Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (2014)

Heft: 128

Artikel: Expeditionen ins Ungewisse : Forschungsalternativen für die Musik aus der Sicht eines Künstlers

Autor: Martin, Maurice de

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927372

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Expeditionen ins Ungewisse

Forschungsalternativen für die Musik aus der Sicht eines Künstlers

Maurice de Martin

Maurice de Martin ist experimenteller Musiker (u. a. Schlagzeuger im Ensemble zeitkratzer) und transdisziplinär arbeitender Künstler. Er bewegt sich in sozialkontroversen Kontexten und löst mit seinen Projekten intensive Dialoge zwischen den Künsten, Wissenschaften, der Politik, der Wirtschaft und den «Experten des Alltags» aus. Sein Artistic-Action-Research-Projekt «Maurice ist da!» in Deutschlands grösstem Plattenbauviertel und sozialem Brennpunkt Berlin-Marzahn hat europaweit Anerkennung erfahren. Im folgenden Text beleuchtet der Autor Forschungsalternativen für die Musik aus dezidiert künstlerischer Sicht.

«Maurice ist da!» – der Künstler Maurice de Martin bei der Arbeit. Foto: © Vanessa Gageos

Die künstlerische Forschung bzw. die forschende Kunst ist kein neuzeitliches Konstrukt, denn bis in die Zeit der Aufklärung hinein wurden Kunst und Wissenschaft als Einheit gedacht und auch so praktiziert. Die historischen Ursprünge der *Ricerche Artistiche* lassen sich in Persönlichkeiten wie Leonardo da Vinci finden, der sich heute vermutlich selbst als künstlerischer Forscher bzw. forschender Künstler bezeichnen würde.[1] Wie Ursula Brandstätter in ihrem neuen Buch *Erkenntnis durch Kunst* beschreibt, können da Vincis anatomische Studien durchaus als künstlerische Transformationen wissenschaftlicher Erkenntnisse gedeutet werden. Brandstätter weist betont darauf hin, «dass sich Leonardo bei seinen wissenschaftlichen Forschungen durchaus ‹ästhetischer Verfahrensweisen› bedient.»[2] Findet sich hier ein frühes Vorbild einer künstlerischen Wissenschaft bzw. einer wissenschaftlichen Kunst?[3]

Als neuzeitlicher Da Vinci könnte der amerikanische Mathematiker und Begründer der Informationstheorie Claude E. Shannon gelten. Er hat als Wissenschaftler einerseits die theoretischen Grundlagen der Informationstheorie definiert, die noch heute die gesamte Matrix der digitalen Netzgesellschaft strukturieren. Shannon konzipierte schon in den 1930er Jahren die ersten digitalen Schaltkreise, was nicht nur von entscheidendem Nutzen für die alliierte Flugabwehr und Kryptographie war, sondern nach dem zweiten Weltkrieg eine Welle an Innovationen in praktisch alle gesellschaftlichen Bereiche hineinspülte. Anderseits transformierte er seine wissenschaftlichen Erkenntnisse auf eine quasi künstlerische Ebene, indem er mit denselben mathematischen Methoden die ersten Schachcomputer, eine Maschine zum Gedankenlesen, eine Jongliermaschine, eine mechanische Maus und raketenbetriebene Frisbees konstruierte. Shannon war überzeugt davon, dass die allgegenwärtige Entropie in einer Welt zunehmender Ungewissheiten nur durch einen immer wieder von Neuem zu definierenden Mix aus Logik und Spiel (*Clowns, Codes und Chiffren*[4]) beherrscht werden könne. Ich denke, Shannon hat auf seine ganz individuelle Art Nietzsches «Fröhliche Wissenschaft» praktiziert.

