

⁷ vgl. Badura 2012:347

⁸ Wirth 2008:54/55

⁹ vgl. Lytoard: Adorno come diavolo, 1978:44 sowie Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens (1986)

¹⁰ Schmidt 2000: Die Aufwertung des Rhythmus im 20. Jh.

¹¹ Vuarnet; Jean Noël: Künstler-Philosophen. Berlin 1987

¹² vgl. detaillierter Reckwitz, a.a.O.

¹³ Feyerabend, Paul: Wider den Methodenzwang. Frankfurt 1986

¹⁴ Bast 2011: Können Künstler Forscher sein? In: J. Rittermann et. Al (Hg.): Kunst und Forschung. Wien New York 2011, S. 169-196, 170 sowie S. Gau / K. Schlieben 2009: Verbindungen zwischen einer forschenden Kunst und einer Kunst der Forschung, in: Rey / Schöbi, a.a.O, S. 52-78, S. 54

¹⁵ Mareis 2014: Claudia Mareis: Methodische Imagination – Kreativtechniken, Geschichte und künstlerische Forschung, in: Tröndle/Warmers, a.a.O: 203-242, 230

¹⁶ Baecker, op. cit., S. 86

¹⁷ vgl Borgdorff 2010: Henk Borgdorff: Künstlerische Forschung als Grenzarbeit, in: C. Caduff et. Al. (Hg.): Kunst und künstlerische Forschung. Zürich 2010, S.78-87, 81

-
- ¹⁸ Curriculum der Nachwuchsförderung, zit. n. Schulz / Höldrich 2011: G. Schulz, N. Höldrich: Künstlerische Forschung sowie Entwicklung und Erschließung der Künste an der Kunstuniversität Graz, in: Rittermann et al. a.a.O., S. 197-225, 211
- ¹⁹ Tom Holert nach Mareis, ebd. 205
- ²⁰ Borgdorff 2012, a.a.O., 79
- ²¹ vgl. auch Borgdorff ebd. 82
- ²² Zur Bedeutung von Cage s. Erika Fischer –Lichte: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M. 2004
- ²³ vgl. Nordmann, Alfred: Experiment Zukunft – Die Künste im Zeitalter der Technowissenschaften, in: Rey / Schöbi 2009, a.a.O.: S. 8-22
- ²⁴ Toro-Perez 2010: German Toro-Perez: Zum Unterschied zwischen künstlerischer Forschung und künstlerischer Praxis, in: Caduff et. Al. 2010, a.a.O., S. 32-41
- ²⁵ Schmidt 2012: Steffen A. Schmidt: Musik der Schwerkraft. Berlin 2012
- ²⁶ Badura 2014: Jens Badura: Philosophie als Performance, in: Tröndle / Warmers, a.a.O., S. 345-356
- ²⁷ Nun muss allerdings erstaunen: Wenn es künstlerische Forschung in dieser praktizierten Form gibt, warum werden hier keine Bezüge gestellt zu einer so bedeutsamen wie einschlägigen Vorgeschichte, die sich vom 19. Jh. Nietzsches bis in das 21. Jahrhundert der Diskursanalyse vollzieht? Was definitiv dagegen spricht, ist der technologische Aspekt. Technologie, so wurde oben aus dem Zitat sichtbar, wird nicht kritisch durchleuchtet, sondern professionell adaptiert. Um dies zu gewährleisten, wird die Vorgeschichte künstlerischer Forschung von seiten universitärer, geisteswissenschaftlicher Richtung gekappt.
- ²⁸ U Bertram 2014: Künstlerisches Denken und handeln, in: Tröndle / Warmers 2014, a.a.O., S. 293-318.
- ²⁹ Baecker, a.a.O.
- ³⁰ vgl. Niethammer, Lutz: Posthistoire. Reinbek b. Hamburg 1989.
- ³¹ „Er (der Lyriker) ist zuerst, als dionysischer Künstler, gänzlich mit dem Ur-einen, seinem Schmerz und Widerspruch, eins geworden und produciert das Abbild dieses Ur-Einen als Musik, (Schiller: musikalische Gemüthsstimmung); ... jetzt aber wird diese Musik ihm wieder, wie in einem gleichnisartigen Traumbilde, unter der Prämisse der apollinischen Traumeinwirkung sichtbar. Jener bild- und begriffslose Widerschein des Urschmerzes in der Musik, ...“ F. Nietzsche: Geburt der Tragödie, Reclam Stuttgart 1997, S. 37
- ³² Barbara Filser: Ch. M. - Die Ungewissheit der Bilder (2010:83)
- ³³ Lyotard 1978 : 61
- ³⁴ de Certeau, Michel: Kunst des Handelns. Berlin 1988, S. 138
- ³⁵ Kristeva, Julia: Fremde sind wir uns selbst. Frankfurt 1992, S. 206
- ³⁶ Die aktuelle Kunst .. misstraut dem Symbol und sie misstraut der Symboise, von den Organisationen der Kunst ganz zu schweigen, die zuweilen allzusehr die symbiotischen Symbole auf den Punkt der Moderne bringen und vielfach allzuwenig Raum für eine Recherche bieten, die diesen Punkt vermeiden muss. Formate der ... Kunst werden allesamt auf ihre Form, ihre Einschlüsse und Ausschlüsse, hin überprüft, weil nur diese Überprüfung Überprüfung den hermeneutischen Zirkel insgesamt in den Blick zu nehmen ...erlaubt. Baecker, a.a.O., S. 93
- ³⁷ ⁶ Michel Chion: Die Kunst fixierter Klänge. Berlin 2010. Zur Erläuterung der Begriffe von Musique concrète und der Kunst fixierter Klänge vgl. ebd. S. 22
- ³⁸ Roland Barthes: Zuhören. In: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt a.M. 1991, S. 249-263, hier S. 253, sowie Rasch, a.a.O., S. 299-311, hier S. 301

