

Erschienen in: Programmbuch Darmstädter
Ferienkurse 2018, S. 101-109

PROTEIN UND PEROTIN

Gespräch über „Künstlerische Forschung“ mit Michael Kunkel

Herr Kunkel, Sie beschäftigen sich seit vielen Jahren mit „Künstlerischer Forschung“, als Forschungsverantwortlicher der Hochschule für Musik in Basel. Dürfte ich Sie eingangs um eine möglichst kurze Definition dieses Phänomens bitten?

MK Gerne. Es geht im Wesentlichen darum, durch künstlerische Verfahren neues Wissen zu produzieren.

Ist das alles?

MK Sie wollten es kurz.

Also gut. Gerade hat die Schriftstellerin Melinda Nadj Abonji einen Literaturpreis erhalten, in der Begründung der Jury steht, sie habe in einem Roman „unvergessliche Figuren“ erschaffen, „mit denen die Literatur unser Wissen vom Menschen erweitert“¹. Betreibt sie „Künstlerische Forschung“?

MK Das weiß ich nicht. Ihr Zitat ist wohl zunächst ein Beispiel für vollmundige Juryprosa, ein prächtiges Exemplar aus dem epideiktischen Genus. Es dürfte schwierig sein, ein Buch zu schreiben oder zu lesen, ohne dass sich das „Wissen vom Menschen“ dadurch in irgendeiner Weise wenigstens minimal erweitert. Es ist also anzunehmen: Die Jury liegt richtig.

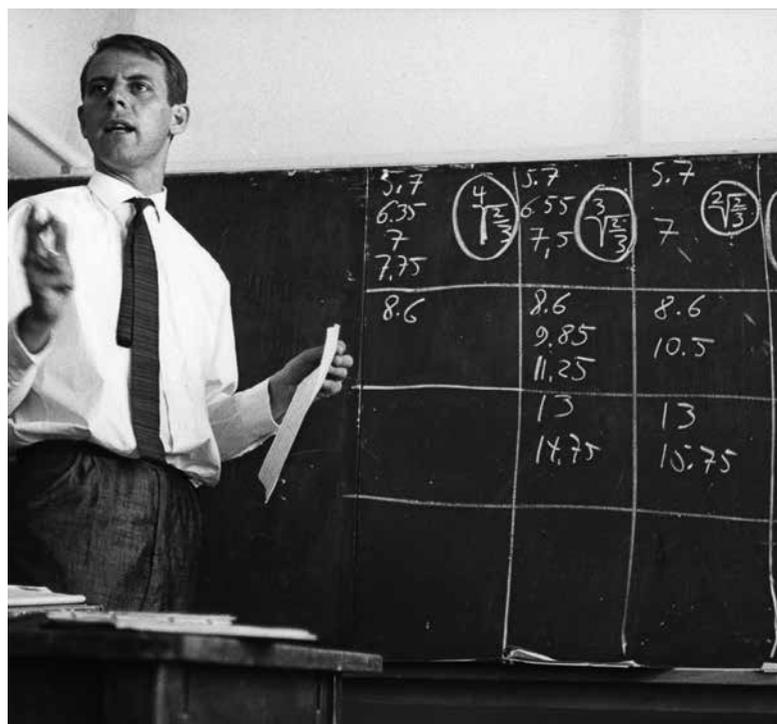
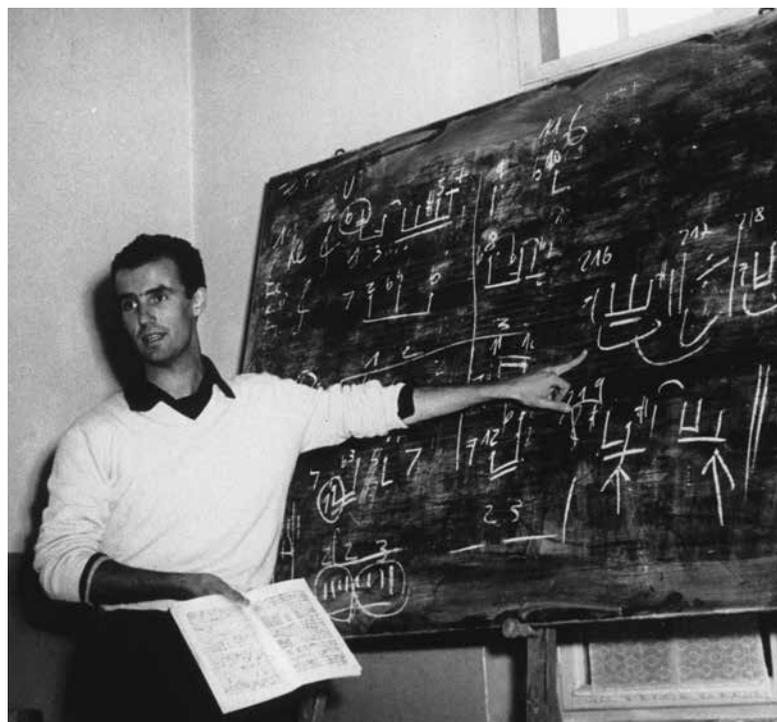
Interessant ist aber doch, dass der Topos des Wissens überhaupt in Anschlag gebracht wird. Das spiegelt vielleicht ein gewisses Bedürfnis nach „Wissenserweiterung“ durch Kunst?