Die in Italien 1955 etablierte *Bewegung für ein Imaginäres Bauhaus* gilt als einer *der* Gründungsmomente einer modernen und von Anfang an hierarchiefrei gedachten Kooperationsplattform für die Wissenschaften und die Künste. «Hierarchiefrei» ist deshalb wichtig, weil die Hierarchisierung heute eines der Hauptprobleme der institutionellen Begegnung zwischen Wissenschaften und Künsten ist. Die Konzeptkunst der sechziger Jahre wird immer wieder als die eigentliche Gründungsmutter der zeitgenössisch-künstlerischen Forschung genannt. Ihre Nestoren – allen voran der Happening-Künstler Allan Kaprow und der Begründer der Videokunst Nam June Paik – proklamierten die Talente der modernen Künste zur Forschung als «Avantgarde-Thinktank», der den akademischen Raum «stören und beleben» sollte.[5] Immer wieder haben Konzeptkünstler betont, dass ihre Kunst eine Art «Metawissenschaft» sei, die von alternativen Verknüpfungen im Denken und Handeln ausginge. Diese stünden quer zum etablierten wissenschaftlichen Diskurs, da ihre Grundbotschaft laute: Jedes einzelne Individuum kann unmittelbar an der Universalität teilhaben, ohne besondere Voraussetzungen und jenseits zertifizierter Qualifikationen. Nach Marcel Duchamp setzt die Konzeptkunst an der «Krise des neuzeitlichen wissenschaftlichen Wahrheitsanspruchs» an, indem sie jenseits der kristallisierten Konventionen und ihren gesellschaftlichen Ableitungen nach allgemein verbindlicher Erkenntnis «fahnde».[6]

In den sechziger Jahren hat sogar die Regierung der USA das Potenzial künstlerischer Forschung erkannt und eine Plattform (*The NASA Art Program*[7]) für die Kooperation zwischen Weltraumforschern und Avantgarde-Konzeptkünstlern eingerichtet, in der Erwartung, durch Künstlerimagination die (noch) fehlenden wissenschaftlichen Erfahrungswerte über Schwerelosigkeit beim Bau der Astronauten-Habitats für die erste Mondlandung ausgleichen zu können. Die Besonderheit dieses Projektes war, dass die Andersartigkeit künstlerischer Logik zur wissenschaftlichen Forschung von den Projekt-Initiatoren geradezu eingefordert wurde.

Die hier angeführten Beispiele sollen weniger die kaum überschaubare Vielfalt an Forschungsansätzen zwischen den Künsten und Wissenschaften andeuten, als vielmehr auf eine ganz bestimmte Frage hinführen: Durch was genau unterscheidet sich die «forschende Kunst» von der «normalen Kunst», und ist nicht jede Kunst per se schon eine Art «Forschung»?

Ich selbst bin eher durch Zufall zur (künstlerischen) Forschung gekommen. Es waren Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, die mich in den vergangenen Jahren immer wieder darauf hingewiesen haben, dass sie in meinen Methoden Ähnlichkeiten zu den ihrigen fänden. So war es für mich z. B. überraschend zu erfahren, dass auch Wissenschaftler improvisieren, sie dies aber aus vielen Gründen praktisch niemals im Ergebnis erwähnen. Wäre es nicht hoch spannend, dieses Phänomen einmal detailliert zu erforschen und es danach in der Öffentlichkeit zu erörtern?[8]

Zugleich reagieren Wissenschaftler immer wieder ungläubig, wenn ich beschreibe, dass man gerade in den betont improvisierenden Kunstformen eine gut reflektierte Logik im Handeln pflegt. Diese beidseitigen Irritationen haben mit den Jahren eine Sensibilisierung für die Ähnlichkeiten, aber auch die Unterschiede der jeweiligen Arbeits- und Denkweisen generiert. Gerade im Austausch mit dem Philosophen Wilhelm Berger[9] hat sich beim Forschungsprojekt *Andere Räume – Knowledge through Art* (finanziert durch den österreichischen Wissenschaftsfonds FWF) ein hybrider Echoraum ergeben, aus dem sich für die an diesem Projekt beteiligte Forschungsgruppe (neun Wissenschaftlerinnen und Künstler aus den unterschiedlichsten Bereichen) bis heute immer wieder unerwartete Erkenntnis kristallisiert. Die Suche nach einer gemeinsamen Sprache in Verhandlung der zumeist sehr unterschiedlichen Interessensfelder ist dabei oft anstrengend, verwirrend, kontrovers, immer aber spannend. Gegenseitiges Verständnis

bzw. auch Vertrauen aufzubauen braucht eben seine Zeit. Mein momentaner Erkenntnisstand: Ich verstehe (meine) künstlerische Forschung als eine Art «angewandte Philosophie» nach sokratischem Vorbild, also als eine Erkenntnis-Praxis, weniger distanziert beobachtend als vielmehr aktiv intervenierend. Auf meine forschungsbetonte Kunstarbeit werde ich später noch eingehen, zuerst möchte ich aber in Ansätzen beschreiben, wie unterschiedlich künstlerische Forschung heute wahrgenommen werden kann.

