

Wie kann Forschung künstlerisch sein?

Martin Tröndle: Sie sind Direktor des Instituts für künstlerische Forschung am Radialsystem V in Berlin. Am Exzellenzcluster Languages of Emotion der Freien Universität Berlin haben Sie zudem in der Arbeitsgruppe Ästhetische Modulation affektiver Valenz mitgearbeitet, einem interdisziplinären Forschungsprojekt, das sich mit der Frage beschäftigt, wie negative Emotionen in der Kunst häufig Vergnügen bereiten können. In einer Selbstbeschreibung findet sich folgende Kurzdarstellung:

In einer Reihe von psychologischen Experimenten werden wir den Effekt der »ästhetischen Modulation affektiver Valenz« anhand der negativen Emotionen Ekel, Traurigkeit und Ärger empirisch zu untermauern versuchen. Gegenstand der Untersuchung werden so unterschiedliche künstlerische Praktiken wie Fotografie, Film, Theaterperformance und Kunstinstallation sein. Dabei erheben wir behaviorale und physiologische Maße. Neben Fragebögen und peripherphysiologischen Messungen kommen auch neurowissenschaftliche Methoden (fMRT) zum Einsatz.¹

Welche Funktion hatten Sie in diesem Zusammenhang, und können Sie das Projekt bitte näher beschreiben?

Julian Klein: Diese Arbeitsgruppe ist ein Beispiel für Kooperationen, die von Seiten wissenschaftlicher Disziplinen angestoßen wurden. Die zunächst

¹ Languages of Emotion: »Ästhetische Modulation affektiver Valenz« (Stand: 10.05.2011).

psychologisch motivierte Frage, wie es möglich ist, dass uns auch negative Emotionen faszinieren, befriedigen und erfreuen können, schien sich den Wissenschaftlern besser mithilfe künstlerischer Kompetenzen untersuchen zu lassen. Und so wirkte unser Team des Instituts für künstlerische Forschung von Beginn an bei Konzeption, Umsetzung und Auswertung der Studien mit. Meine Funktion war die des künstlerischen Leiters und Regisseurs. Gleiches gilt auch für die Arbeitsgruppe Rhythmus am selben Cluster, in der wir vor allem mit dem Institut für Neuro- und Verhaltensbiologie der Freien Universität Berlin unter der Leitung von Constance Scharff zusammenarbeiten. Dort untersuchen wir die Rolle des Rhythmus als Emotionsträger in den Gesängen von Singvögeln im Vergleich zu unserem menschlichen musikalischen Höreindruck. In beiden Fällen entstand zunächst ein wissenschaftliches Programm, in das künstlerische Fragen und Strategien zwar erst in zweiter Linie einbezogen wurden – was aber natürlich nicht heißt, dass wir diese dann weniger wichtig genommen hätten.

In dem Projekt ging es beispielsweise um die Frage, ob, wann und wie wir auch das Gefühl von Ärger genießen können.² Dazu produzierten wir eine einstündige Theateraufführung, in deren Verlauf ein Schauspieler dem Besucher vorgibt, ein psychologisches Experiment durchzuführen. Eigentliches Ziel war jedoch, den Ärger der Besucher zu provozieren. Als Maß für die Verärgerung wurden immer wieder der Gefühlszustand erfragt und der Blutdruck gemessen. Zusätzlich zu den Theaterbesuchern haben wir als fiktive Agentur per Annonce Probanden zu einer Studie gesucht, die dieselbe Prozedur unter der Behauptung erlebten, dass es sich um eine »normale« psychologische Studie handele. Uns hat interessiert, ob und wie sich das emotionale Erleben der beiden Besuchergruppen unterscheidet. Dieses Experiment zur »Lust am Ärger« stellt ein Beispiel von mehreren Studien der Arbeitsgruppe dar.

Wie muss man sich diese Zusammenarbeit vorstellen: Wer stellte das Team zusammen, welche Kompetenzen wurden darin vereint und wer gab den

Impuls für solch ein Vorhaben?

