

Evangelische Hochschule  
Darmstadt

University of Applied Sciences  
eh-darmstadt.de

---

Katja Erdmann-Rajski

---

**Künstlerische Forschung: Planung,  
Durchführung, Auswertung und  
Reflexion eines Tanz-Musik-Theater-  
Projektes als Beitrag für die  
kulturelle Wirkungsforschung in der  
kulturpädagogisch orientierten  
Sozialen Arbeit**

---

Arbeitspapiere aus der  
Evangelischen Hochschule Darmstadt  
Nr. 18 – März 2014

ISSN 2193-6501

**Impressum:**

Evangelische Hochschule Darmstadt  
Forschungszentrum  
Zweifalltorweg 12  
D-64293 Darmstadt

**Tel:** 061 51/87 98 0

**Fax:** 061 51/87 98 58

**E-Mail:** [forschung@eh-darmstadt.de](mailto:forschung@eh-darmstadt.de)

**Internet:** <http://www.eh-darmstadt.de/forschung>

**Redaktion:** Patricia Bell

**ISSN** 2193-6501

## **Zusammenfassung**

Am Beispiel der Untersuchung des TanzMusikTheaters *Cantus firmus* wird aufgezeigt, von welcher Bedeutung und Relevanz Künstlerische Forschung (artistic research) für die künstlerisch-ästhetisch und kulturpädagogisch orientierte Soziale Arbeit sein kann. Dabei wird vor allem der Frage nachgegangen, welche besonderen ästhetisch-künstlerischen Erfahrungen sich im Prozess im Erarbeiten der Choreografie machen lassen und an den Themen „Wechselwirkung Tanz und Gesang“, „Erleben im Tanz von sich über die Musik vermittelnde ordnende Strukturen“, „Kirchenmusik außerhalb eines sakralen Raumes“, „Künstlerische Erlebnisse/Erfahrungen im (Gruppen)Prozess“ exemplarisch verdeutlicht. Die dabei ermittelten Aspekte beziehen sich auf Erfahrungsbereiche, wie die Bedeutung von Offenheit/Flexibilität, Resilienz, Fähigkeit zum divergenten und konvergenten Denken, der künstlerische Prozess als Form der Reflexion und auf künstlerisches Wissen, wie das Wissen um eigene individuelle und Fähigkeiten der gesamten Gruppe oder auch um das Wissen um spezifische Wirkungen der entwickelten Choreografie.

**Schlüsselbegriffe:** Künstlerische Forschung; Prozessorientierte Forschung; Wechselwirkung Gesang und Tanz; Künstlerische Erfahrung; Künstlerisches Wissen.

## **Abstract**

The significance and relevance of artistic research for the artistic-aesthetic and cultural studies oriented social work is demonstrated by means of an analysis of the dance music theatre „Cantus firmus“. In particular, the question of which specific aesthetic-artistic experiences are involved in the process of choreography development is pursued. The topics of; “interplay of dance and song”; “self experience in dance through the communicated structure of musical arrangement”; “church music outside sacred space”; “artistic experience in (group) process” are illustrated as examples. The aspects which are thereby established pertain to fields of experience such as the meaning of; openness/flexibility; resilience; faculty of diverging and converging thought; artistic process as a form of reflection and artistic knowledge; knowledge about individual and group abilities or also knowledge about the specific effects of the developed choreography.

**Key words:** artistic research, process orientated research, interplay of song and dance, artistic experience, artistic knowledge.

## **„Die Verbindung von Gesang und Tanz am Beispiel einer Auseinandersetzung mit der Kirchenmusik von J.S. Bach in dem zeitgenössischen TanzMusikTheater *Cantus firmus*.“**

Künstlerische Forschung: Planung, Durchführung, Auswertung und Reflexion eines Tanz-Musik-Theater-Projektes als Beitrag für die kulturelle Wirkungsforschung in der kulturpädagogisch orientierten Sozialen Arbeit.

### **1 Das Konzept**

**1.1** Das TanzMusikTheater *Cantus firmus*. Die (un)heilige Ordnung von Gesang und Tanz „Ich steh' hier und singe“. *Tanz(lab)Oratorium I* beinhaltet eine experimentelle Auseinandersetzung mit Tanz und Gesang. Gesucht wurde nach einer neuartigen Aufführungsform - weniger einer Tanzoper als vielmehr einem **Tanzoratorium**. Gerade das Oratorium – diese seltsam erzählend-dramatische Mischgattung – bietet sich zur Erkundung einer neuen TanzGesangsForm an.

**Tanz und Gesang** verwenden dasselbe Instrument – den Körper. Die singende Stimme ist die unmittelbarste Verbindung zwischen Körper(bewegung) und Musik. Im *Cantus firmus* wird Tanzen als Singen des Körpers verstanden und umgesetzt. Dabei sollen Gesang wie Tanz eigenständige, gleichberechtigte Stimmen innerhalb einer audiovisuellen Gesamtkomposition bleiben. A capella, völlig ohne instrumentale Begleitung soll allein der pure Gesang auf den puren Tanz treffen. Wie wirkt der pure Gesang auf heutige Tanzbewegungen? Wie der Tanz auf den Gesang? Welche Wechselwirkungen ergeben sich? So agieren auf der Bühne nicht nur Tänzer<sup>1</sup>, sondern auch ein Countertenor, um in der gegenseitigen Durchdringung von tänzerischer und stimmlicher Präsenz neue, intensive Momente des musikalischen Körpers zu entdecken, um den *Cantus firmus* im bewegten Körper hör-, sicht- und erlebbar machen.

**1.2** Basierend auf Vokalwerken, insbesondere Kantaten und Motetten von J.S. Bach und der Neuen Musik, beschäftigt sich das Stück thematisch mit Chaos und Ordnung anhand des Spannungsfeldes von **barocker und (post)moderner Ordnung** – hörbar in der Musik, sichtbar im Tanz beider Epochen. Letztendlich ist es eine Suche nach dem *Cantus firmus* unserer Zeit, der Stimme der Ordnung, die wie in einem musikalischen Werk von den anderen Stimmen umspielt wird, ohne selbst weitgehend

---

<sup>1</sup> Zur besseren Lesbarkeit wird die männliche Form verwendet.

verändert zu werden. Unordnung scheint das Programm der Moderne – mit ihrem dauernden Umstülpen der Werte, ihrer Sucht nach Neuem, ihrem Innovationszwang in Wissenschaft, Kunst, Gesellschaft und Wirtschaft. Und zugleich ist die Gegenbewegung spürbar – das Sehnen nach Ordnung, nach Stabilität, Halt, Orientierung. Wie sortiere ich die Welt, wie ordne ich sie und mich selbst? Es ist wohl diese Sehnsucht nach existenzieller Ordnung, die uns heute in der Bach'schen Musik fasziniert, diese Bach'sche „seelische Sicherheitszone“, wie sie Attila Csampai nennt. Im Projekt *Cantus firmus* wird nicht nur dem tänzerischen Potenzial Bachscher Vokalmusik nachgespürt, sondern diese **Sakralmusik ins Profane, existenziell Weltliche** überführt. Vom Kirchen- in den Theaterraum. Von kirchlich organisierter Religiosität in eine ganz unheilige Ordnung der Alltäglichkeit. Statuarisch ließ Bach seine Motetten, Kantaten, Oratorien aufführen in der sakralen Bewegungslosigkeit des Kirchenraums. Erst in jüngster Zeit wird das zutiefst Opernhafte seiner Musik, wie beispielsweise in der Wernicke-Inszenierung *Actus tragicus*, entdeckt, einer Musik, die geradezu nach zeitgemäßer szenischer Darstellung verlangt.