MK Hoffentlich. Leider ist ein Bedürfnis noch kein hinreichendes wissenschaftliches Kriterium. Auch wir arbeiten in einem kompetitiven Forschungsbetrieb, in dem die Vergabe von Abschlüssen, Ressourcen etc. von nachprüfbaren Kriterien abhängt. Das heißt: „Wir“ von der „künstlerischen Forschung“ stehen direkt im Wettbewerb mit anderen professionellen Forschungsdisziplinen vor allem der Universitäten, von denen man meint, dass sie traditionell auf Objektivierbarkeit und Nachprüfbarkeit gründen.

Das ist sicher eine spannende Herausforderung.

MK Es geht. Nicht selten müssen wir unsere Expertise „universitär“ camouflieren, um an Forschungsgelder zu kommen, da entsprechende Förderprogramme so gut wie inexistent sind. Die Situation zwingt uns zu einer gewissen Virtuosität als Mimikry-Künstler*innen, auf die wir auch gerne verzichten würden.

¹ Communiqué des ZKB Schillerpreises, den Melinda Nadj Abonji für ihren Roman *Schildkrötensoldat* erhalten hat (2.5.2018).



I: Luigi Nono, II: Karlheinz Stockhausen in Darmstadt

An welchen Kriterien gilt es sich da abzuarbeiten?

MK Eigentlich orientieren sie sich am altehrwürdigen sequentiellen Muster von „relevante Forschungsfrage – originelle Untersuchung – angemessene Dokumentation“. Zudem muss Forschung als solche intendiert sein, und nicht erst im Nachhinein zu solcher erklärt werden, auch um Rechtfertigungsforschung zu verhindern: „Warum ist unsere künstlerische Praxis so toll?“ ist nicht unbedingt eine relevante Fragestellung.

Klingt eigentlich nicht unvernünftig.

MK Ja. Aber allein die Frage der Dokumentation ist nicht unheikel, da universitäres Publizieren sich normalerweise hauptsächlich im verbalen Medium vollzieht. Das ist für künstlerisch Forschende schon eine Einschränkung. Ein großer Teil der Arbeit besteht darin, mit non-verbalem Handlungswissen umzugehen, das sich nicht ohne Weiteres verwörtlichen lässt.

Gibt es in der Musik denn keine Tradition des Wissenschaftlichen im eher akademischen Sinn?