Die beiden Initiatoren waren ein Natur- und ein Geisteswissenschaftler: der Psychologe Thomas Jacobsen und der Literaturwissenschaftler Winfried Menninghaus. Die beiden baten zunächst mich,

2. Julian Klein / *a rose is: zynk – Brain Check*. Sopiensæle, Berlin 2010. Vgl. auch Klein: »Emotionstheater?« (2010). Vollständige Liste der Mitwirkenden und Mitautoren der Aufführung und der Studie: Julian Klein, Thomas Jacobsen, Valentin Wagner, Alexandra Deutschmann, Arndt Schwering-Sohnrey, Claus Erbskorn, Natalie Schramm, Henrike Beran, Barbara Gestaltmayr, Johannes Bohn, Mira Shah, Nele Lensing, Daniela Schönle, Julian Hanich, Mareike Venen, Philipp Eckart, Winfried Menninghaus.



Abb. 1–5: Julian Klein / *a rose is: zynk – Brain Check*. Sopiensæle, Berlin 2010. Eine Produktion im Auftrag des Instituts für künstlerische Forschung Berlin und der Arbeitsgruppe Ästhetische Modulation affektiver Valenz des Exzellenzclusters Languages of Emotion der Freien Universität Berlin.

ihrer geplanten Arbeitsgruppe beizutreten. Wir haben dann zu dritt das weitere Vorgehen geplant und unsere Forschungsfragen konkretisiert. Wir haben die an der Freien Universität vorgesehenen Stellen für das Projekt mit wissenschaftlichen Mitarbeitern und die nötigen künstlerischen Produktionen mit Mitwirkenden unseres Instituts besetzt. Es entstand ein Team aus Psychologen, Literatur- und Kunstwissenschaftlern, bildenden und performativen Künstlern sowie der künstlerischen Produktionsleitung.

Zu welchen Prozessen führten diese unterschiedlichen disziplinären Sozialisierungen, theoretischen Orientierungen und methodischen Gewohnheiten in der Zusammenarbeit?

Anders als in unseren anderen Projekten gingen wir in diesem Fall ungewöhnlich arbeitsteilig vor.³ Dazu gab es immer wieder konzeptionelle und planerische Besprechungen in großer Runde. Für die vorbereitende Recherche und experimentelle Konzeption waren aber die Psychologen und für die künstlerischen Recherchen und Entwürfe das künstlerische Team maßgeblich verantwortlich. In der Phase der Umsetzung lag die Leitung dann bei uns, um die Auswertung kümmerten sich die Psychologen. Die Veröffentlichung der künstlerischen Ergebnisse in Form einer Aufführung im Radialsystem lief unter unserer Regie, und die noch ausstehende abschließende wissenschaftliche Publikation wird maßgeblich von den Psychologen betreut. Die Geisteswissenschaftler im Team waren jeweils beratend und hinterfragend sowie als ausführende Performer mit dabei. Als Einziger der Arbeitsgruppe war ich an allen Teilen des Projekts gleichermaßen beteiligt, sowohl an der wissenschaftlichen Konzeption und Nachbereitung als auch an der künstlerischen Gestaltung und Umsetzung.

Wie wurden Forschungsfragen, aber auch das Setting entwickelt, mit dem diese Fragen untersucht werden sollten? Welche Rolle hatten die künstlerischen, geistes- und naturwissenschaftlichen Perspektiven? Hat sich während dieser Zusammenarbeit eine gemeinsame Forschungskultur gebildet?

Nein, für solche Fragen ist dieses Projekt sicher das falsche Beispiel. Hier ging es nicht wirklich um *künstlerische* Forschung, sondern um wissenschaftliche Forschungsfragen, die lediglich mithilfe künstlerischer Methoden und Kompetenzen experimentell untersucht worden sind. Dabei ist aber im Groben jeder Mitwirkende in der eigenen Disziplin verblieben, ohne dass es zu einer gemeinsamen Perspektive gekommen ist – und das ist in anderen Projekten durchaus von Nachteil. In diesem Fall aber war das kein größeres Problem, weil einerseits das Forschungsprogramm klar genug vorformuliert war und ich durch meine Scharnierposition andererseits auch oft vermitteln konnte. Wir als Künstler haben den Psychologen im Wesentlichen nur geholfen, ihre Frage zu beantworten, ob und wie es möglich ist, Lust am eigenen Ärger zu empfinden. Die Untersuchung

beziehungsweise die Ergebnisse wären ohne diesen Einsatz künstlerischer Methoden nicht in gleicher Weise möglich gewesen. Das gesamte Projekt war dennoch nur in der Phase seiner Experimente genuin künstlerisch.