Damit thematisiert das Projekt u.a. eine aktuelle gesellschaftliche Tendenz: die Auseinandersetzung mit Fragen der Kirche, der Religion. So lässt sich in diesem Zusammenhang erforschen, welche Wirkung vokale Kirchenmusik in ihrer spezifischen Eigenart auf uns bzw. unseren zeitgenössischen Tanz ausübt.

## **2 Künstlerische Forschung (artistic research) und Prozessorientierte Forschung in der Kulturellen Wirkungsforschung**

### **2.1 artistic research**

Seit einigen Jahren hat sich, u.a. inspiriert durch Arbeiten in Großbritannien und den Niederlanden Künstlerische Forschung auch in Deutschland als eigenständige Disziplin etabliert. (z.B. die Arbeiten des Institutes für Künstlerische Forschung !KF Berlin)

Innerhalb dieser Disziplin werden zwei mögliche Ansätze voneinander unterschieden (vgl. Klein, 2011):

Ein Modell mit drei Kategorien:

- Kunst, die auf (anderer) Forschung beruht,
- Kunst, die Forschung (oder deren Methoden) für sich verwendet,
- Kunst, deren Produkte Forschung *sind*. (Jones,1980; Frayling,1993 und Borgdorff,2009: vgl. Klein, 2011)

und eine diesbezügliche Erweiterung durch „chiasmatische Komplemente“ in ein Modell von

- Forschung über/für/durch Kunst - Kunst über/für/durch Forschung.  
(Dombois, 2009: vgl. Klein, 2011)

Innerhalb beider Modelle werden drei Aspekte aufeinander bezogen:

- Künstlerische Erfahrung
- Künstlerische Forschung
- Künstlerisches Wissen

Entsprechend dieser Modelle lässt sich das Projekt *Cantus Firmus* genauso der Kategorie „Kunst, deren Produkte Forschung sind“ zuordnen, wie ihm auch das erweiterte Modell „Forschung über/für/durch Kunst - Kunst über/für/durch Forschung“ als Ausrichtung zu überschreiben ist. (vgl. das Stück „Cantus firmus“ auf DVD)

Die im Entstehungsprozess angewandte Forschungsmethode im Projekt *Cantus Firmus*, das Erarbeiten einer choreografischen Struktur aus Improvisationen zu vielfältigen und vielschichtigen Themen- bzw. Fragenkomplexe heraus, ermöglicht zudem eine forschende Auseinandersetzung im Sinne einer

- **Prozessorientierten Forschung,**

wie sie innerhalb der Kulturellen Wirkungsforschung als ein möglicher Ansatz neben

- Evaluationen
- Dokumentarfilmen
- Transferforschung
- Biografische Forschung

gilt.

## **2.2 Prozessorientierte Forschung**

Die prozessorientierte Forschung setzt sich, wie Ulrike Hentschel es im Blick auf Theaterpädagogik beschreibt, mit dem eigentlichen Prozess Kultureller Bildung bzw. Künstlerischen Arbeitens auseinander: „Ich frage nicht danach, was mit den Mitteln des Theaterspielens gelernt werden kann, weder im Hinblick auf eventuell zu vermittelnde Inhalte, noch auf anzustrebende soft skills. Mich interessiert vielmehr wie das Theaterspielen funktioniert und dann erst, welche Bildungsprozesse mit dem Theaterspielen einhergehen.“(Hentschel 2008, S. 84).

Mit dieser Herangehensweise unterscheidet sich die Prozessforschung von der Transferforschung und der Biografieforschung, wie Fink/Hill/Reinwand/Wenzlik es verdeutlichen: „In der Transferforschung wird überwiegend nach Kompetenzsteigerung gefragt, in der Biografieforschung steht die Biografische Perspektive im Mittelpunkt. Die

Prozessforschung ermöglicht hier eine dritte Perspektive, nämlich die Perspektive auf die konkrete Auseinandersetzung des Einzelnen mit seiner Umwelt.“ (vgl.: Fink/Hill/Reinwand/Wenzlik: Wirkungsforschung zwischen Erkenntnisinteresse und Legitimationsdruck: Netzwerk Forschung Kulturelle Bildung: [www.forschung-kulturelle-bildung.de/downloads/Wirkungsforschung.pdf](http://www.forschung-kulturelle-bildung.de/downloads/Wirkungsforschung.pdf).)

Entscheidend sind also bei diesem Ansatz zunächst nicht mögliche Ergebnisse, sondern die Frage des ‚Wie‘. Entsprechend wird am Beispiel des Stückes *Cantus Firmus* untersucht, wie findet Tanz- bzw. Choreografiepraxis statt? Direkt auf den Erarbeitungsprozess unseres TanzMusikTheaters bezogen, stellen wir – in Anlehnung an Hentschel - folgende Fragen:

- **Welche besonderen ästhetisch-künstlerischen Erfahrungen lassen sich im Prozess im Erarbeiten der Choreografie machen, ob und wenn ja, welche Bedingungen spielen dabei die entscheidende Rolle und welches Potenzial künstlerischen Arbeitens lässt sich daraus ermitteln?**

Damit soll am Beispiel des TanzMusikTheaters *Cantus Firmus* erprobt werden, ob sich über eine künstlerische Forschung mit dem Fokus auf Prozessforschung neue Erkenntnisse in Bezug auf konkrete ästhetisch-künstlerische Erfahrungen und damit verknüpft künstlerisches Wissen herausarbeiten lassen.

### **3 Arbeitsstruktur**

#### **Konzeptentwicklung**

Cantus firmus. Die (un)heilige Ordnung von Gesang und Tanz  
„Ich steh' hier und singe“. Tanz(lab)Oratorium I

Zum Konzept: siehe Punkt I

#### **Festlegung der Besetzung**

#### **Mitwirkende**

Choreografie/Konzeption/Bühne/Projektleitung: Katja Erdmann-Rajski

Tanz: Julia Brendle, Alexandra Brenk, Marek Ranic, Levent Gürsoy, Katja Erdmann-Rajski

Gesang: Daniel Gloger, Countertenor

Text: Psalmen, Psalmen Sonja Hengler

Musik: J.S. Bach, Györgi Ligeti, Werner M. Grimm

Licht/Technik: Carolin Bock

Dramaturgie: Ulrich Fleischmann

## **Probenphase**

6 Wochen Probenzeit

## **Vorstellungen**

Jahr 2012: 6

Jahr 2013: 2

## **4 Künstlerisches Prozessorientiertes Forschen**

### **Forschungsmethode/Probenstruktur:**

*„Kunst (stellt) ein unabhängiges „Diskurs-Universum“ dar.“ (Cassirer, Ernst, 2010, 234)*

Am Anfang steht eine eingehende, monatelange **Recherche** zu den zu erforschenden Themen: Aufführungsform Oratorium, barocke und zeitgenössische Vokalmusik, unterschiedlichen Stimmlagen, unterschiedliche zeitgenössische Tanzrichtungen, inhaltliche und musikalische Themen und Strukturen vor allem der Bach-Motette „Jesu, meine Freude“, ausgewählter Sätze aus Bach-Kantaten und einer zeitgenössischen Psalm-Vertonung.

Daraus entstehen Themenkomplexe, (Bewegungs)Ideen, (Bewegungs)Abläufe und Vorstellungsbilder für die Probenarbeit.

