



Jazzforschung heute. Themen, Methoden, Perspektiven

herausgegeben von Martin Pfeleiderer
und Wolf-Georg Zaddach

Verlag EDITION EMVAS, Berlin, 2019

ISBN 978-3-9817865-3-8

DOI <https://doi.org/10.25643/bauhaus-universitaet.3868>

<https://jazzforschung.hfm-weimar.de/publikationen/>

Künstlerisches Forschen im Jazz? Eine Podiumsdiskussion

Künstlerisches Forschen im Jazz?

Eine Podiumsdiskussion

Martin Pfeleiderer: In der Spezialausgabe der Neuen Musikzeitung, die von den Musikhochschulen gestaltet und herausgegeben wird, gab es vor Kurzem ein Themenheft zum künstlerischen Forschen. Der Leitartikel dieses Themenheftes ging über zwei Seiten, und das Fazit des Autors war: Es ist völlig unklar, was Artistic Research eigentlich ist oder sein soll. Ich fand es überraschend und auch ein wenig enttäuschend, dass man aus dem Artikel nicht wirklich erfahren konnte, was mit künstlerischem Forschen nun eigentlich gemeint ist. Denn die Diskussion um Artistic Research ist nicht nur in England und in Skandinavien, sondern auch in Deutschland in vollem Gange. Eng damit zusammen hängt die Diskussion um die Einführung der künstlerischen Promotion, des ›Dr. mus.‹: Dürfen sich auch Nicht-Wissenschaftler Doktor nennen? Dagegen haben ja viele etwas. In manchen Hochschulen gibt es den Dr. mus. aber schon. Außerdem gibt es bei uns an der Hochschule eine Diskussion über wissenschaftlich-künstlerische Projektseminare: Was ist das eigentlich? Was soll man dort machen? Was soll man dort vermittelt bekommen? Hinzu kommt die Diskussion um schriftliche Abschlussarbeiten und um Konzertdokumentationen in den künstlerischen Studiengängen: Was muss da eigentlich drinstehen? Wie wissenschaftlich soll das sein? In Deutschland orientiert sich die Diskussion um künstlerische Forschung im Musikbereich derzeit an solchen Fragen. Die Diskussion empfinde ich in Bezug auf Musik bislang als sehr offen. Ich wüsste aber nicht, wo das im Jazzbereich diskutiert würde. Ich möchte gerne zuerst eine Frage an Frank [Möbus, Jazzmusiker und Professor für elektrische Gitarre an der HfM Weimar] stellen: Hast Du bereits künstlerisch geforscht, hast Du so etwas schon einmal mit Studenten gemacht? Welche Rolle spielt Artistic Research bei Dir in der Lehre?

Frank Möbus: Also ehrlich gesagt weiß auch ich nicht genau, was künstlerisches Forschen ist.

Vielleicht das Wechselspiel von Musikherstellung und der Reflektion dessen. Das Spielen des Instruments, das Improvisieren, Komponieren

und das Erstellen von Bandkonzeptionen – all dies umfasst natürlich die Zusammenarbeit an der Hochschule zwischen einem Hauptfachlehrer und einem Studierenden. Das ist das Tagesgeschäft. Damit ist aber nicht gemeint, sich vornehmlich darüber Gedanken zu machen, ob ich in einer bestimmten Situation diesen oder jenen Ton spiele. Wenn die Leute an die Hochschule kommen, dann sind derartige Fragen hoffentlich schon größtenteils beantwortet und aus meiner Erfahrung geht es bei den meisten Leuten, außer wenn sie sich stilistisch und instrumental extrem spezialisieren, einfach darum, die Dinge in diesem Spannungsraum des künstlerischen Handelns in Gang zu bringen, sodass ein Musiker nach Beendigung seines Studiums die Chance hat, irgendwann in seinem Leben ein künstlerisch denkender Mensch zu sein, der seine eigene Handschrift in der Musik gesucht und gefunden hat und somit die Möglichkeit hat, etwas beizutragen, was ihn ausmacht, und die Welt somit nicht umhin kommt, diese Individualität anzuerkennen. Forschung bedeutet für mich in diesem Zusammenhang, dass ich versuche, Ideen für neue Projekte zu entwickeln: einen Klang zu erzeugen, der mich in irgendeiner Weise erfrischt. Vielleicht ist das eine tonale Konzeption in Verbindung mit bestimmten speziellen Timbres, Rhythmen... aber einfach irgendeine Idee, nach »Etwas« auf der Suche zu sein, was sich für mich frisch anfühlt und was ich genauso noch nie gehört habe.

Pfleiderer: Ist das, was Du beschreibst, vielleicht eher ein Suchen als ein methodisches Forschen? Ich gebe die Frage an Monika [Herzig] weiter. Monika, was ist künstlerisches Forschen?