Ganz anders hingegen verlief die Zusammenarbeit mit dem Team aus Verhaltensbiologen um Constance Scharff – hier haben wir nicht nur von Beginn an die Forschungsfragen gemeinsam entwickelt, so dass diese gleichermaßen musikalisch wie biologisch motiviert waren; wir mussten daraufhin auch zwangsläufig spezifische Methoden konzipieren und entwickeln, um diese Fragen untersuchen zu können. Hier hat sich daraufhin tatsächlich so etwas wie ein eigener Stil entwickelt, wenn ich auch nicht gleich von einer »Kultur« sprechen möchte.

Was war Ihre Rolle in dem Projekt? Sie selbst sind Wissenschaftler und Künstler, haben sowohl Komposition als auch Mathematik und Physik studiert. Ist diese Doppelkompetenz, nämlich in einem künstlerischen und einem wissenschaftlichen Fach ausgebildet zu sein, gewinnbringend oder gar notwendig, um solche Projekte zu leiten?

In jeder interdisziplinären Zusammenarbeit ist es hilfreich, wenn nicht sogar notwendig, dass man sich ein Stück weit in die anderen Fächer hineindenkt oder ernsthaft einarbeitet. Andernfalls tendiert eine solche Kooperation meiner Erfahrung nach dazu, auf der Ebene eines dialogischen Informationsaustauschs zu bleiben – was an sich oft schon produktiv ist, aber eher weniger zu wirklich neuen Methoden oder gar Erkenntnissen führt. Man muss vielleicht nicht gleich ein ganzes Studium investieren, auch wenn es sich manchmal so anfühlt: Unsere Arbeit an dem akustischen EEG-Gehirnmodell *Brain study* lief beispielsweise über insgesamt fünf Jahre, unsere Zusammenarbeit mit Taxonomen am Museum für Naturkunde Berlin dauerte von Beginn bis Ende des Projekts vier Jahre, und seit 2008 betreiben wir nun drei Jahre lang hauptsächlich künstlerische Emotionsforschung, und dies nicht nur zusammen mit dem Cluster Languages of Emotion. Da ist es gar nicht vermeidbar, dass man sich eine gewisse Expertise auf den beteiligten Gebieten aneignet, auch wenn am Ende keine Abschlussprüfung ansteht. Die Intensität dieser Einarbeitung unterscheidet sich aber phasenweise gar nicht so sehr von einem Zweit- oder Drittstudium und dem Besuch von Lehrveranstaltungen. Darüber hinaus hilft mir meine mathematische Ausbildung auch oft dabei, mir die Fachbegriffe der Naturwissenschaftler zu erschließen.

3. Zu weiteren Projekten siehe: <http://julianklein.de>.

Die langen Laufzeiten solcher Projekte haben meiner Erfahrung nach sehr mit der Komplexität der Forschungsfragen und der interdisziplinären Teamzusammenstellung zu tun. Insbesondere Planung, Durchführung und Auswertung erfordern sehr unterschiedliche Kompetenzen, gegen deren Fliehkräfte man ständig operieren muss. Wie verläuft die Auswertung der Feldforschungsphase bei Ihnen: Wer bearbeitet die erhobenen Daten, wertet sie aus, diskutiert sie? Wie werden sie perspektiviert, und kann die transdisziplinäre Perspektive beibehalten werden?

Wir werten die gewonnenen Daten dreifach aus, zunächst einmal statistisch mit experimentalpsychologischen Methoden und ebenso qualitativ mit Konzepten der Theater- und Performativitätstheorie. Diese Ergebnisse diskutieren wir gemeinsam in der Arbeitsgruppe und auch in öffentlichen Vorträgen. Sie werden dann publiziert in disziplinären Formaten wie dem Artikel »Emotionstheater? Anmerkungen zum Spielgefühl«⁴ oder einer naturwissenschaftlichen Publikation, die demnächst in einem psychologischen Journal erscheinen soll. Als dritte Auswertung haben wir die Produktion einer Aufführung geplant, die das untersuchte Phänomen erfahrbar macht und gleichzeitig reflektiert.