Die Probenarbeit beginnt mit einer ca. zweiwöchigen **Experimentierphase**, in der die gefundenen Ideen und Bilder auf ihre Aussagekraft hin für das Stück gemeinsam mit allen DarstellerInnen in Improvisationen untersucht werden. Entscheidend für ein Verwerfen oder Weiterverfolgen einer Idee sind die Fragen, welche Bewegung, welche Aktion kommt einer persönlich oder gemeinsam gesuchten Interpretation oder einem Symbol für ein Thema oder für eine Musik nahe.

Diese Vorgehensweise zeichnet sich gegenüber etwa einem fertigen Konzept und einer im Vorhinein ausgearbeiteten und dann einstudierten Choreografie vor allem

dadurch aus, dass hier kein Ziel gesetzt ist, welches dann strategisch zu erarbeiten wäre. Es wird sich dem Forschungsprozess überlassen, es wird immer wieder auf Einfälle, Impulse (auch und im Besonderen auf solche der Künstler) oder auch entstehende Interaktionen innerhalb der Gruppe reagiert und sich damit letztlich auf Prozesse und deren Unvorhersehbarkeit eingelassen. Es wird darauf vertraut, dass gerade durch diese Art Offenheit neue künstlerische Erfahrungen und Formen entstehen, die von dem Choreografen in dieser Weise nicht im Vorfeld der Probenarbeit planbar sind.

In einer ca. zweiwöchigen **Vertiefungsphase** werden die ausgewählten (Bewegungs)themen zu jetzt festgelegter Musik detailliert erforscht, wobei immer wieder auch ein Zurückgehen zur Experimentierphase eine Option darstellt.

In den verbleibenden zwei Wochen werden in der **Ausarbeitungsphase** die gefundenen Tanzbilder/Tanzsequenzen festgelegt, dabei teilweise miteinander verschränkt, also verdichtet und zu einem Stück zusammengefügt, - in eine wiederholbare choreografische Form gebracht.

Anzumerken sind in diesem methodischen Zusammenhang Grundsätze der künstlerischen Forschung, wie sie z.B. von Julian Klein gesehen werden: „Wenn „Kunst“ aber ein Modus von Wahrnehmung ist, muss auch „künstlerische Forschung“ der Modus eines Vorgangs sein. Darum kann es keinen kategorialen Unterschied geben zwischen „wissenschaftlicher“ und „künstlerischer“ Forschung – weil die Attribute unabhängig voneinander einen gemeinsamen Träger modulieren, nämlich das Erkenntnisstreben der Forschung. Künstlerische Forschung kann also immer *auch* wissenschaftliche Forschung sein“ (Klein 2011).

„Vor diesem Hintergrund erscheint der Ausdruck „Kunst als Forschung“ als nicht ganz treffend, denn es ist nicht die Kunst, die zu Forschung mutiert. Was aber existiert, ist Forschung, die künstlerisch wird – daher müsste es eher „Forschung als Kunst“ heißen, mit der Leitfrage: *Wann* ist Forschung Kunst? Im Verlauf einer Forschung kann künstlerische Erfahrung zu verschiedenen Zeiten auftreten, unterschiedlich lange dauern und verschieden wichtig sein. Dies erschwert eine Kategorisierung des Unterfangens, ermöglicht aber andererseits eine dynamische Taxonomie: Zu welchen Zeiten, in welchen Phasen kann Forschung künstlerisch sein? Zunächst in den Methoden (wie Recherche, Archiv, Erhebung, Interpretation und Deutung, Modellbildung, Experiment, Eingriff, Petition); aber genauso auch in der Motivation, der Inspiration, in der Reflexion, der Diskussion, in der Formulierung der Forschungsfragen, in Konzeption und Komposition, in der Durchführung, in der

Publikation, in der Evaluation, in der Art und Weise des Diskurses– um eine solche Liste hier nur zu beginnen“ (Klein 2011).

„Auf welcher Ebene findet die Reflexion künstlerischer Forschung statt? In der Regel auf der Ebene der künstlerischen Erfahrung selbst. Das schließt weder eine (subjektive oder intersubjektive) Interpretation auf einer deskriptiven Ebene noch eine theoretische Analyse oder Modellierung auf einer Meta-Ebene aus. Doch: „Es ist ein Mythos, dass Reflexion nur von außen möglich ist.“ (Alex Arteaga; zit. bei: Klein 2011). Künstlerische Erfahrung *ist* eine Form der Reflexion.“ (Klein, 2011)

### **Erforschte Themen**

Beispielhaft sollen nun einige der Forschungsthemen beschrieben und an ihnen nach den spezifisch künstlerisch-ästhetischen Erfahrungen und Bedingungen für den künstlerischen Prozess gefragt werden:

#### **4.1 Wechselwirkung Tanz und Gesang**

Im Cantus Firmus geht es um die (eigentlich doch ganz natürliche) Verwandtschaft von Gesang und Tanz. Tanz und Gesang verwenden dasselbe Instrument – den Körper. Wir erforschten in unserem Stück im, am und mit dem Körper jedoch nicht nur die tanzende Stimme, sondern auch eine neuartige Aufführungsform – eine Art experimentelles Tanz(lab)Oratorium. Hierzu verwendeten wir Rezitative aus alttestamentarischen Psalmen, die sich mit solchen speziell für das Stück geschriebenen abwechseln, die zum Teil von dem zeitgenössischen Komponisten Werner Grimmel vertont und von dem mitwirkenden Sänger gesprochen und gesungen werden (vgl. Fleischmann).

Erforscht wurde nun in der Experimentierphase die Wechselwirkung von live improvisiertem (Sprech)Gesang in Auseinandersetzung mit einem zeitgenössischen Psalm und improvisierten Tanz.

#### **Künstlerische Erlebnisse/ Erfahrungen**

Künstlerische Forschung bezieht sich auf künstlerische Erfahrungen. Diese lassen sich als (Selbst)Wahrnehmung von Tun, Fühlen und Erleben beschreiben. (vgl. Klein, 2011)

Gefragt nach der Wirkung der Stimme und des improvisierten (Sprech) Gesangs auf ihre Improvisation formulieren die Tänzer ihre persönlichen Erfahrungen:

Levent: „Der Gesang war etwas sehr besonderes; Daniel hat einen aufgeweckt mit seiner Stimme. Beim Improvisieren gab es Impulse durch den Gesang. Ich habe das sofort aufgenommen und geschaut, wie seine Stimme mich führt. Der Gesang hat Sachen aus mir herausgeholt, von denen ich nicht wusste, dass sie da sind. Ob das von außen sichtbar war, weiß ich nicht. Besonders stark war das am Anfang der Proben. Je routinierter das wurde, umso weniger war das natürlich noch besonders. Als wir anfangs geprobt haben und ich nicht wusste, was kommt, war das ein ganz starkes Gefühl.

Marek: „Besonders der Sprechgesang von Daniel hat in mir beim Improvisieren total andere Bewegungen als meine üblichen hervorgebracht. Ich habe Bewegungen gemacht, die ich sonst nie mache. Besonders war für mich, das Atmen von Daniel zu spüren und dabei abzuwarten, was das mit mir macht. (Live) Gesang und Tanz ist ganz anders als z.B. Tanz und Instrumentalmusik. Das Singen kommt ja aus ihm, aus seinem Leib, seiner Seele. Ein Instrument ist eben nicht ein Körper, dadurch ist diese Musik irgendwie persönlicher; da sind zwei Menschen im Miteinander, da ist kein Medium dazwischen, wie z.B. eine Geige. Auch, dass sich der Sänger bewegen kann auf der Bühne, - das ist anders als ein Musiker mit einem Instrument. Das wirkt intensiver im Zusammenagieren und wirkt auch intensiver auf unsere Bewegung.“

Für den choreografischen Prozess inspirierend war das Ergebnis, dass aus dieser ungewohnten Kombination von live agierendem Sänger (a capella-Gesang) und improvisierenden Tänzern auch ungewöhnliche bzw. neuartige Bewegungen und Bewegungskombinationen entstanden waren.