MK Das gehört ja zum Gründungsmythos von Musik: Die verständlichen überlieferten Musikquellen der Antike sind vor allem theoretischer Natur, Musik ist neben Arithmetik, Geometrie und Astronomie Teil des mittelalterlichen Quadriviums, es gibt das Konzept der *musica mundana*, das die Bewegung der Himmelskörper beschreibt, usw. – das alles entspricht sehr wenig dem intuitiv-spontaneistischen Klischee von künstlerischem Tun. Und gerade in Verbindung mit Darmstadt gibt es noch immer sehr stark die Vorstellung von Musik als rational-dogmatischer Disziplin – wenn man sich die Ikonik in der fotografischen Selbstdarstellung der Komponisten der Nachkriegszeit anschaut, ist das auch kein Wunder: Kreide und Tafel mit beeindruckend komplizierten Formeln darauf sind unverzichtbare Requisiten. Wie erfolgreich diese Stilisierung des seriellen Komponisten als *homo docens* ist, lässt sich an dominierenden Tendenzen einer einseitigen Musikhistoriographie ablesen. Gleichzeitig transportiert sie ein bestimmtes Bild von Wissenschaft.

Inwiefern?

MK Es ist auch eine recht triviale Vorstellung von „akademischer“ Wissenschaft als rationaler Selbstherrlichkeit, die in der aktuellen Debatte um „Künstlerische Forschung“ wieder auftaucht, doch nun als Feindbild: Zur kalten Logik der Wissenschaft wird das künstlerisch-kreative, möglichst anarchische Subjekt als moralisch wertvolle Alternative angeboten.² Als sei Kreativität nicht auch Teil wissenschaftlicher Praxis oder als besäße Logik keine künstlerische Relevanz. Die Polarität „schöpferisch/irrational“ vs.

² Vgl. etwa Mari Brellocks: *Irrtumforschung – Sprechen Sie mit uns, sonst sprechen wir mit Ihnen*, in: M. Tröndle/J. Warmers (Hg.): *Kunstfor-*

schung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst, Bielefeld 2012, S. 127–137.

„objektiv/rational“ beruht auf Vereinfachungen, die beiden „Lagern“ kaum gerecht werden. Wobei ich recht mutig finde, von „akademischer“ bzw. „künstlerischer Forschung“ jeweils emphatisch im Singular zu sprechen.

Was würden Sie vorschlagen?

MK „Kunst“ und „Forschung“ nicht als Gegensätze denken.

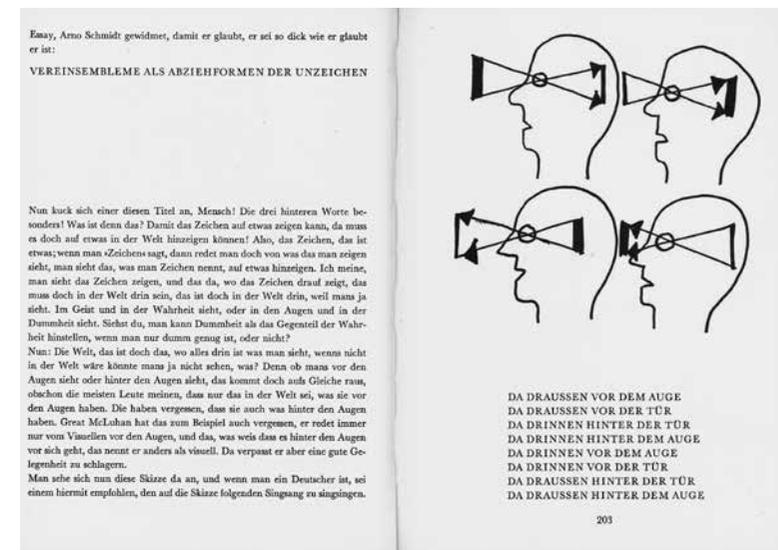
Ist denn beides dasselbe?

MK So meine ich es nicht. Es gibt zahlreiche Formen der produktiven Überblendung, etwa in künstlerischer Auseinandersetzung mit nicht-künstlerischer Forschung, und zwar nicht unbedingt als Bejahung. Im Gegenteil, ganz zentral ist gerade der kritische Impuls: In *Epitaphe pour Evariste Galois* (1962) verbindet Jacques Wildberger Politik und Mathematik zu einem hochexplosiven Gemisch und entwickelt neue Möglichkeiten musikalischer Herrschaftskritik. Oswald Wieners Dekonstruktionsroman *die verbesserung von mitteleuropa* (1969) schöpft unter anderem aus Disziplinen wie der theoretischen Kybernetik oder der experimentellen Psychologie. Dass Dieter Roth keine Scheu vor der Anverwandlung wissenschaftlicher Darstellungsformen hat, verrät schon der Titel seines Buchs *Mundunculum. Ein tentatives Logico-Poeticum, dargestellt wie Plan und Programm oder Traum zu einem provisorischen Mytherbarium für Visionspflanzen* (1967) –herkömmliche Konzepte der Weltwahrnehmung werden hier auf eine harte Probe gestellt. Das sind, wenn ich so sagen darf, ziemlich scharfe künstlerische Schwerter. Inspiration ist nicht genug: Das Schärfen erfolgt in radikaler Reflexion von Gegenständen aus dem Bereich der nicht-künstlerischen Forschung.