Ich möchte nochmals auf den Begriff der »künstlerischen Forschung« zurückkommen. Sie schreiben in dem Aufsatz »Was ist künstlerische Forschung?«, dass Kunst ein Modus von Wahrnehmung sei, daher müsse auch künstlerische Forschung der Modus eines Vorgangs sein.⁵ Können Sie präzisieren, wie dieser Modus und dieses Konzept der Wahrnehmung sich in ihrem Projekt auswirkten und wie sie dieses Potenzial der sinnlichen Erkenntnis wirksam machten? Welche Prozesse löste der künstlerische Anteil im Forschungsprojekt aus? Kam es zu »anderen« Prozessen der Wissenserzeugung?

Zunächst würde ich unterscheiden zwischen ästhetischer und künstlerischer Forschung. Die rein ästhetische Forschung nutzt das Erleben der eigenen Wahrnehmung für ihr Erkenntnisinteresse. In diesem Fall ist es die Beobachtung an uns selbst, dass wir negative Emotionen und Empfindungen bisweilen als positiv erleben. Die Erkenntnis, dass ein solch vermeintlich paradoxes Erleben möglich und sogar alltäglich ist, können wir rein deskriptiv und explizit durch Messen, Befragen und Beobachten gewinnen, aber auch durch das eigene Erleben qualitativ validieren: Nur wenn wir es selbst bereits erlebt haben, können wir

wissen, wie es sich anfühlt, in trauriger Musik zu baden, von ekelhaften Gerüchen angezogen

4. Klein: »Emotionstheater?« (2010).

5. Vgl. ders.: »Was ist künstlerische Forschung?« (2010).

zu sein, das Schwindelgefühl, die Schwerelosigkeit oder Schmerzen zu genießen, oder uns allzu gerne erschrecken zu lassen. *Künstlerische* Forschung stützt sich darüber hinaus auf unsere künstlerische Erfahrung, zum Beispiel auf das Gefühl, sich selbst in einer Situation wie von außen wahrzunehmen, oder das plötzliche Bewusstsein, sich in einem bestimmten Rahmen zu befinden. Zwischen diesen Erlebensmodi besteht durchaus ein kontinuierlicher Übergang, den ich in dem Band *per.SPICE! Wirklichkeit und Relativität des Ästhetischen* genauer beschrieben habe.⁶

Im Fall des Theaterexperiments zur Lust am Ärger war der Anteil des Künstlerischen lediglich in den Experimenten selbst maßgeblich, durch die wir uns als Arbeitsgruppe einer Universität in die Rolle einer Künstlergruppe auf Theater- und Kunstfestivals begeben haben. Dafür hatten wir uns eigens ein Pseudonym zugelegt: zynk. In diesem Rahmen spielte beispielsweise ein »echter« Psychologe einen Performer der fiktiven und gleichzeitig realen Theatergruppe zynk, der den wissenschaftlichen Mitarbeiter einer fiktiven psychologischen Forschungsagentur spielt. Gleichzeitig hatte er als Bedingung für unser »echtes« Doppelblind-Experiment für die korrekte Vorbereitung und Anonymisierung der Besucher gegenüber den anderen Performern zu sorgen. Dieses absichtsvolle Betreten von spezifischen und miteinander oszillierenden Rahmungen, in denen jeweils eigene Regeln gelten, ist ein Merkmal des »künstlerischen Modus«. Die Wissenschaftler mussten daher genauso wie die Schauspieler mit mir als Regisseur ihre Rollen entwickeln und proben, obwohl diese Rollen mit ihrer tatsächlichen Funktion nahezu identisch waren – sie mussten sie aber glaubhaft als *Schauspieler* ausführen, was den entsprechenden Aufwand an Vorbereitung und Probenarbeit erforderte. Die Erkenntnisgewinnung fiel in diesem Fall, anders als ich es sonst gewohnt bin, nicht mit der künstlerischen Phase zusammen.