Das Ungewöhnliche ist dabei, wie es die Mitwirkenden beschreiben, vor allem auf die besondere Wirkung des live-(Sprech)Gesanges auf den Tanz zurückzuführen, auf die besondere Art Unmittelbarkeit und Direktheit, auf die Resonanz, die ein singender Körper im sich bewegenden Körper und umgekehrt über die Wechselwirkung von auditivem und kinästhetischen Sinn auszulösen vermag. Die dann aus dem jeweiligen individuellen Tanzstil, (basierend auf klassischer, zeitgenössischer und Breakdance-Technik) heraus neu gefundenen Bewegungsverbindungen wurden in paralleler oder mehrstimmiger Stimmführung der Tänzer in Bezug zum Sänger zu einem choreografischen Baustein. So ist in der fertigen Choreografie an mehreren Stellen des Stückes zu sehen bzw. zu erleben, dass die Tänzer zwar Motive aus (Sprech-)Gesang und Text sozusagen spiegeln, sie aber wie in einer mehrstimmigen Fuge eine eigenständige – sich annähernde wie widersprechende – parallele Stimm- und Handlungsführung zeigen. Weder dient also die Musik als Hintergrund der tänzerischen Handlung noch illustriert der Tanz einfach die Musik. Gesang wie Tanz -

bleiben eigenständige, gleichberechtigte, sich bedingende wie abweisende Stimmen innerhalb einer Gesamtordnung (Fleischmann 2012).

Das Entwickeln fugenähnlichen Tanzsequenzen wurde im Verlauf des Prozesses teilweise choreografisch bewusst gesteuert, war dabei jedoch auch in den Proben immer wieder von der tänzerischen Auseinandersetzung mit den Bach'schen Kompositionstechniken beeinflusst. Das heißt, die Kompositionsart Bachs wirkte unmittelbar im Verlauf der Proben auf die Improvisationen der Tänzer ein, also ohne, - dass wir sie musiktheoretisch analysiert hätten. (unmittelbare, direkte übergeordnete Wechselwirkung von Musik und Tanz(Improvisation)). Dies heißt, für das Finden der neuen Bewegungen und Bewegungsverbindungen und dem Zusammenspiel der Tänzer untereinander war nicht nur das Aufeinandertreffen von improvisiertem Live (Sprech)Gesang und improvisiertem Tanz, sondern auch die – vom Konzept her vorgesehene – nahezu tägliche Auseinandersetzung mit der Vokalmusik von J.S. Bach stark bestimmend.

#### **4.2 Das Erleben im Tanz von sich über die Musik vermittelnde ordnende Strukturen**

Ausgangsidee des Stückes war ein heute überall zu beobachtendes Bedürfnis der Menschen nach Orientierung (ebd.): Wir leben heute in einer Welt der Unübersichtlichkeit. Die klare, eindeutige Weltordnung früherer Jahrhunderte ist verschwunden – die politischen, religiösen, sozialen, weltanschaulichen Grundordnungen. Sie alle sind in der Moderne aufgebrochen und haben uns in die Selbstverantwortung und individuelle Freiheit -entlassen – in eine bis dato unerhörte Subjektivität. Was ursprünglich aufklärerische Emanzipation war – eine Entlastung und Entlassung in die persönliche Selbst-Bestimmtheit – wird inzwischen schon als Zwang wahrgenommen: Du musst Du werden. Sei ein Individuum. Erfinde Dich jeden Tag neu. Das „Subjekt“ – lat. der Unterworfene – war ursprünglich der Untertan eines absolutistischen Staates. Heute unterwirft sich das Subjekt sich selbst. Bis zur Selbstaussbeutung. Wir sind einfach erschöpft von der Selbstbestimmung. Der französische Soziologe Alain Ehrenberg spricht gar vom „erschöpften Selbst“.

Wir fragten uns: Gibt es auch eine Heimat außerhalb meiner selbst? Gibt es Strukturen, Ordnungen, in denen ich mich aufgehoben fühle? Wäre nicht Musik eine solche Ordnung?

Wegweisend war für uns diese Einschätzung des Musikpublizisten Attila Csampai:

*„Die Lebensentfremdung des modernen Menschen, seine transzendente Obdachlosigkeit, sein Narzissmus, sein Autismus, seine Rastlosigkeit, seine Ängstlichkeit und sein Hochmut finden in der Musik Bachs eine ‚seelische Sicherheitszone‘“.*

Bach gehört noch nicht zu den modernen oder romantischen Komponisten, deren Werke stark gefühlsbetont und Ausdruck absoluter Subjektivität waren. Bach verstand seine Musik als Beitrag zu einer höheren Ordnung.

Von der Antike bis ins 18. Jahrhundert galt Musik nicht als eine künstlerisch-kreative Tätigkeit im modernen Sinn, sondern als mathematische Wissenschaft. Sie gehörte zusammen mit Arithmetik, Geometrie und Astronomie zum sog. Quadrivium, dem mathematischen Teil der Freien Künste, also dem klassischen Wissenschaftskanon. Musik wurde als Wissenschaft und als Mathematik verstanden.

Wenn es einen Komponisten gibt, auf den dies zutrifft, dann auf Johann Sebastian Bach, diesen Mathematiker reiner Musik – mit ihrer ordnenden Kraft von Gleichmaß, Regelmäßigkeit, Symmetrie und geradezu berechnender Kontrapunktik. Und doch gelingt es Bachs Musik – und zwar gerade in ihrer Abstraktheit – eine Sinnlichkeit jenseits jeglicher Obszönität herzustellen, eine Mathematik des reinen Gefühls, eine seelische Ordnung, eine wortwörtlich heilend-heilige Ordnung (ebd.)

Bach wollte die Weltgesetze unter einem einzigen Prinzip zusammenfassen und damit auch das Wirken Gottes aus einer in der Natur erkennbaren Ordnung ableiten. Und ist es nicht so, wie der Bach-Biograf Martin Geck meint?: *„Wie Planeten ziehen die einzelnen Stimmen ihre Bahn und sind doch aufeinander bezogen, indem sie ein und demselben Gesetz gehorchen.“ (707) (ebd.)*

Dieses Mit- und Gegeneinander gleichberechtigter Stimmen ist als ein Grundprinzip Bachscher Musik zu verstehen. Mit ihr schafft er eine Einheit in der Vielfalt. Jede Stimme ist eigenständig und fügt sich doch einer höheren Ordnung. Dieses Prinzip verfolgten wir in der Choreografie: Ob die Tänzer nun aus dem Modern Dance, dem modernen klassischen Ballett oder dem Breakdance kommen, - jeder sollte in unserem Stück seine Eigenständigkeit beibehalten und trotzdem sollten diese so unterschiedlichen Bewegungskulturen immer wieder im Stück zu einer alle umfassenden Ordnung zusammenfinden.

Es ist diese Sehnsucht nach existenzieller Ordnung, die uns im Probenverlauf an der Bachschen Musik fasziniert und der wir im Tanz nachgespürt haben. Eine Sehnsucht nach dem Cantus firmus unserer Zeit, der Stimme der Ordnung. (In der Alten Musik übernimmt der sogenannte Cantus firmus die Führung. Eine Melodie – die

in sich ruhend, unbeirrt und beharrlich dahin schreitet, während die Zusatzstimmen jeweils darauf -bezogen sind.) (vgl. ebd.)