-
- ³⁹ Das Tibetische Totenbuch, hg. von F. Fremantle und Ch. Trungpa. München 1998, S. 61
- ⁴⁰ Böhme, Atmosphären, a.a.O., S. 274
- ⁴¹ vgl. Nancy, zum Gehör, 2014:36
- ⁴² „Der erste bewusste Entdecker ... des Intimen war Jean-Jacques Rousseau ... Die Rebellion ... war nicht gegen die Unterdrückung gegen den Staatsapparat gerichtet, sondern vorerst gegen die unerträgliche Perversion des menschlichen Herzens in der Gesellschaft, gegen das Eindringen der Gesellschaft und ihrer Maßstäbe in eine innerste Region, die bis dahin offenbar keines inneren Schutzes bedurfte.“ Hannah Arendt: *Vita Activa*. München 1999 (1981), S. 49
- ⁴³ Martini 2008
- ⁴⁴ Lewis-King: „My use of ‚touch as listening‘ in Pulse Project is a critique and redirection of contemporary reliance on technology as the ideal representation of and improvement upon the human body and experience.“ Lewis-King, 2013:8. Daneben arbeiten Projekte wie *membrane* mit Bio-Feedback im Rahmen von Installationen, vgl. Hughes, Jiann: *Projecting Heartbeats: Participant Experiences of a Pulse Responsive Artwork*. *The International Journal of new Media, Technology and the Arts*, Vol. X, Issue X, 2015 sowie Koski, Kaisu: *Art portraying medicine*. *Journal of research Practice* 7(1). Retrieved March 20th, 2013
- ⁴⁵ Böhme, a.a.O. S. 275
- ⁴⁶ Rampe 2014:31
- ⁴⁷ Michael Kunkel: ... Im Dialog mit der Geschichte ... *Dissonanz* 2002
<http://www.dissonance.ch/CH-Komponisten/Holliger/Holliger.html>
- ⁴⁸ vgl. die Forschung der LMU 2006 zur Herz Wahrnehmung in der Folge von Damasio's Erkenntnissen emotionaler Funktionen
- ⁴⁹ vgl. dazu auch frühere Werke wie Luigi Nono, *Fabbrica illuminata*
- ⁵⁰ Joseph Conrad: *Herz der Finsternis*. (London 1902) Zürich 2005, S. 196
- ⁵¹ Prediger Salomo (Kohélet), Kapitel 3, Vers 1; bei Herder in der „Metakritik“ heisst es: „Eigentlich hat jedes veränderliche Dinge das Maas seiner Zeit in sich; dies besteht, wenn auch kein anderes da wäre; keine zwei Dinge der Welt haben dasselbe Maas der Zeit. Mein Pulsschlag, der Schritt oder Flug meiner Gedanken ist kein Zeitmaas für andere; der Lauf eines Stromes, das Wachstum eines Baumes ist kein Zeitmesser für alle Ströme ...“ (1820:62/63)

Literatur:

- Arendt, Hannah: *Vita Activa*. München 1999
- Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*. Frankfurt a.M. 1982
- Benjamin, Walter: *Über den Begriff der Geschichte*. *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Herrmann Schwepenhäuser und Rolf Tiedemann. Band I/2, Frankfurt am Main 1991, S. 690-708
- Böhme, Gernot: *Atmosphären. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt a.M. 2013 (1995)
- Brunner, Philipp / Tröhler, M. et.al. (Hg.): *Filmische Atmosphären*. Schüren 2012
- Caduff, Corina et. Al. (Hg.): *Kunst und Künstlerische Forschung*. Zürich 2010
- Croce, Benedetto: *Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft: Theorie und Geschichte (1905)*¹. Tübingen 1930
- De Certeau, Michel: *Kunst des Handelns*. Merve Berlin 1988
- Dombois, Florian et al. (Hg.): *Intellectual Birdhouse. Artistic Research as Research*. London o. J.
- Fischer –Homburger, Esther: *Hunger-Herz-Schmerz-Geschlecht*. Bern 1997

Foucault, Michel: Die Geburt der Klinik. Frankfurt a.M. 2011 (1973)

Herder, Johann Gottfried: Sämtliche Werke. Zur Philosophie und Geschichte, 14. Teil. Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft (1799). Hg. vom Bureau der deutschen Klassiker, Karlsruhe 1820

Hoystad, Ole: Kulturgeschichte des Herzens. Köln 2006

Hughes, Jiann: Projecting Heartbeats: Participant Experiences of a Pulse Responsive Artwork The International Journal of new Media, Technology and the Arts, Vol. X, Issue X, 2015 Online (letzter Besuch 2.10.2015, 17:45)
http://www.academia.edu/12385732/Projecting_Heartbeats_Participant_Experiences_of_a_Pulse_Responsive_Artwork

Koski, Kaisu: Art portraying medicine. Journal of research Practice 7(1). Retrieved March 20th, 2013

Kristeva, Julia: Fremde sind wir uns selbst. Frankfurt 1993

Levine, Angela: The Heartbeats of Christian Boltanski. Online (letzter Besuch am 2.10.2015, 17:50) <http://www.midnighteast.com/mag/?p=21152>

Lewis-King, Michelle: Touch as listening - Pulse Project. Journal of sonic studies 2013. Online (letzter Besuch 2.10.2015, 17:45)
<http://journal.sonicstudies.org/vol04/nr01/a12>

Lyotard, J.F.: Adorno come diavolo, in: Intensitäten. Berlin 1978, S. 35-58.

Martini, Tanja: Nichts soll untergehen. taz Online 6.12.2008 (letzter Besuch am 2.10.2015, 17:55) <http://www.taz.de/!5171599/>

Mersch, Dieter: Epistemologien des Ästhetischen. Zürich-Berlin 2015

Nager, Frank: Das Herz als Symbol. Basel 1993

Nono, Luigi: Texte. Studien zu seiner Musik, hg. v. J. Stenzl. Zürich 1975

Rampe, Siegbert: Generalbasspraxis 1600-1800. Laaber 2014

Rancière, Jacques: Das Unbehagen in der Ästhetik. Wien 2006

Rautmann, P. / Schalz, N. (Hg.): Urgeschichte des 20. Jahrhunderts. Bremen 2006

Reckwitz, Andreas: Die Erfindung der Kreativität. Frankfurt a.M. 2012

Rey, Anton / Schöbi, Stefan (Hg.): Künstlerische Forschung. ZHdK Zürich 2009

Rice, Tom: Listening as Touching and the Dangers of Intimacy. Earshot: Journal of the UK and Ireland Soundscape Community 5: 15-21, 2007

Schafer, Murray: Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens. Mainz 2010

Scheuermann, Arne et. Al. (Hg.): Neue Darstellungsformen. Künstlerische Forschung zu Führungsverständnissen im Krankenhaus. Zürich 2011

Schmidt, Steffen A.: Die Aufwertung des Rhythmus in der neuen Musik des frühen 20. Jh. . Frankfurt a.M. 2000

Ders.: Musik der Schwerkraft. Berlin 2012

Sterne, Jonathan: The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction. North Carolina 2003

Tröndle, M. / Warmers, J. (Hg.): Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Bielefeld 2012

Vuarnet, Jean Noël: Künstler-Philosophen. Berlin 1987

Waldenfels, Bernard: Experimente mit der Wirklichkeit, in: Sybille Krämer (Hg.): Medien, Computer, Realität. Frankfurt a.M. 1997, S. 213-241

Wirth, Uwe: Vorüberlegungen zu einer Logik der Kulturforschung, in: Ders. (Hg.): Kulturwissenschaft. Suhrkamp Frankfurt 2008, S. 9-70

Z, Silke (Hg.): Unter uns. Künstlerische Forschung Biografie Performance. Bielefeld 2014

Zimmer, Robert: Einheit und Entwicklung in Benedetto Croces Ästhetik. Der Intuitionsbegriff und seine Modifikationen. Frankfurt a.M. 2011