STAKEHOLDERS KÜNSTLERISCHER FORSCHUNG

Experten wie der Kunsthistoriker und Publizist Tom Holert beschreiben den Status Quo der *Artistic Research* eher kritisch und prognostizieren einen unsicheren Ausgang.[10] Die Ansätze der künstlerischen Forschung seien zu fragmentiert, als dass man daraus ein einheitliches Forschungskonzept generieren könne. Man wisse deshalb auch nicht recht, ob es sich bei ihr im akademischen Kontext lediglich um eine Modeerscheinung handle. Andere involvierte Persönlichkeiten wie die Videokünstlerin und Professorin an der Universität der Künste Berlin (UDK) Hito Steyerl warnen sogar vor einer «Okkupation» der Künste durch die Wissenschaften.[11] Man müsse heute aufpassen, dass zukünftig auf Kunstuniversitäten nicht vornehmlich Forschungsassistenten ausgebildet würden.

Zugleich installieren immer mehr staatliche Institutionen Plattformen für die künstlerische Forschung. So hat z. B. unlängst die Finnish Academy of Fine Arts zwei Professuren für *Artistic Research* ausgeschrieben und die neu gegründete Stockholm University of the Arts ein fulminantes Programm für die künstlerische Forschung mit zehn Doktoranden-Stellen aufgelegt. Bei diesen Programmen geht es, wenn man den Ankündigungen der Ausschreibungen glaubt, um die Entwicklung einer dezidiert künstlerischen Qualität in der Forschung.

Andere Experten behaupten, die Zeit der *Artistic Research* sei fast schon wieder vorbei, was die Professuren, die man jetzt dafür installiere, bestens beweisen würden.

Es ist dagegen nicht erst seit Kurzem Usus, dass freischaffende Künstlerinnen und Künstler die Dimensionen der Konzeptarbeit, der Forschung und der performativen Intervention zu individuellen Netzwerken zusammenführen. Man kooperiert mit wissenschaftlichen Institutionen, gründet seine eigenen temporären Mini-Institutionen, veröffentlicht in «Journals» und akquiriert «Drittmittel». Als herausragende Beispiele seien hier nicht nur renommierte Persönlichkeiten aus dem angloamerikanischen Raum wie der Augmented Body-Künstler und Forscher Stelarc und der Apple-Arts-Botschafter Atau Tanaka (Electromyogram-Performer) genannt. Es müssen zwischenzeitlich auch jüngere Künstler aus dem europäischen Raum zu den Stakeholders künstlerischer Forschung gezählt werden: z. B. die Installationskünstlerin Agnes Meyer-Brandis, der Komponist Julian Klein (Gründer des Berliner Instituts für Künstlerische Forschung) und die an der Hochschule der Künste Bern (HKB) verortete niederländische Performerin und Medienkünstlerin Cathy van Eck, die unlängst über das Thema «Mikrofone und Lautsprecher als Instrumente» am Orpheus-Instituut im belgischen Gent promoviert hat. Die Arbeit dieser Personen kann als komplex-tiefgründige, mitunter auch humorvoll-ironische, jedenfalls permanent sich selbst in Frage stellende Wanderung an der Schnittstelle von Kunst und Wissenschaft beschrieben werden. In der Schweiz hat erst vor kurzem der Künstler und Bluesmusiker George J. Steinmann die Ehrendoktorwürde der Universität Bern erhalten, was darauf hinweisen mag, dass künstlerisches Forschen in der Wissensgesellschaft angekommen ist und für alle Disziplinen neue Chancen eröffnet.

MUSIK HINKT HINTERHER

In der Musik allerdings hinkt die Entwicklung hinterher. Auch wenn sich die Möglichkeiten transdisziplinärer Kooperationen heute kontinuierlich auffächern, so sind es doch zumeist nach wie vor die auf «visuelle Sinnlichkeit» basierenden Fine Arts bzw. Visual Media-Arts, die in einen nachhaltigen Austausch mit den Wissenschaften treten. Ein gutes Beispiel hierfür bietet das Programm *Artists in Labs* der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) oder das *Arts@CERN*-Programm. Es kommt dagegen bis dato eher selten vor, dass die performativen, darstellenden Künste und die Musik mit den Wissenschaften in einen experimentellen Diskurs treten.