### Künstlerische Erlebnisse/ Erfahrungen

So verwandt einerseits, so verschieden sind diese beiden der Musik - verpflichteten Geschwister Gesang und Tanz andererseits. Dies wurde uns im Probenverlauf nicht zuletzt auch anhand eines Textes in Bachs Motette, „Jesu, meine Freude“, mit der wir uns vorwiegend auseinandersetzten, deutlich: *„Tobe, Welt, und springe / Ich steh‘ hier und singe / In gar sichrer Ruh“* heißt es dort. In sich ruhend, in der Mitte seines Körpers steht er, der Sänger. Selbst wenn er von tiefster Verzweiflung singt – er steht. Im Hier und Jetzt. Nicht so der tanzende Körper. Seine Welt ist die tobende, in die er zu springen hat. Der Tänzer ist das gefährdete Wesen. Sinnbild, so lässt es sich sehen, des modernen Menschen. Mit jeder Bewegung verlässt er das sichere Gleichgewicht. Muss es immer wieder neu gewinnen. Jeder Schritt ist sich abgründig bewusst, jeder Fingerzeig eine Suche nach Halt. Nach einer neuen fragilen Ordnung (vgl. ebd.)

Ausgehend von dieser Bach- Motette, die mit ihrem strengen Symmetrieplan Züge einer mathematisch-abstrakten Konstruktion aufzeigt, thematisieren wir immer wieder Symmetrie und Asymmetrie – einerseits in Bewegungsverbindungen von „Balance und Offbalance“, wie es im Tanz heißt, andererseits sowohl zwischen den Körpern als auch in den Körpern selbst. Bei Letzterem tanzt nur die eine Hälfte des Körpers, als wäre ihr die andere, die bewegungslose abhanden gekommen. Als wäre die in sich geschlossene Ordnung selbst im Individuum verlorengegangen.

Zweifellos wirkt und beeinflusst Musik, ist sie der tänzerische Bezugspunkt, in ihrer Struktur auf die Bewegung des Tänzers, - vor allem in der Tanzimprovisation. Dies gilt auch dann, wenn der Tänzer der Musik z.B. eine parallele, eigene (Bewegungs-)Ordnung als Kontrapunkt entgegensetzt. Das Empfinden dieser Wirkung wird von den Tänzern dabei oft als (durchaus angenehm zu empfindende) Unterordnung des Tanzes der Musik gegenüber empfunden:

Julia: „Der Körper übersetzt das Gehörte in seine Sprache, erinnert sich bei Wiederholungen an Vorheriges, nimmt stringente Muster in sich auf, folgt mit Klarheit im Körper oder Ordnungen im Raum der Klarheit in der Musik. Die Struktur der Musik entscheidet über die Freiheit der Bewegung und die räumlichen Strukturen, die der Tanz formt. Die Ordnung der Musik lässt den Tanz einem Schema folgen, welches mit

Klarheit in der Bewegung und Ordnung oder Unordnung im Raum sichtbar wird. Die Ordnung gibt dem Körper eine gewisse Ruhe, da manches vorhersehbarer wird.“

In vielen (tänzerischen) Diskussionen um Ordnung bzw. Unordnung oder gar Chaos wurde uns im Finden von etlichen Motiven, Bewegungsverbindungen oder Konfigurationen zu diesem Thema bewusst, dass wir, eine bestimmte, auf bestimmte Weise der Musik entsprechende Ordnung gefunden, Lust verspürten und dieser auch nachkamen, diese sofort gerne wieder durch Momente der Unordnung stören bzw. irritieren wollten. Letztlich waren die Momente der Ordnung im mathematisch-geometrischen Sinne dann in der fertigen Choreografie Ausnahmemomente. Möglicherweise spiegelt dies unser Empfinden von einem Ungleichgewicht dieser beiden Möglichkeiten zugunsten einer wie auch immer gearteten Unordnung, gar eines Chaos wider, welches wir als uns gemäß sehen oder in welchem wir uns eher beheimatet fühlen als in „geordneten Verhältnissen“.

Auffallend war, dass einige von uns, wie es ein Tänzer beschreibt, unseren zunächst „nackten“, leeren Raum unsere Forschungsmethode, das improvisatorische Moment, die Phase des Experimentierens als einen Zustand des (kreativen) Chaos wahrnehmen. Als einen notwendigen, manchmal auch beängstigenden Zustand, aus dem heraus wir eine neue Ordnung schaffen wollten:

Marek: „Chaos ist für mich ein leerer Raum, nackte Wände. Chaos ist das Ungewisse, Unvorhersehbare, Improvisation, freie Gedanken, die durch die Bewegung und freie Körpersprache ausgeführt wird. Mit verschiedenem Tempo, im Spiel mit Akzenten.

Ordnung dagegen: Ich sehe das Bühnenbild im Stück *Cantus Firmus*. Die Mauer oder das Podest, wo die Ordnung stattfindet, vorgegebene Bewegungsmotive, die überdacht sind und geordnet.

#### **4.3 Kirchenmusik außerhalb eines sakralen Raumes**

Dass Bachs Musik, sogar seine Motetten und Kantaten, also sozusagen statuarische Kirchenmusik, einen zutiefst rhythmisch-tänzerischen Charakter haben, darauf haben schon mehrere Musikwissenschaftler hingewiesen. Und der Dirigent Nikolaus Harnoncourt meinte in einem Interview: „Bach muss grooven.“ (vgl. ebd.) Zu erforschen war nun, wie uns Inhalt und Struktur und unsere angelebte traditionelle Haltung gegenüber Kirchenmusik in der tänzerisch-szenischen Auseinandersetzung beeinflusst. Ob wir es schaffen würden unsere Haltung zugunsten einer von uns gewünschten neuen, unkonventionellen Sichtweise auf diese Art Musik verändern könnten.

## Künstlerische Erlebnisse/ Erfahrungen

Vor allem der Inhalt der Motette, „Jesu, meine Freude“ in der Auseinandersetzung mit Leben und Tod, aber auch die Inhalte der verwendeten Kantaten flößte uns besonders anfänglich erst einmal Respekt ein. Es war nicht leicht, sich nicht von der -sakralen -Übermacht der Musik einschüchtern zu lassen. Gerade aber das rhythmische Element in der Musik den unterschiedlichen Tanzstilen gegenübergestellt führte uns letztlich sogar auch zu komischen, skurrilen, ja grotesken Bewegungssequenzen. Zum subversiv-befreienden Lachen.

Es entstanden Szenen, da die Tänzer wie Kinder spielerisch-unschuldig miteinander toben und hüpfen. Szenen, da sich selbst der Countertenor – sonst der Fels in der Brandung – ins tänzerische Getümmel stürzt.