Auf die Frage der Rahmung gehen noch weitere Beiträge in diesem Band ein,⁷ sie ist neben dem Prozessualen sicher ein Signum dessen, was derzeit unter dem Begriff diskutiert wird. Weiter interessiert mich, dass Sie künstlerisches Wissen als »sinnlich« und »körperlich« bezeichnen und den Begriff embodied knowledge benutzen. Wie wird dieses Wissen in Ihrem Projekt wirksam, und wie wurde es erzeugt?⁸

Ich möchte lieber davon sprechen, dass hier Erkenntnis in Form von künstlerischer Erfahrung induziert wurde, nämlich vor allem auf Seiten

6. Vgl. ders.: »Zur Dynamik bewegter Körper« (2009).

7. Vgl. beispielsweise den Beitrag von Karen van den Berg, Sibylle Omilin und Martin Tröndle in diesem Band.

8. Vgl. Klein: »Was ist künstlerische Forschung?« (2010).

der Gäste unseres Theaterexperiments. Das jedenfalls entnehme ich den Befragungen, die wir im Anschluss durchgeführt haben. Einige der Theaterbesucher berichteten uns beispielsweise, dass sie sich zwar bewusst waren, eine Inszenierung zu besuchen, sich aber trotzdem – und ich möchte behaupten: vielleicht gerade deswegen – vollkommen auf die Situation einlassen konnten, der sie dort ausgesetzt waren. Sie haben sich selbst in der Rolle einer Testperson erlebt, die unter Druck gesetzt und permanent an dem Abrufen ihrer Leistung gehindert wird, und dieses Erlebnis als sehr positiv und ihre Erfahrung als erkenntnisreich beschrieben. Und just diese Erfahrung innerhalb des Rahmens eines Spiels ist letztendlich eine künstlerische Form der Erkenntnis. Es besteht ein Unterschied darin, ob ich weiß, dass Menschen in derartigen Situationen in bestimmter Weise reagieren oder bestimmte Erlebnisweisen berichten, oder ob ich sinnlich erfahren habe, wie es sich *anfühlt*, wenn ich mich in einer solchen Situation befinde. Solche Arten von Erfahrungen kann mir niemand vermitteln oder abnehmen, ich kann sie jeweils nur selbst körperlich, das heißt unter Einsatz meiner und durch meine Körperlichkeit erleben und erfahren – das ist mit dem Begriff *embodied knowledge* gemeint. Ein Wissen, das sich in diesem Sinne nur *erfahren* lässt, benötigt auch eigene Formen der Erforschung, des Diskurses und der Publikation – eben künstlerische. Hierin liegt das zusätzliche Potenzial, wenn Forschung künstlerisch wird.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1–5, S. 141: Julian Klein / a rose is: *zynk – Brain Check*.
 Filmstills, Gäste: J.B. / U.B. / T.L. / H.B., Herr Behle: Arndt Schwering-Sohnrey / Claus Erbskorn; Kamera: B. Derksen / H. Meyer, Konzept, Regie, künstlerische Leitung: Julian Klein, 2010, Sophiensæle, Berlin

Literatur

- Klein, Julian: »Zur Dynamik bewegter Körper. Die Grundlage der ästhetischen Relativitätstheorie«, in: ders. (Hrsg.): *per.SPICE! Wirklichkeit und Relativität des Ästhetischen*. Berlin 2009, S. 104–134
- Ders.: »Was ist künstlerische Forschung?«, in: *Gegenworte*, Nr. 23 (2010), S. 24–28
- Ders.: »Emotionstheater? Anmerkungen zum Spielgefühl«, in: *Forum Modernes Theater*, Bd. 25, Heft 1 (2010), S. 77–91
- Languages of Emotion: »Ästhetische Modulation affektiver Valenz. Die Lust am Ekelhaften, Traurigen und Ärgerlichen in der ästhetischen Erfahrung«. Stand: 10.05.2011, <http://www.languages-of-emotion.de/de/aesthetische-modulation.html>