Als Wegbereiter gilt hier vor allem der zeitgenössische Tanz, wie das Beispiel des Choreographen William Forsythe und seiner zusammen mit Industrieingenieuren und Mathematikern entwickelte softwarebasierte Reflexion seiner Improvisationstechnologien zeigt. Dies ist zugleich auch eines der wenigen Beispiele für eine umgekehrte Nützlichkeitsausrichtung (wissenschaftliche Forschung dient Kunst). Auch die Forschungsarbeit der Musik & Medienkunst-Professoren Michael Harenberg und Daniel Weissberg[12] beschreibt einen Weg, der meiner Erfahrung nach noch viel zu wenig begangen wird. In Zeiten, in denen über sogenannte «Pop Up-Bio-Labs» mit Mikroorganismen Musik komponiert und aufgeführt wird[13], scheint der Moment gekommen, da sich auch die Kunstmusik in Theorie und Praxis den Veränderungen der Gegenwart stärker zuwenden sollte. Hier sehe ich für die Musik einen gewissen Rückstand aufzuholen, der sich über «die von ihren theoretischen Diskursführern zumeist verschlafene Postmoderne»[14] gegenüber allen anderen künstlerischen Disziplinen ergeben hat. Die Besprechung des Phänomens «Musik hinkt hinterher» würde den Rahmen dieses Artikels sprengen, deshalb sei als Nachweis dieses bedenklichen Zustands lediglich die Tatsache angeführt, dass der Philosoph Harry Lehmann «die digitale Revolution in der Musik» ausruft in seinem 2012 erschienenen Buch[15], dies in einer Zeit, da der Rest der Welt schon die Konditionen des *Post-Digital-Turns* aushandelt.

Betrachtet man die zeitgenössische Musik nicht einfach nur als ein Hochkultur-Traditions-Pflegewerkzeug, eröffnen sich spannende Perspektiven. Eine intensivierte Erforschung der (zumeist ausserinstitutionellen) musikalischen Avantgarde(n) der vergangenen 20 Jahre könnte nicht nur Erkenntnisse über

Vielseitig: Maurice de Martin. Foto: © Vanessa Gageos

die aktuelle Technologie bringen, sondern vor allem über die neuen «Musizierhaltungen» und das darin implizierte Handeln und Denken. Unternehmungen wie das STEIM (Studio for Electro-Instrumental Music) in Amsterdam und das Programm *Experimentation versus Interpretation: Exploring New Paths in Music Performance in the Twenty-First Century*[16] des Orpheus Instituut in Belgien zeigen hier eine Herangehensweise, die heute nicht nur in jeder akademischen Mainstream-Musikforschung, sondern auch in der Mainstream-Musik-Lehre aufgegriffen werden sollte. Studierende müssten schon während der konventionellen Ausbildung stärker motiviert werden, sich in die komplexe Vielfalt aktueller Musikkulturen einzuarbeiten, ja diese als integralen Teil des Studiums sogar selbst zu erforschen. Man sollte dabei die jungen Musikerinnen und Musiker nicht unterschätzen, sie vielmehr darin unterstützen, sich neue Arbeitsfelder eigenverantwortlich zu erschliessen. Denn dies war schon immer das Erfolgsrezept innovativer Kunst-Arbeit: Sie passt sich eben nicht (nur) bestehenden Märkten an, sondern erschafft sich ihre eigenen neuen.

Dieser Ansatz bedeutet (auch in der Forschung) eben gerade nicht, dass man die gesamte europäische Kunstmusiktradition in unverantwortlicher Weise[17] über Bord wirft (was ja als Vorwurf gerne aus kulturell durchaus gebildeten und Neuem gegenüber offenen Kreisen kommt), aber man würde mit der Hochkultur anders verfahren, als es momentan der Fall ist. Was ein solches Andersverfahren bedeuten kann und wie sich dabei die Verhältnisse zwischen Tradition, Gegenwart und Zukunft neu definieren, kann man beim *Avant-Avantgarde-Projekt*[18] des polnischen Musiksoziologen Michal Libera (in Kooperation mit dem «Zentrum für aktuelle Musik») beobachten. Im Fokus steht hier der Bau und auch das Spielen futuristisch anmutender Instrumente, deren Ursprünge aber überraschenderweise bis ins 16. Jahrhundert zurückreichen. Man versucht hier, die Forschung und zugleich Praxis einer alternativen *Historically Informed Performance* zu etablieren. Es entsteht eine «elektronische Archäologie» und eine «hybride Musik», bei der elektronische Verfahren mit rein akustischer Ensemblemusik spannende Feedbackschlaufen bilden. Diese Kultur agiert *post-kompositorisch* und zugleich *post-interpretatorisch*, ja sogar *post-improvisatorisch*. Die akademische Aufarbeitung dieser Phänomene hinkt auch hier hinterher; sie beginnt sich langsam jene Fragen zu stellen, die von der musikalischen Praxis schon längst beantwortet worden sind.