Gleichzeitig mit dieser belebenden, befreienden Wirkung ließen sich von den Tänzern allerdings auch Momente der Gebundenheit, des Gehaltenseins, Momente einer Ordnung erfahren, die unsere Tanzsprache beeinflusst haben:

Alexandra: „Kirchenmusik beeinflusst genauso außerhalb eines sakralen Raumes den Tanz und das Empfinden des Zuschauers, der diesen Tanz sieht und dieser Kirchenmusik zuhört.“

Ich empfinde eine Weite in der sakralen Musik, in diesem Gesang eine Geborgenheit und eine Hoffnung. Das wiederum beeinflusst meine Mimik, meine Füße, meine ganze Art sich zu bewegen.“

Levent: „Die Musik ist sehr sanft. Sehr bedacht, sehr anspruchsvoll. Die Musik hat was mit meinem Tanz gemacht. Das ist eine Musik, auf jeden Fall, die man sich so antun kann.“

Julia: „Im Moment, in dem sakrale Musik den Kirchenraum verlässt und „ver- oder be- tanzt“ wird, fällt der Aspekt der Bedeutung der Musik weg. Was viel mehr bleibt, ist der „Geschmack“ des Klangs, der Ordnung, die Idee einer Emotion, die die Musik schafft.“

Marek: „Kirchenmusik hört man meistens im kirchlichen Gottesdienst, entweder gesungen oder instrumental. Im sakralen Raum wirkt sie anders als im alltäglichen Raum oder auf der Bühne, zumindest auf mich. Im sakralen Raum strebt sie nach Ordnung, außerhalb eines sakralen Raumes ist die Wirkung anders. So anders, dass der Tanz frei sein kann -es kann sogar Chaos entstehen, und doch passt die Kombination Ordnung, Ritual und sakrale Musik außerhalb des sakralen Raumes.“

Erlebbar wurde für uns an dieser Musik Bachs, dass seine Musik die Abgründe, die Verzweiflung, das Leiden der einzelnen Stimme kompositorisch nicht aufhebt, sondern auf eine unglaublich intensive Art erst zum Vorschein bringt. Unter dieser

reinen Mathematik brodelt es, erschüttert uns Bach in unserer ganzen existenziellen Nacktheit. Oder wie Martin Geck schreibt: „*Da schreit der Mensch aus tiefster Seele.*“ (715) Und doch ist dieser Mensch in Bachs musikalischer Ordnung aufgehoben. Sie ist nicht zu erschüttern und gibt jeder einzelnen Stimme, jedem Tänzer Halt (vgl. ebd.)

#### **4.4 Weitere künstlerische Erlebnisse/Erfahrungen im (Gruppen)Prozess**

Besonders wenn ein Stück zu großen Teilen aus gemeinsamer Improvisation heraus entwickelt wird, spielen Bedingungen wie Respekt, Akzeptanz und Offenheit der Künstler für- und untereinander einander, Empathie, Flexibilität, Frustrationstoleranz oder auch Ambiguitätskompetenz eine entscheidende Rolle. Bedingungen, die für die mitwirkenden Tänzer von einer solchen Bedeutung sind, dass sie maßgeblich ihre künstlerische Produktivität beeinflussen:

Alexandra: „Für mich ist egal, um was es in den verschiedenen Stücken geht, mein momentaner Zustand sehr einflussreich auf mein persönliches Ergebnis und noch viel mehr spielen die anderen Tänzer und der Choreograph eine wichtige Rolle. Damit meine ich nicht die Aufgaben, die gestellt werden oder die Musik, die gespielt wird oder das Thema welches behandelt wird, sondern die Freiheit, Offenheit, Lust und Freude, die sich im Raum mal mehr mal weniger einfindet und zum darauf Einlassen einlädt.“

Levent: „Eine innerliche Offenheit ist notwendig, um miteinander zu arbeiten. Jedes Gefühl, egal von wem, beeinflusst die gesamte Produktion. Die gegebenen Bedingungen, vor allem durch die Mitwirkenden sind entscheidend. Manchmal entwickelt man im Prozess ein besonderes Gefühl für jemanden, daraus kann sich dann in Improvisationen z.B. eine Paarbildung ergeben. Es gibt aber auch manchmal ein Gefühl von Distanz oder Antipathie. Daraus kann sich eine besondere Spannung ergeben.“

In solch einem Prozess beobachte ich mich selbst: Vor dem Probenraum war ich jemand anderer. Wenn ich im Saal war, war ich ein Kollektiv, ein Wesen – gemeinsam mit den anderen. Mich selbst nehme ich beim Tanzen durch die Zuschauer wahr. Als Levent, der Tänzer. Als der Charakter, den ich verkörpere. Ich stelle mich als Person in seine Dienste, zur Verfügung. Die Zuschauer spiegeln mir wider, wie sie mich wahrnehmen. Das ist wichtiger als das Spüren der Mitwirkenden. Die sind ja eher bei sich. Der Prozess ist auch anders als dann auf der Bühne. Wenn es cues gibt, dann geht kurz vorher das Gefühl in den Kopf. Das Tanzen auf der Bühne ist ein Wechselspiel zwischen Herz und Kopf. Das Gefühl ist aber immer viel sicherer als der Kopf. Der Prozess: Du siehst, nimmst auf, wählst aus. Das ist sehr intensiv. Du legst Dich in die Hände des Choreografen. Das ist so intensiv, dass man dann nach den

Vorstellungen in ein Loch kommt. Choreografieren und Tänzer-Sein sind zwei unterschiedliche Welten. Wenn man alleine z.B. nur trainiert, ist das sehr langweilig. Man ist so eingeschränkt durch seine festen Muster. Tanzen ist nur inspirierend, wenn jemand die Muster erweitert. Dann wird mit einem gearbeitet und es arbeitet mit einem.“

Als Grundbedingung für das Er(Finden) neuen Bewegungsmateriales, eines neuen Stückes muss ein Moment genannt werden, welches die Tänzer als ihnen ganz selbstverständlich verfügbare Kompetenz in den geführten Reflexionsgesprächen gar nicht benennen: ihre über Jahre, Jahrzehnte hin entwickelten technischen Möglichkeiten mittels Bewegung zu kommunizieren, ein Thema, eine Musik und auch sich in seinen Empfindungen über Tanz ausdrücken zu können.

Die Bedingung für das Gelingen eines Projektes, die den Tänzern stets gegenwärtig ist, die sie einerseits mitbringen müssen, andererseits auch von der übrigen Mitwirkenden abhängig sind nennen sie „Offenheit“. Offenheit, auch im Sinne von Flexibilität kommt in unserem künstlerischen Prozess eine Schlüsselbedeutung zu. So waren für unsere Arbeit Voraussetzungen

- Offenheit für das Thema, für die Musik, für neue (Tanz)Formen, für neue, ungewohnte, ungewöhnliche und unvorhersehbare Situationen und Gedanken, für eigene Ideen und die manchmal ganz anderen Ideen der anderen Mitwirkenden
- Offenheit in der tänzerischen/musikalischen Kommunikation innerhalb der Gruppe bei gleichzeitiger Bewahrung des eigenen künstlerischen (Ideen)Potenzials
- Offenheit für den Dialog mit der Musik bzw. dem Tanz bei gleichzeitigem Entwickeln von Ideen und Formen innerhalb der eigenen Kunstsprache
- Offenheit für die Offenheit des Prozesses, da es für das Projekt (ganz anders als etwa in wirtschaftlichen Zusammenhängen) keine klar definierten Ziele und Vorgaben gab.
- Offenheit für den Prozess an sich, für ständige Veränderungen, für immer wieder neu entstehende Ideen, für Umgang mit Problemen, z.B. rein technischer Art oder auch Schaffenskrisen

Mit diesen Aspekten von Offenheit, wie sie gerade eine künstlerische Arbeit erfordert, die ganz auf den Prozess ausgerichtet ist, also ohne einer vorher bis ins Detail festgelegten, geplanten Konzeption folgt, geht neben den vielen als positiv erlebten Möglichkeiten Neues zu entwickeln ein Gefahrenmoment, eine Angst vorm

Scheitern einher, welche ständig präsent ist und von allen Mitwirkenden, vor allem aber vom für das Stück verantwortlichen Choreographen/Regisseur gespürt wird.