Scharf, aber historisch. Gibt es auch aktuelle Beispiele?

MK Zuhäuf. Denken Sie nur an den intellektuellen Furor eines Patrick Frank, der Neue Musik vor dem Hintergrund kritischer Theoriebildung vor allem als Diskurs-Experiment betreibt.³ Oder an Michel Roth oder James Saunders, die Formen von Spieltheorie in ihrer musikalischen Praxis auf obsessive Art reflektieren.⁴ Man könnte auch an die angewandte Sozio-Linguistik von Annette Schmucki oder Jennifer Walshe denken. Das sind veritable Musik-Beispiele für „Künstlerische Forschung“. Ich könnte Ihnen noch sehr viele weitere nennen.

3 Siehe: www.patrickfrank.ch.
4 Vgl. etwa Michel Roth: *pod. Hommage à Jacques Tati* für Kammerensemble (2017); ders. „I allow myself to think of you not playing the piano“, in: M. Rebhahn/Th. Schäfer (Hg.): *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Band 23, Mainz 2016, S. 49–65; James Saunders: *know that your actions reflect within the group* (2017, siehe [\[you-actions-reflect-within-the-group-2017\]\(http://www.james-saunders.com/know-that-you-actions-reflect-within-the-group-2017\)\); ders.: *Heuristic Models for Decision Making in Rule-Based Compositions*, in: *Ninth Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music*, RNCM: ESCOM 2015, S. 715–719, \[escom.org/proceedings/ESCOM9_Manchester_2015_Abstracts_Proceedings.pdf\]\(http://escom.org/proceedings/ESCOM9_Manchester_2015_Abstracts_Proceedings.pdf\) \(8.5.2018\).](http://www.james-saunders.com/know-that-</p>
</div>
<div data-bbox=)



III: Dieter Rot: *Mundunculum*

Danke. Dass Impulse aus der „wissenschaftlichen Forschung“ künstlerisch produktiv werden können, ist durchaus nachvollziehbar. Aber wie ist es umgekehrt? Sehen Sie Möglichkeiten eines produktiven Transfers von Kunst in Wissenschaft?

MK Das ist vielleicht ein wunder Punkt. Im Moment wirkt die Situation tatsächlich eher einseitig. Beispiele für wissenschaftliche Umwälzungen durch Kunst fallen mir im Moment nicht ein – was natürlich nicht bedeuten muss, dass es solche nicht gibt. Manchmal sind Wissenschaftler durch die künstlerische Umarmung ja auch ein bisschen irritiert. Denken Sie an den Molekularbiologen und Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger, der in der Szene der „künstlerischen Forschung“ fast zu einem Messias avanciert ist.

Worauf gründet dieser Status?

MK Auf seinem stark praxisorientierten Konzept des „Experimentalsystems“.⁵ Rheinberger sieht Wissenschaft als eine praktische Aktivität, als welthaltiges epistemisches Engagement, er beschreibt Experimentieren als kreative Tätigkeit. Auch kommt bei ihm „tacit knowledge“, also nicht-begriffliches Wissen, zu seinem Recht, weil er dem experimentellen Geist haptische Qualität zuschreibt. Zudem sieht er die „Überraschung“ und das „Unerwartete“ als konstitutive Faktoren der wissenschaftlichen Praxis, fordert

5 Hans-Jörg Rheinberger: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen 2002.

„a sharp sense of secondary sounds“.⁶ Das sind für künstlerisch Forschende natürlich hervorragende Identifikationspunkte.