WUNSCHVORSTELLUNGEN

Welche Bedeutung haben diese Entwicklungen für den kunsthochschulischen Kontext, seine praktische Lehre und die vornehmlich anwendungsorientierte Forschung? Wenn es darum geht, Hochschulabgänger auch zukünftig nicht einfach den Gesetzen der Musikindustrie zu überlassen, sondern sie «gewappnet» in den Berufsalltag zu entlassen, dann muss man diese neu etablierten «Märkte» schon heute erforschen und die Erkenntnisse der künstlerischen Forschung ohne grosse zeitliche Verzögerung in die Lehre überführen.

Dafür brauchen wir dringend neue Förderungsformate und spezialisierte Forschungsprogramme jenseits des traditionellen Kanons. Dies ist auch ein Aufruf an die nationalen Forschungsstiftungen, sich möglichst bald intensiv darüber zu beraten!

Natürlich höre ich schon den Einwand, dass man nicht allen Moden folgen sollte und es stattdessen notwendig sei, gerade an der Tradition festzuhalten. Für mich gilt hier: Es gibt einen grossen Unterschied zwischen Wunschvorstellungen, wie Kultur zu sein hat, und wie sie in Wirklichkeit ist. Die

Wirklichkeit ist viel komplexer, als der Alltag der Kunsthochschulen dies heute widerspiegelt. Und das gilt auch für die Kultur der Forschung, im Speziellen für die künstlerische Forschung.

Unabhängig von den aktuellen bildungspolitischen Kristallisationen und vielleicht gerade wegen ihrer kritischen Situation übt die Artistic Research auf einige Künstlerinnen und Wissenschaftler eine besondere Faszination aus. Ich gehöre zu diesem Personenkreis. Als «Gast» im akademischen Kontext bin ich nicht auf diesen angewiesen. Meine Projekte bewegen sich zumeist im ausserakademischen Bereich. Es gibt dort eine breite Palette an Möglichkeiten und man muss nicht immer gleich in Richtung der als besonders renommiert wahrgenommenen nationalen Forschungsfonds schielen.[19] Vielmehr sehe ich es als meine Kernaufgabe, Artistic Research-Formate zu generieren, die es mir erlauben, wirklich *andere Fragen* zu stellen und darüber wirklich *andere Antworten* zu erhalten. Man sagt über die Philosophie, dass ihre Reflexionen eine Fortsetzung des Gesprächs über dessen Ende hinaus intendieren. Die künstlerische Forschung ist in meiner Variante ein Raum, in dem mit Situationen, Gegenständen oder Sachverhalten interagiert und dann in aller Öffentlichkeit darüber verhandelt wird. Dies führt dazu, dass die Forschung auch nach Abschluss des Projektes im Kollektiv weiterwirkt. Die errungene Erkenntnis wird hierbei «beschrieben» (die Logik) und zugleich «gezeigt» (das Sinnliche). Die Methoden meiner Arbeit müssen deshalb in jeder Phase performativ sein, und selbst die Ergebnisse fordern die involvierte Mitarbeit auch der Rezipienten. Wie dies im Konkreten aussieht, möchte ich zum Schluss anhand einiger Beispiele aus meiner aktuellen Projektarbeit vorführen.