Als Gesetz empfunden beinhaltet der künstlerische Prozess auch Phasen der Krisen. Diese können sich als Stagnation in der Produktion, als vermeintliche Unmöglichkeit beim Formulieren eines künstlerischen Gedankens oder auch im zwischenmenschlichen Bereich, etwa im Konkurrieren der Künstler untereinander zeigen. An solchen Krisen nicht zu verzweifeln, sondern als zum künstlerischen Prozess dazugehörig zu betrachten, lässt den Künstler an seiner Resilienzfähigkeit arbeiten. Folgende Aussage des Lebenskunstphilosophen Wilhelm Schmid kann man – vor allem, wenn man wie viele Künstler das Leben als Kunst genauso wie die Kunst als Leben versteht - als einen Ratschlag für einen gelungenen Umgang mit künstlerischen Prozessen lesen: „Wir haben maximale Erwartungen an das Leben. Das Leben soll unendlich viel Spaß bringen. Es soll uns immer gesund lassen. Es soll Lust bereit halten. Es soll uns Erfolg bringen und bloß niemals Misserfolg. Und wenn es dann zum Absturz kommt, was unweigerlich der Fall ist bei so hohen Erwartungen, wissen Menschen mit diesem Absturz nichts anzufangen, denn der gehört für sie ja nicht zum Leben. Es wäre höchst sinnvoll, die Erwartung an das Leben auf ein sinnvolles Maß zurück zu bringen. Denn dann kann ich maximale Offenheit haben für das Leben und in das Leben gehen, es nicht festlegen von vornherein, sondern dann die Erfahrungen auf mich wirken lassen und auf die Erfahrungen reagieren.“

Ein weiteres Moment der künstlerischen Erfahrung (von welchem der Tänzer Levent wiederholt in seinen Antworten spricht,) liegt in der für künstlerische Prozesse wichtigen Kompetenz der Hingabe an den Augenblick mit gleichzeitiger gewisser Distanz zum Geschehen. Hierzu sagt Klein: „Im Modus des ästhetischen Erlebens wird Wahrnehmung sich selbst präsent, opak und fühlbar. Künstlerische Erfahrung kann analog bestimmt werden als der Modus gefühlter interferierender Rahmungen (ausführlicher siehe dazu Klein 2009). Demnach bedeutet eine künstlerische Erfahrung zu haben, sich selbst von außerhalb eines Rahmens zu betrachten und gleichzeitig in denselben einzutreten. Rahmungen, die in dieser Weise unsere Wahrnehmung durchqueren, sind auch präsent und fühlbar. Die Berliner Theaterwissenschaftlerin Fischer-Lichte nennt dies den „liminalen Zustand“.“ (Klein, 2011)

Zudem wird an den Aussagen der Mitwirkenden deutlich, dass die Tänzer zwar ähnliche, aber nicht die gleichen Erlebnisse und Erfahrungen in der Improvisation machen. Dies führt abgesehen vom persönlichen Bewegungs- bzw. Tanzstil zu entsprechend individuellen Bewegungs- bzw. Deutungs- und Interpretationsmustern: „Im „Erfahren“ ist zudem die subjektive Perspektive konstitutiv enthalten, denn

Erfahrungen lassen sich naturgemäß nicht delegieren und erst in zweiter Ordnung intersubjektiv verhandeln. Dies ist ein wesentlicher Grund für die Auffassung vom singulären Charakter des künstlerischen Wissens“ (Klein 2011), die sich auch in Roland Barthes' „mathesis singularis“ widerspiegelt (Barthes 2011).

Ein entscheidendes Moment ist darüber hinaus, dass in diesem Zusammenhängen die gemachten Erfahrungen nicht vom Erleben abgekoppelt (untersucht) werden können. J. Klein: „Künstlerische Erfahrung ist ein aktiver, konstruktiver und ästhetischer Prozess, in dem Modus und Substanz untrennbar miteinander verschmolzen sind.“ (Klein, 2011)

## 5 Zusammenfassung

Aus den ästhetisch-künstlerischen Erfahrungen/Erlebnissen im künstlerischen Prozess heraus lassen sich nun Aussagen zum Potenzial künstlerischen Arbeitens machen. Als uns in diesem Prozess u.a. sehr deutlich gewordene Potenziale können wir benennen:

- **Das Erfahren der Bedeutung von Offenheit/Flexibilität**
- **Das Erfahren von Resilienz**
- **Das Erfahren von Fähigkeit zum divergenten und konvergenten Denken**
- **Das Erfahren eines künstlerischen Prozesses als Form der Reflexion**

Resultierend oder sich mit den Erfahrungen bzw. Erkenntnissen ergebend lässt sich davon sprechen, dass wir in diesem Prozess einerseits auf unser **künstlerisches Wissen** zurückgreifen, andererseits uns weiteres aneignen. Inmitten dieser tänzerisch, gesanglich-musikalischen Auseinandersetzung entstand

- **Wissen um eigene individuelle Fähigkeiten,**
- **Wissen um die Fähigkeiten der gesamten Gruppe**
- **Wissen um Möglichkeit des Erlebens von Ordnung**
- **Wissen um spezifische Wirkungen der Musik von J.S. Bach**
- **Wissen um spezifische Wirkungen der entwickelten Choreografie**

Klein merkt zum Künstlerischen Wissen an: „Wer sind wir? Wie wollen wir leben? Was bedeuten die Dinge? Was ist wirklich? Was können wir wissen? Wann existiert etwas? Was ist Zeit? Was hat Schuld? Was ist Intelligenz? Wo ist Sinn? Könnte es auch anders sein? – Dies sind Beispiele für gemeinsames künstlerisches und wissenschaftliches Erkenntnisinteresse. Deren Bearbeitung mündet nicht immer in allgemeingültiges gesichertes Wissen (mit Blick auf die Wissenschaftsgeschichte

eigentlich in den wenigsten Fällen, oder?).“ (...) „Den Künsten wird die Kompetenz zugestanden, solche basalen und zugleich komplexen Fragen in ihren spezifischen Weisen zu formulieren und zu untersuchen, die nicht weniger reflektiert sein müssen als solche der Philosophie oder der Physik und die einen Erkenntnisgewinn zu liefern imstande sind, der anders nicht zu erfahren ist.“ (Klein, 2011)

„Für letztlich metasprachliche Begriffe wie das Wissen gilt: Je mehr wir versuchen, sie zu bestimmen, desto mehr sind wir zu normativen Entscheidungen gezwungen, die sich im Wesentlichen nur darauf stützen, was wir sie heißen lassen *wollen*. Dann ist es gleichermaßen operabel, ob Wissen als dritte Spezies neben Erkenntnis und Fertigkeit auch Erfahrung enthält oder ob Wissen und Erfahrung ihrerseits als Formen von Erkenntnis nebeneinander stehen – sie sollten als gleichwertig gelten.