Brauchen Sie nie Idole?

MK Doch, unbedingt. Zum Beispiel Karl Schlögel: Der Osteuropahistoriker entwickelt in seiner Methode ein außerordentliches Vertrauen in sinnliche Arbeit, erkennt in der subjektiven Wahrnehmung eine wesentliche Prämisse zu einer verantwortlichen, und das heißt auch: politisch hellwachen Historiographie. Diese Haltung spiegelt sich auch in der von ihm bevorzugten Form des Essays als explorativ-literarisches Genre, das dem Autor durchaus „künstlerische“ Fertigkeit abverlangt, um die Sinne auf das zu untersuchende Phänomen so scharf wie möglich einzustellen. Zentral ist für Schlögel der geopolitische Raum, entsprechend heißt ein wichtiges Buch *Im Raume lesen wir die Zeit*.⁷ Bei der Lektüre des Kapitels *Augenarbeit. Den Augen trauen* bin ich immer versucht, das Wort „Auge“ durch „Ohr“ zu ersetzen. Auch Rheinbergers Ideen sind zweifellos sehr inspirierend, etwa der Gedanke der quasi kontemplativ-sensuellen Interaktion zwischen Forschendem und Material: Forschung ist nicht primär Lieferantin konsumabler und sofort applizierbarer Resultate und Produkte, sondern engagierte, ausdauernde und möglichst ergebnisoffene Auseinandersetzung – egal, ob Sie sich mit Proteinsynthese befassen oder mit Perotinus magnus.

Darf ich Sie daran erinnern, dass Ihr Auftrag an der Fachhochschule darin besteht, anwendungsorientiert zu arbeiten und nützliche Produkte hervorzubringen?

MK Das muss kein Widerspruch sein. Nützlichkeit ist auch gut. Besonders, wenn Forschung zu Ergebnissen führt, die etwa Performer*innen in ihrer praktischen Arbeit weiterbringen – das kann eine Publikation sein, ein Instrumentarium, eine Software, eine Recherchetechnik. Die Gefahr besteht dann darin, dass neue Kunstpraxen entstehen können, die dem Nützlichkeitsideal der Fachhochschule nicht immer unbedingt vollkommen entsprechen. Und da sind wir wieder bei Rheinberger: „Every experiment is about future.“⁸ Das sagt er als Wissenschaftshistoriker. In gewisser Weise verstehen wir uns auch als eine Art prospektive Ergänzung zur historisch-philologischen Musikwissenschaft der Universität. Das Ergebnis unserer Forschung ist vor allem neue, noch zu machende Kunst. Ob und wie man den Aspekt der Forschung dann darin rezipiert, steht auf einem anderen Blatt – ideal finde ich, wenn verschiedene Möglichkeiten gleichzeitig bestehen, so dass man die Wahl hat, etwa entsprechende Dokumentationsformen hinzuzuziehen oder auch darauf zu verzichten.

6 Hans-Jörg Rheinberger, zitiert nach: *Forming and Being Informed. Hans-Jörg Rheinberger in conversation with Michael Schwab*, in: M. Schwab (Hg.): *Experimental systems: future knowledge in artistic research*, Leuven 2013, S. 198–219, das Zitat S. 200.
7 Karl Schlögel: *Im Raume lesen wir die Zeit*, Frankfurt am Main 2016.

8 *Forming and Being Informed*, a.a.O., S.199.
9 Jürg Wytenbach, *Skizzen zu Ludwig van Beethovens Klaviersonate op. 109*, hg. von M. Kunkel, Saarbrücken 2011.
10 Siehe Seite 46.

Das heißt, es kann auch passieren, ein Publikum konsumiert in einem Konzert „Künstlerische Forschung“, ohne es zu bemerken?

MK Ganz genau. Es ist sogar fast der Normalfall. Inwiefern sich die Forschungsgehalte trotzdem mitteilen, hängt mitunter vom kuratorischen Geschick und Engagement etwa der Veranstalter*innen ab.

Sie erwähnen Musikwissenschaft, kann das auch eine Spielart von „Künstlerischer Forschung“ sein?