SOLIDARISIERUNG DER AVANTGARDE

Zusammen mit der Regisseurin Janina Janke[20] untersuche ich im Projekt *UN.KNOWN SPACES*[21] seit 2011 die Hauptquartiere der Vereinten Nationen und ihre direkten Nachbarschaften. Unsere Eingangsfrage war: «Was wissen die *drinnen* von denen *draussen* und vice versa?». Im Folgenden wollten wir über einen Kontinentalvergleich (Europa/Wien, Amerika/NYC, Afrika/Nairobi) herausfinden, ob das direkte Umfeld der UN-Hauptquartiere auf irgendeine Weise in die Arbeit der UN-Officials hineinspielt, sprich, ob z. B. die FKK-Badenden an der Alten Donau in Wien auf irgendeine Art in die Entscheidungen globaler Politik hineinwirken, die z. B. im V.I.C.[22] getroffen werden. Für diese «anwendungsorientierte Grundlagenforschung» haben wir bis heute ein riesiges Archiv an Materialien[23] gesammelt und daraus eine Installation mit performativen Elementen gebaut, die in den kommenden Jahren zusammen mit uns um die Welt reisen wird. Zuerst wurde sie im Mai 2013 auf dem Donauturm Wien in 150 Metern Höhe direkt über der UN[24] gezeigt. Wir arbeiteten dabei performativ mit UN-Dolmetschern und Einheimischen zusammen. Im Juli 2014 haben uns die UN und das Goethe-Institut eingeladen, im Hauptquartier Nairobi über unsere Forschungsresultate zu berichten und im Stadtzentrum von Nairobi unsere Ausstellung zu zeigen, 2015 planen wir weitere Aktionen zum 70-jährigen Jubiläum der UN im Hauptquartier New York City.

Unsere wichtigste Aufgabe hierbei ist es, die Erkenntnisse aus unserer Forschung nun anhand eines komplexen und zugleich ortsflexiblen Präsentationsformats an die betreffenden Räume zurückzuspielen. Im rein theoretischen Sinne geht es bei diesem Projekt um die Innen-Aussenverhältnisse zwischen Kulturräumen und Institutionen, zwischen dem Lokalen und dem Globalen, zwischen dem Individuum und der Lebenswelt. Unsere Fragen, unsere Prozessmethoden und auch die Präsentationsformen wären in der konventionellen Wissenschaft wohl nicht möglich. Dass man sich aber gerade über unsere unkonventionellen künstlerischen Forschungsmethoden relevante Ergebnisse erhofft, zeigt alleine die Tatsache, dass dieses Projekt sich anhand eines komplexen Kooperationsnetzes zwischen dem FWF, dem Goethe-Institut und der UN/UNESCO realisiert.

Ein weiteres Langzeitprojekt ist von sozialer Natur: Seit vielen Jahren engagiere ich mich im Berliner Problembezirk Marzahn. Ich bin überzeugt, dass sich Künstler zukünftig viel mehr in die sozialen Brennpunkte des «Prekären» einbringen werden. Künstler sind da von Haus aus «Experten». Wie das gehen könnte und wo der entscheidende produktive Unterschied zur konventionellen Sozialarbeit liegt, ist mein Forschungsthema. Ich forsche, indem ich mich dem zu erforschenden Raum persönlich «aussetze», ihm diene und mich mit den Bürgerinnen und Bürgern über die jeweiligen Themen und Fragen auseinandersetze.

Als Plattform dieser Forschung habe ich erst kürzlich in Marzahn eine kleine Akademie, die *Temporäre Kunstakademie Marzahn*[25], installiert. Dieses Format haben mir die Bürger selbst diktiert. Es ist das Resultat des vorgängigen Projekts *Maurice ist da!*[26] Im Sommer 2013 habe ich als Kunstfigur *Maurice ist da!* in Marzahn vier Wochen lang Fenster geputzt und andere Alltagsarbeiten verrichtet. Ich war den Bürgern dadurch nicht nur praktisch nützlich, sondern habe zugleich erforscht, wie zeitgenössische Kunst aussehen könnte, damit sie für die Bewohner und ihren Kiez relevant wird, auch wenn sie für die Marzahner normalerweise ein «rotes Tuch» darstellt. Die komprimierte Antwort der Bürgerschaft ist: Kunst ist für uns dann relevant, wenn 1. jemand uns über ihre Inhalte und Formen aufklärt, 2. sie lebendig und partizipativ ist und 3. wenn sie bewirkt, dass Menschen die Kluft der alltäglichen Anonymität überwinden und zusammen etwas Besonderes für die Gemeinschaft bewirken. Dieses Forschungsfazit war zugleich Auftrag für das Folgeprojekt: die Installation eines *Campus für nachbarschaftliche Kunstarbeit* in Marzahn, wo ich die Resonanz der Bürger experimentell überprüfen konnte. Während vier Monaten, zwischen Juni und Oktober 2014, hat hier eine Gruppe Marzahner Bürgerinnen und Bürger zusammen mit zahlreichen Gästen über zeitgenössische Kunst nachgedacht und künstlerische Projekte entwickelt, die schliesslich in der Ausstellung *Zeitgenössische Kunst von Nachbarn für Nachbarn* in der Galerie M präsentiert wurden.