Monika Herzig: Generell ist Artistic Research in den USA ein großes Thema, weil, wie ich in meinem Vortrag gesagt habe, mehr und mehr Studenten direkt in die Lehrersituation übergehen – aus ökonomischen Gründen und weil bei uns die DMA-Programme wie Pilze aus dem Boden schießen. DMA bedeutet: Doctor of Musical Arts. Das sind Studiengänge, die sich an die Master-Programme anschließen. Also das Äquivalent zu den klassischen Studiengängen, die zum End-Degree führen, zum »Super-Performer«.

Michael Keul: In Deutschland heißt das Konzertexamen.

Herzig: Ja, und DME ist der Doktor für Music Education, da kommt ein Research-Teil mit rein. Und die DMAs, die haben das Problem: wie wird das



Podiumsteilnehmer Michael Keul, Monika Herzig, André Doehring und Frank Möbus (v.l.n.r.) (Benjamin Burkhart).

geprüft auf dem Level des wissenschaftlichen Doktors? Sie sind ja zugleich ausübende Musiker, »Performer«. Die meisten Abschlussarbeiten sind Projekte, im Jazzbereich bestehen sie zu 90 Prozent aus Transkribieren. Oliver Nelson jr. hat gerade sein DMA an der University of Illinois gemacht und hat die ganzen Hubert Laws-Soli transkribiert und ein bisschen analysiert. So sieht das dann meistens aus. Aber das entspricht nicht den PhDs [wissenschaftlichen Promotionen], die sich ja an viel größeren Zusammenhängen orientieren. Genau das gehört jedoch noch viel mehr in die künstlerischen Curricula. Natürlich muss man als Musiker der beste Performer sein, der man sein kann, aber wenn man sich für einen DMA entscheidet, dann muss man in philosophischen Fragen und den ganzen Social und Cultural Studies viel stärker qualifiziert sein. Und das ist ein Problem. Klar ist, dass sich die künstlerische Persönlichkeit individuell weiterbilden muss. Aber das kann keine Entschuldigung dafür sein, die andere Seite zu vernachlässigen, oder dass man nicht die Grundlagen kriegt, wie Research funktioniert. Im Moment ist es jedoch noch ein bisschen die Entschuldigung, also das muss sich noch besser definieren. Was ich zum Beispiel mit meinen Musikindustrie-Kursen mache: ich lasse sie alle ihre Ziele und Missionen definieren. Dann müssen sie es aufschreiben, aufteilen und klären: Wie komme ich dahin? Und dadurch muss man sich definieren. In gewissem Sinne ist das ein Praxisbezug.

Pfleiderer: Gestern habe ich mich mit Michael Kahr über Artistic Reserach unterhalten. Wenn ich von der Wissenschaft ausgehe, so würde ich Research in drei Phasen unterteilen: Zunächst sondiert man die Fragestellung, fragt danach: was haben die anderen gemacht, und versucht, die eigene Fragestellung zu präzisieren und sich einer Methode zu nähern. Dann führt man die Forschung durch, methodengeleitet und reflektiert. Und schließlich gehört halt immer in der Wissenschaft dazu, dass man die Ergebnisse in den Wissenschaftsdiskurs zurückführt, man präsentiert und vermittelt die Ergebnisse und diskutiert sie mit anderen Wissenschaftlern. Ich habe nun Michael gefragt, wie ist das beim künstlerischen Forschen? Wie gebe ich da etwas wieder zurück? Er hat mir geantwortet, künstlerisches Forschen ist vielleicht etwas ganz anderes als wissenschaftliches Forschen. Doch was genau ist es dann? Vielleicht kann da André Doehring weiterhelfen: Was ist beim künstlerischen Forschen gleich wie beim wissenschaftlichen Forschen und was ist anders?

André Doehring: Idealerweise wissen Wissenschaftler methodisch Bescheid und können die verschiedenen Phasen trennen – die allerdings nur manchmal bewusst in Bezug zu den Ergebnissen reflektiert werden. Das ist beim künstlerischen Forschen auf jeden Fall anders. Es herrscht weniger methodisches Vorwissen bei diesen Leuten, die normalerweise erst etwas beobachten und dann künstlerisch forschen, aber stets mit hohem Reflexionsbewusstsein. Das ist eigentlich nicht verkehrt. Vielleicht als Hintergrundinformation: Der österreichische Raum kennt etwas, das sich EEK nennt: »Entwicklung und Erschließung der Künste«. Beides ist also ein erklärtes Ziel der Ausbildung an – wiederum ein Spezifikum – österreichischen Kunsthochschulen. Was bedeutet das? Das ist nicht immer allen Beteiligten ganz klar. In Graz sind wir gerade durch einen Evaluationsprozess gegangen, den jede Universität durchlaufen muss, und dort hat man uns angekreidet, dass wir gerade nicht klar genug nach außen kommunizieren, was eigentlich damit gemeint ist. Die künstlerisch-wissenschaftliche Doktoratsschule, die es seit 2009 in Graz gibt, hat seit 2018 eine eigenständige Professur, besetzt mit Deniz Peters. Im dortigen Curriculum ist das eigentlich schon relativ lange klargestellt, man muss nur hineinschauen: Was ist für uns künstlerische Forschung? Dort wird verlangt, dass man bereits ein gestandener Künstler ist. Diese Künstler sind entweder an einem Objekt interessiert oder am Prozess. Das ist der Gegenstand der Forschung. Die