MK Es gibt sehr praxisorientierte Formen der universitären Musikwissenschaft, zum Glück mittlerweile auch zunehmend im deutschsprachigen Raum. Aber ein Merkmal von „Künstlerischer Forschung“ ist wohl schon, dass sich Forschung im Medium der Kunst vollzieht. In Bezug auf Musikwissenschaft als historische Disziplin kann „Künstlerische Forschung“ besonders dann viel leisten, wenn sie mit historischen Quellen oder Geschichtsbildern experimentiert, diese nicht nur diskutiert, sondern weiterdenkt: Heinz Holliger spielt in seiner Komposition *Romancendres* (2003) die spekulative Zerstörung eines Schumann-Werks durch, Jürg Wytenbach schreibt Beethoven-Fragmente einfach selber zu Ende,⁹ und Celeste Oram imaginiert in ihrem Musiktheater *Tautitoto* gleich eine ganze (unauthorisierte) Musikgeschichte ihrer Heimat Neuseeland.¹⁰ Es handelt sich um Szenarien der Überlieferung, die ein*e Philolog*in wohl als „prekär“ einstufen würde – aber gerade das Rätselhafte, Unterbelichtete, Unvollständige, ja Nicht-Vorhandene übt auch einen unwiderstehlichen Reiz aus. Ein gewisser Vorteil der künstlerischen Ansätze liegt darin, dass sie in die sakrosankte Quellenlage direkt eingreifen und in künstlerischen Simulationen, Imaginationen zu anderen Erkenntnissen kommen können als die klassische Philologie.

„Künstlerische Forschung“ liefert also „alternative Fakten“ zur musikologischen Erklärindustrie?

MK Spotten Sie nur. Auch in der klassischen Geisteswissenschaft gibt es im Grunde nichts zu beweisen. Untersuchungen zum selben Gegenstand kommen meistens glücklicherweise zu unterschiedlichen Befunden. Das unterscheidet kritisch differenzierende Forschung von Ihrem offenbar positivistischem Wissenschaftsverständnis – „Künstlerische Forschung“ kann zu Ersterem durchaus einen Beitrag leisten. Besonders ermutigende Erfahrungen machen wir übrigens in Forschungsteams, in denen Musiker*innen und Musikwissenschaftler*innen zusammenarbeiten, oder mit Forschenden, die beide Kompetenzen in sich vereinen.¹¹ Wir können musikologische Thesen im Praxislabor quasi testen oder dort auch neue Thesen gewinnen, etwa mit Studierenden des Masters für Zeitgenössische Musik. Aber, es mag sich merkwürdig anhören, auch die „reine“, nicht-praxisbezogene Musikwissenschaft kann, wie soll ich sagen, „künstlerische“ Züge besitzen.

11 Wie etwa die Sängerin und Musikologin Anne-May Krüger in ihrer praxisorientierten Dissertation *Fokus Darmstadt: Musik über Stimmen*;

vgl. etwa Anne-May Krüger: *Sylvano Bussottis Voix de femme*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 4/2016, S. 28–33.



IV: Anne-May Krüger performt Sylvano Bussottis *Voix de femme*

Wie meinen Sie das?

MK Die ausdauernde kritische Befragung der Töne hat auch eine hedonistische Seite. Ein*e Musikwissenschaftler*in kann auch jemand sein, der/die in seiner/ihrer Arbeit die ephemere Substanz festhalten möchte, um sie länger auszukosten. Und sie dadurch neu erschaffen.

Lustgewinn durch Musikwissenschaft? Ernsthaft?

MK Warum nicht? Dieser Ansatz kann sogar in der Kunstpraxis wertvoll sein. „Becoming aware of theories previously unknown is like extending one’s capability of hearing or seeing“, sagt Teemu Mäki.¹² Wobei die möglicherweise lustvolle Erweiterung des künstlerischen Sensoriums auch zu einer kritischen Haltung befähigt, die durchaus zur Anwendung gelangen kann, wenn Kunst Realität nicht nur reflektieren, sondern auch verändern, verbessern will.

„Künstlerische Forschung“ soll die Welt retten?