Das Format Bildungsinstitution ist hier soziales Engagement, Forschungsprojekt und Kunstwerk zugleich. Dabei wird

der klar artikulierte Wunsch der Bürger nach einem «Bildungsangebot für eigenverantwortlich-sinnvolle Lebensgestaltung» mit der professionellen Neugier des Künstlers verbunden und erforscht, ob eine «Solidarisierung der Avantgarde» auch eine «Exzellenz der Nachbarschaften» hervorkitzeln wird. Ziel dieser und anderer Arbeiten im sozialen Kontext ist es, in den kommenden vier Jahren eine dezidiert individuelle Methodik für *Socially Engaged Artistry* zu formulieren. Dafür stehe ich seit einiger Zeit in intensivem Austausch mit unterschiedlichen Institutionen und Stiftungen.

Immer wieder werde ich gerade von Musikstudierenden gefragt: Wie kommt es dazu, dass ein Musiker solch radikale Transformationen durchmacht? Läuft man dabei nicht Gefahr, sich selbst zu verlieren? Ich entgegne darauf, dass ich durch die Wissenschaft – insbesondere der Philosophie – gelernt habe, meine Prinzipien und Talente in einen grösseren, übertragenen Kontext zu stellen. Und durch die Forschung habe ich die Notwendigkeit erkannt, meine Kernkompetenzen zu «überschreiten». Dies tue ich, indem ich meine Musiker-Domäne verlasse, um mich immer wieder in totales Neuland zu begeben. Mit vielen neuen Erkenntnissen kehre ich in meine musikalische «Heimat» zurück. In diesen unbekannten Räumen bin ich aber weiterhin «Musiker», nur eben in einem übertragenen Sinn. Mein Handwerkszeug für diese Expeditionen ins Ungewisse habe ich zusammen mit Wissenschaftlern während vieler kontroverser «Sessions» in einer sich immer wieder verändernden «Transdisziplinären Combo» erarbeitet. Letztendlich ist es einfach immer wieder extrem spannend, anders zu fragen und dann auf seine Fragen auch wirklich andere Antworten zu erhalten.[27]

Informationen zu den Aktivitäten von Maurice de Martin unter: www.dissonance.ch

1 «Leonardo essentially changed the image of the artist, from a craftsman to a learned man with a capacity for creativity and theoretical thinking.» aus: http://www.artexpertswebsite.com/pages/artists/leonardo.php, 17.11.2013.

2 Ursula Brandstätter, *Erkenntnis durch Kunst*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2013, S. 61–62.

3 Zahlreiche Beispiele zum Prinzip «ästhetische Forschung» finden sich in: Martin Tröndle, Julia Warmer (Hrsg.), *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft*, Bielefeld: transcript 2012.

4 Vgl. hierzu: Axel Roch, *Claude E. Shannon: Spielzug, Leben und die geheime Geschichte seiner Theorie der Information*, Berlin: Gegengestalt 2010, S. 182.

5 «Allan Kaprow has been preaching since 1964 that pure research should be propelled in art and art education like it is in any other academic field, an avantgarde-think-tank (!) should be mobilized to vitalize the often too cautious academic community.» Nam June Paik, *Expanded Education for the Paper-Less Society*, in: Judson Rosebush (Hrsg.), *Nam June Paik: Videa 'n' Videology*, Syracuse/New York, Everson Museum of Art, 1974, o.S.

6 Siehe: Herbert Molderings, *Kunst als Experiment*. München, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2006, S. 115.

7 http://www.nasa.gov/connect/artspace/creative_works/feature-inception.html, 22.05.2014.

8 Ich kenne natürlich die detaillierten Erforschungen naturwissenschaftlicher Versuchslabors von Paul Feyerabend, Karin Knorr-Cetina, Bruno Latour und Hans-Jörg Rheinberger, mir schwebt hier aber eher eine Forschung vor, die sich nicht auf das soziologische Moment, sondern dezidiert auf die improvisatorische Performativität fokussiert.