Manche verlangen, das künstlerische Wissen müsse trotz allem verbalisierbar und damit dem deklarativen Wissen vergleichbar sein (etwa Jones 1980, AHRB 2004). Viele sagen, es sei in den Produkten der Kunst verkörpert (u. a. Langer 1957, McAllister 2004, Dombois 2006, Lesage 2009, Bippus 2010). Doch letztlich muss es durch sinnliche und emotionale Wahrnehmung, eben durch künstlerische Erfahrung, erworben werden, von der es nicht zu trennen ist. Sei es still oder verbal, deklarativ oder prozedural, implizit oder explizit – **in jedem Fall ist künstlerisches Wissen sinnlich und körperlich, „embodied knowledge“.** Das Wissen, nach dem künstlerische Forschung strebt, ist ein **gefühltes Wissen.**“ (Klein, 2011)

Mit einem solchen Forschungsansatz, mit einem Streben nach einem Wissen, welches sich fühlen lässt, hat die heutige Wissensgesellschaft wie auch die wissenschaftliche Denkweise – eher einem konventionellen Wissenschaftsbegriff folgend – Schwierigkeiten. Dies beschreibt Langer sehr pointiert: „Der Gedanke, dass etwas gewusst werden kann, was nicht auch benannt werden kann, scheint unserem ans Wort gebundenen Denken besonders schwer einzugehen.“ (Langer, Susanne K, 1992, 229)

Die Aufgabe der kulturpädagogisch-künstlerisch-ästhetischen Bildung, nicht zuletzt hier an der EHD ist es, Wege zu finden, dass uns ein nicht ans Wort gebundenes Denken leichter fällt.

## Literatur:

**Barthes, Roland** (13. Auflage 2011): Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= st 1642)

**Cassirer, Ernst** (2. Auflage 2010): Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur. Hamburg: Felix Meiner (= Philosophische Bibliothek 488).

**Ehrenberg, Alain** (2008): Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= stw 1875).

**Geck, Martin** (2. Auflage 2010): Bach. Leben und Werk. Reinbek: Rowohlt.

**Fleischmann, Ulrich** (2012): Einführungsvortrag zum Tanztheater „Cantus Firmus. Die (un)heilige Ordnung von Gesang und Tanz. „Ich steh‘ hier und singe“. Tanz(lab)Oratorium I. Unveröffentlichtes Manuskript

**Hentschel, Ulrike** (2008): Bildungsprozesse durch Theaterspielen. In: Ute Pinkert (Hrsg.): Körper im Spiel. Wege zur Erforschung theaterpädagogischer Praxen. Schibri: Uckerland.

**Hofmann, Klaus** (2. Auflage 2006): Johann Sebastian Bach: Die Motetten. Kassel: Bärenreiter.

**Hofstadter, Douglas R.** (18. Auflage 2008): Gödel, Escher, Bach. Ein endlos geflochtenes Band. Stuttgart: Klett-Cotta.

**Klein, Julian** (2011): Was ist künstlerische Forschung? *kunsttexte.de* 2/2011 - 4

Erstveröffentlichung: Dieser Text wurde zuerst veröffentlicht in: Stock, Günter (Hrsg.): *Gegenworte 23, Wissenschaft trifft Kunst*,

Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften: Akademie Verlag 2010, S. 25-28.

**Langer, Susanne K.** (1992): Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, Ritus und in der Kunst. Frankfurt a.M.: Fischer (= Fischer-Wissenschaft 7344).

**Pedersen, Noval**: Music is also mathematics. Pythagoras knew it, but Bach demonstrated it: -without mathematics there is no music. URL: <http://www.ntnu.no/gemini/2000-06e/32-34.htm>

**Schmid, Wilhelm** (2. Auflage 2012): Unglücklich Sein. Eine Ermutigung. Berlin: Insel.

**Schulze, Hans-Joachim** (2. Auflage 2007): Die Bach-Kantaten. Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt.

**Wolff, Christoph** (Hrsg.) (2006): Die Welt der Bach-Kantaten. 3 Bde.. Stuttgart: Metzler-Bärenreiter.

**Wolff, Christoph** (4. Auflage 2011): Johann Sebastian Bach. Frankfurt a.M.: Fischer.

## **Zur Person**

Dr. Katja Erdmann-Rajski studierte an der Stuttgarter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Musikerziehung mit dem Hauptfach Rhythmik. Tanzausbildung mit den Schwerpunkten zeitgenössischer Tanz, Tanztheater und Ausdruckstanz. Seit 2000 Produktion eigener Tanztheaterstücke. Stipendiatin der Kunststiftung Baden-Württemberg. Konzeptionsförderung der Stadt Stuttgart für ihre Reihe "WahlVerwandtschaften. Leben am Telefon". Für „C-----H. Jandls Zunge“ erhielt sie den Sonderpreis für eine herausragende choreographische Leistung beim Stuttgarter Theaterpreis 2010. 2013 erreichte ihr Solostück „Ritus“ die Finalistenrunde beim Internationalen Solotanzfestival. Intensive Forschungsarbeiten und Veröffentlichungen zum Tanz. Promotion zum Tanz Gret Paluccas am Institut für Historische Verhaltensforschung an der Universität Stuttgart. Berufung im Jahr 2003 im Bereich Kulturpädagogik/Kulturelle Bildung an die EH Darmstadt. Wissenschaftlicher Forschungsschwerpunkt: Ästhetisch-Künstlerische Bildung/Praxis in der Sozialen Arbeit.

## **Arbeitspapiere aus der Evangelischen Hochschule Darmstadt**

Herausgeber: Forschungszentrum der Evangelischen Hochschule Darmstadt, Zweifalltorweg 12, 64293 Darmstadt. Die mit \* markierten Berichte sind bei uns nicht mehr erhältlich, können aber gedownloadet werden.

### **Nr. 5 Nowka-Zincke, A. und Kubon-Gilke, G. (2006)**

Umweltgerechtes und soziales Wirtschaften in Marktökonomien

### **Nr. 6 Kainulainen, S. (2007) mit Einleitung von Bell, P. und Köhler-Offierski, A.**

Richtig, wahr und nützlich - Charakteristika und Möglichkeiten der Forschungs- und Entwicklungstätigkeit der Fachhochschulen

### **Nr. 7 Brieskorn-Zinke, M. (2007)**

Pflege und Gesundheit - Wege zur salutogenetisch orientierten Gesundheitsbildung

### **Nr. 8 Schwinger, T. (2007)**

Einstellung zu geistig Behinderten

### **Nr. 9 Mansfeld, C. (Hrsg.) (2007)**

An den Stärken ansetzen – Interkulturelle Eltern- und Familienbildung

### **Nr. 10 Herrmann, V. (Hrsg.) (2008)**

Diakonische Bildung

### **Nr. 11 Emanuel, M. und Müller-Alten, L. (2008)**

Qualität der Hilfen zur Erziehung

### **Nr. 12 Nieslony, F. und Stehr, J. (2008)**

Jugendhilfe und Schule – Evaluation der Schulsozialarbeit in Darmstadt

### **Nr. 13 Kleiner, G. (2010)**

Der Weg von der Seniorengruppe zum intergenerativen Stadtteiltreff- Veränderungsprozesse in der Arbeit der Seniorentreffs der Arbeiterwohlfahrt Darmstadt e.V.

### **Nr. 14 Kubon-Gilke, Gisela (2010)**

Sozialstaatskrise in der Wirtschaftskrise:  
Zusammenhänge, politische und wirtschaftstheoretische Schlussfolgerungen

### **Nr. 15 Brieskorn-Zinke, M. (2012)**

Erfahrungsbezogene Gesundheitskompetenz im Pflegestudium: Konzeption, Unterrichtung, Bewertung

### **Nr. 16 Kleiner, G. (2012)**

Selbstbestimmt im Alltag – Integriert im Gemeinwesen?

### **Nr. 17 Bender, Benedikt und Kubon-Gilke, Gisela (2013)**

Gerechtigkeit als normativer Orientierungspunkt für Wissenschaften und Politik

### **Nr. 18 Erdmann-Rajski, Katja (2014)**

Künstlerische Forschung: Planung, Durchführung, Auswertung und Reflexion eines Tanz-Musik-Theater-Projektes als Beitrag für die kulturelle Wirkungsforschung in der kulturpädagogisch orientierten Sozialen Arbeit