MK Differenzierter formuliert es Mäki: „Knowledge and the raw material of values tend to pass through our mental digestive system without actually being absorbed, leaving a trace, or having an influence on our behaviour. Correcting this failure is one of the basic functions of art.“¹³ In dieser Auffassung von „Künstlerischer Forschung“ geht es darum, Wissen wirksam zu machen.

12 Teemu Mäki: *Art and Research Colliding*, in: *Journal of Artistic Research* Nr. 5, 2014, www.jar-online.net/art-and-research-colliding (8.5.2018).

13 Ebd.

14 Barbara Lüneburg: *TransCoding – From ‘Highbrow Art’ to Participatory Culture. Social Media – Art – Research*, Bielefeld 2018.

Glauben Sie wirklich an diese korrektive Funktion von „Künstlerischer Forschung“? Müsste sie dann nicht viel stärker außerhalb ihrer Spezialforen und -institutionen stattfinden und wahrgenommen werden?

MK Genau darin besteht die Herausforderung. Gerade ist zu diesem Thema Barbara Lüneburgs Dissertation *TransCoding – From ‘Highbrow Art’ to Participatory Culture. Social Media – Art – Research* erschienen.¹⁴ Vorläufig bin ich schon froh, wenn unsere Forschung mit den entsprechenden Partner*innen Anwendungsszenarien auch außerhalb der Spezialszene erreicht¹⁵ oder wenn die Forschungsergebnisse hohe politische Relevanz haben.¹⁶ Oder wenn außerkünstlerische öffentliche Räume infiltrierte werden können¹⁷ – forschende Künstlerinnen wie Christina Kubisch, Sibylle Hauer, Cathy van Eck oder Kirsten Reese haben hier bereits Wesentliches geleistet.¹⁸ Wir arbeiten weiter daran.

14. Mai 2018



V: Szene aus: *Dreizehn 13*

15 Innerhalb der Fachhochschule Nordwestschweiz entsteht im interdisziplinären Forschungsprojekt *Myosotis-Garden* ein Game-Konzept für Demenzerkrankte; vgl. www.fhnw.ch/de/die-fhnw/strategische-initiativen/myosotis-garden (7.5.2018).

16 Wie im Fall des laufenden interdisziplinären Forschungsprojekts *Musik und Migration. Interaktionssphären, Veränderungsprozesse und transkulturelle Verflechtung in der Musikregion Basel*, vgl. Silke Schmid, Ganga Jey Aratnam und Luca Preite: *Musikhochschulen und Migration. Tradierte Transformierung und transformative Tradierung am Beispiel der urbanen Region Basel*, in: Th. Geisen et al. (Hg.): *Migration, Stadt und Urbanität. Perspektiven auf die Heterogenität migrantischer Lebenswelten*, Wiesbaden 2016, S. 381–401 und blogs.fhnw.ch/musik-und-migration (8.5.2018).

17 Wie zum Beispiel in den Forschungsprojekten *Dreizehn 13* (2009, mit Kompositionen von Jakob Ullmann und Daniel Weissberg, siehe M. Kunkel/A. K. Liesch/E. Petry (Hg.):

Dreizehn 13. Basels Badischer Bahnhof in Geschichte, Architektur und Musik, Saarbrücken 2011) und *LautLots* (2013, siehe blogs.fhnw.ch/indoortracking/) in Bezug auf den Badischen Bahnhof in Basel oder in *H.E.I. Guide* in Bezug auf das Hafeneareal in Kleinhüningen (2017–18, siehe www.hauer-reichmuth.ch/projekte/heiguide).

18 Vgl. dazu etwa: Jan Schacher, Cathy van Eck, Trond Lossius und Kirsten Reese: *sonozones*, in: *Journal of Artistic Research* Nr. 6, 2017, www.jar-online.net/sonozones (14.5.2018).

Abbildungen:

I/II Archiv IMD

III Diter Rot, *Mundunculum*, Band 1: *Das rot’sche VIDEUM*, Köln: DuMont Schauberg 1967, S. 202f.

IV Anne-May Krüger performt Sylvano Bussottis *Voix de femme*, Basel 2015.

V Szene aus: *Dreizehn 13*, künstlerisches Forschungsprojekt der Hochschule für Musik Basel, 2009.