9 Wilhelm Berger (geb. 1957) ist ein österreichischer Sozialwissenschaftler und Philosoph. Er ist Prodekan und ausserordentlicher Universitätsprofessor an der Fakultät für Interdisziplinäre Forschung und Fortbildung der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt am Institut für Technik- und Wissenschaftsforschung.

10 Siehe: Tom Holert, *Künstlerische Forschung: Anatomie einer Konjunktur*, in: *Texte zur Kunst: Artistic Research*, 82, 2011, S.38 ff.

11 Siehe: http://www.e-flux.com/journal/art-as-occupation-claims-for-an-autonomy-of-life-12/ 22.05.2014.

12 Siehe: Michael Harenberg, Daniel Weissberg (Hrsg.), *Klang (ohne) Körper – Spuren und Potenziale des Körpers in der elektronischen Musik*, Bielefeld: transcript 2010, oder Michael Harenberg, *Virtuelle Instrumente im akustischen Cyberspace – Zur musikalischen Ästhetik des digitalen Zeitalters*, Bielefeld: transcript 2012.

13 Siehe die Ausstellung *Art Hack Day – Afterglow*, Transmediale, Berlin 2014, http://www.transmediale.de/content/art-hack-day-berlin-afterglow, 22.05.2014.

14 Dem Autor dieser Aussage, die im Kontext der Transmediale 2013 von einem renommierten Experten mir gegenüber geäussert wurde, habe ich versprochen, dass er anonym bleibt. Ich finde dies gerade deshalb an dieser Stelle angebracht, weil es sich bei ihm um einen Professor einer Schweizer Hochschule handelt.

15 Harry Lehmann, *Die digitale Revolution in der Musik*, Mainz: Schott 2012.

16 http://www.musicexperiment21.eu/, 22.05.2014.

17 Für mich erscheint es eher als unverantwortlich, all das auszublenden, was nicht den eigenen Idealvorstellungen entspricht und deshalb zumeist auch nicht das institutionelle Zertifikat «wertvoll» trägt.

18 http://z-a-m.eu/avant-avantgarde.html, 22.05.2014.

19 Diese Fonds scheinen mir all zu oft wie ein Damoklesschwert über der Forschung zu hängen und ich habe immer wieder den Eindruck, dass es hierbei primär um das Renommee geht, das man mittels einer möglichst vorteilhaften Erfüllung der jeweiligen Erwartungsmuster zu erreichen sucht. So fällt all dies pauschal durch das Raster, was nicht 100% den gerade aktuellen Formalitäten entspricht. Was aber sind die Ursprünge dieser Formalitäten? Übereinkünfte von Meinungen, die von einer Gruppe von temporär in einem System agierenden «Experten» formuliert und dann mitunter zu fast schon in Marmor gemeisselten Gesetzen transformiert werden.

20 Janina Janke (geb. 1974 in Frankfurt am Main) ist Bühnenbildnerin und Regisseurin. Sie realisiert Kunstprojekte über Strukturen, Phänomene und Prozesse urbaner Räume und den mit ihnen verbundenen Narrativen. Die Inszenierungen, Installationen und Interventionen werden in markanten Architekturen, an öffentlichen Orten oder in Ausstellungsräumen präsentiert und entstehen in Kooperation mit wechselnden Institutionen und Personen aus Kunst, Wissenschaft und Wirtschaft.

21 http://unknownspaces.org, 22.05.2014.

22 V.I.C.: Vienna International Center (UN-Hauptquartier Wien).

23 Darunter befinden sich über 300 Stunden Interviews, über 10 000 Fotos, 6 Stunden Videos, Objekte etc.

24 Ein ironisches Augenzwinkern im Hinblick auf die wissenschaftliche «Objektivität».

25 http://kunstakademie-marzahn.de, 22.05.2014.

26 http://mauriceistda.org, 22.05.2014.

27 ...oder wie mein Projekt-Kollege, der Philosoph Wilhelm Berger, in seinem aktuellen Buch *Was ist Philosophieren?* schreibt: «nicht zu reden davon, wie produktiv sich ursprünglich als künstlerisch, geisteswissenschaftlich oder naturwissenschaftlich interpretierte Formen der Weltwahrnehmung verschränken können.» Wilhelm Berger, *Was ist Philosophieren*, Wien: Facultas.wuv Universitätsverlag 2014, S.111.