Künstler kommen aus der Praxis, mit Ideen über den Gegenstand, und gelangen nun in Kontakt mit Forschung. Deswegen gibt es in Graz zwei Betreuer, einen künstlerischen und einen wissenschaftlichen Betreuer. Ich bin in einem Projekt gerade als wissenschaftlicher Betreuer eingebunden. Es gibt eine Forschungsphase – idealiter, in der Theorie, denn in der Praxis geht es natürlich auch durcheinander – und dann geht man wieder in die Praxis hinein und bringt den künstlerischen Gegenstand mit der Forschung in einer neuen Praxis zusammen. Und dann kommt etwas Drittes hinzu: die Reflexion. Die Reflexion ist Teil des gesamten Prozesses der künstlerischen Forschung und muss explizit herausgearbeitet werden. Künstlerische Forschung ist also ein hoch reflexives Unternehmen, das man an einem Gegenstand oder Prozess ausrichtet, das methodisch jedoch zunächst offen bleibt. Als Betreuer muss man also genau zuhören, welche Ideen und Ziele die Doktoranden mit ihrer künstlerischen Forschung verfolgen, und dann überlegen, was man ihnen methodisch und als wissenschaftlichen Background für dieses Unternehmen mitgeben kann. Dazu kommt aber noch etwas. Peters will die Grazer künstlerische Forschung dahin lenken, dass sie gesellschaftlich relevant ist. Künstlerische Forschung ist bei ihm auch ethisch dimensioniert. Künstlerische Forschung hat einen gesellschaftlichen Bezug. Sie macht etwas mit uns als Mensch und erhellt etwas über unser Menschsein. Und das klingt erstmal alles sehr gut und unterstützenswert.

Weil wir hier bei einer Jazzforschungstagung sind, möchte ich hinzufügen, dass die Arbeit, die ich seit zwei Jahren in Graz betreue, die erste Arbeit im Bereich Jazzforschung ist. Davor wurde in aller Regel ›richtige‹ Musik – also sog. Kunstmusik – untersucht.

Wolfram Knauer: Kannst Du dafür ein konkretes Beispiel geben?

Doehring: Die Arbeit, die ich im Moment betreue, stammt von dem Brasilianer Emiliano Sampaio, der über Jazzimprovisation im Symphonic Orchestra nachdenkt, also ein sinfonisches Orchester mit einer Jazzband zusammenbringt. Wie funktioniert dort Improvisation, wie kann er sie als Komponist und Dirigent musikkulturübergreifend herstellen bzw. befördern?

Wir haben in Graz außerdem ein Festival »Artikulation«, das ist quasi ein Doktorand*innen-Forum der künstlerischen Doktoratschule. Dort müssen alle im Rahmen des Curriculums immer wieder präsentieren. Wir haben jetzt vom 4.–6. Oktober [2018] wieder einen solchen Termin. Es gibt

Keynotes und Round Tables, etwa mit Fred Frith, letztes Jahr war George Lewis da, also illustre Leute, die selber aus der Praxis kommen und die sich genau diese Fragen stellen. In diesem Jahr geht es ums Experimentieren, um künstlerisches Experimentieren als Methode. Das wird in den Vorträgen der Doktoranden thematisiert und man bekommt einen Überblick über deren Themen.

Das Studium ist sechssemestrig und es gibt bestimmte verpflichtende Fächer für die Studierenden. In dem wissenschaftlichen Teil, den ich betreue, gibt es drei Kolloquien. Und dann gibt es Pflichtfächer, die sich mit der Theorie des künstlerischen Forschens auseinandersetzen.

Letztlich, so meine Einschätzung, wird auch für die Jazzforschung die Frage nach der musikalischen Praxis durch die künstlerische Forschung bedeutender werden. Denn man ist hier auf einem guten Weg, der aber alles andere als fest ist, sondern hochgradig dynamisch, gerade mit neuen, relativ jungen Professoren wie Deniz Peters. Da passiert etwas. Und jetzt schauen wir mal, wie wir es für die Jazzforschung hinkriegen.

Pfleiderer: Darf ich einfach mal kurz nachfragen? Ich glaube, ich habe nun ein bisschen besser verstanden, was künstlerische Forschung ist, aber mich würde trotzdem interessieren, wann und wodurch wird ganz »normale« künstlerische Arbeit, Suchen, Ausprobieren zu Forschung? Mir kam es jetzt so vor, als ob es eher um Äußerlichkeiten geht. Dahinter steht die Frage: was hat denn der Künstler davon, dass er nicht einfach wie immer kreativ ist, sondern dass er jetzt zusätzlich forscht? Was ist der Mehrwert für den Künstler? Und was ist dieses Forschen?

Doehring: Das Forschen, das Du hier jetzt meinst, ist der gesamte Prozess. Den muss man sich vorstellen wie eine Spirale: Man kommt aus der Praxis und sucht und experimentiert mit bestimmten Dingen, aber das ist noch nicht methodisch abgesichert. Mein Doktorand bspw. hat bestimmte Vorstellungen über seine Arbeit, die er nun systematisch aufarbeitet, z.B. durch Archivrecherche. Gerade ist er in São Paulo, da gibt es ein Jazz Symphonic Orchestra. Er war zuvor in Amsterdam und hat dort Archive durchsucht. Er kommt nun aus dem Archiv zurück und geht mit diesem Wissen in die Praxis rein. Zusätzlich befragt er in qualitativen Untersuchungen die beteiligten Musiker und lässt diese Interviewergebnisse wiederum in seine Arbeit rückfließen. Und mit jeder Runde, die er dreht, bewegt er sich ein bisschen

höher in der Spirale. Am Ende steht dann eine künstlerische Präsentation, ein ganzer Abend mit Kompositionen für ein Jazz Symphonic Orchestra, also 60–80 Musiker, in der er die zuvor recherchierten und in verschiedenen Kleinprojekten z.T. experimentell entwickelten Improvisationsmethoden als Basis der künstlerischen Arbeit einfließen lässt.

Pfleiderer: Künstlerisches Forschen bedeutet dann also, methodisch gesichert künstlerisch kreativ zu sein. Wenn dem so ist, so muss es natürlich eine Methodendiskussion geben. Das ist ja dann auch ein Mehrwert, dass über die Vorgehensweise von Künstlern, zum Beispiel das künstlerische Experimentieren, gesprochen wird. Wie können wir jedoch den Künstlern vermitteln, dass das ihnen etwas bringt – im Vergleich zu dem, was sie sowieso machen?

Keul: Für mich als Musiker, der viele Gigs spielt und auch mit vielen anderen Musikern zusammenspielt, also für mich ist das, wenn ich spiele, ein Forschungsakt. Zum Beispiel gestern Abend [bei der Jam Session im Kasse-turm], als die Bassistin weggegangen ist, habe ich mich gefragt: »Oh, war ich jetzt zu forsch? Habe ich jetzt zu viel geforscht am Schlagzeug?« Wenn Du so willst, habe ich in dem Moment vielleicht reflektiert und überlegt: habe ich Leute verschreckt oder von der Bühne gespielt? Das wollte ich gar nicht. Ich glaube, die Frage ist, wie definiert jeder für sich die Forschung. Also wenn ich mir etwas zu Abend koche und hab nur Reste da und weiß nicht, was ich kochen will, dann muss ich ja trotzdem etwas zu Abend essen und dann ist das für mich auch ein Forschungsakt. Und wenn ich mit der einen Band spiele und morgen mit der anderen, dann ist das jedes Mal einfach anders. Ich gehe nicht rein, und sage: »Ah, das ist die Wendung, da spiele ich jetzt von da bis da, alles klar«. Du hast in jedem Stück, das Du im Jazz spielst, auch wenn Du es schon tausendmal gespielt hast, bestimmte Punkte, die einfach anders sind oder laufen. Wo es einfach um einen Aha-Effekt geht. Ich wäre allerdings nicht bereit, jeden Abend nach Hause zu gehen und so ein Forschungsbuch zu führen: »Erkenntnisse des Abends« oder so. Da ist die Musikwissenschaft einfach anders, weil Du da etwas hast und Du schreibst das auf und dann wird das dargelegt. Aber, ich weiß nicht, wir Musiker haben vielleicht einen anderen Forschungsschatz, den wir nicht planen und den wir nicht so präsentieren können.

Pfleiderer: Aber gerade darum geht es ja: diese Forschung nicht nur für sich in der stillen Kammer zuhause zu machen, sondern mit anderen zu teilen...

Keul: Das ist ja aber schon so, wenn ich mit der Band an der Bar sitze und wir über den Gig reden. Dann gehen wir der Sache ja auch auf den Grund.

Pfleiderer: Allerdings reden wir ja jetzt über einen größeren Kreis.

Möbus: Also ich glaube, das ist einfach eine individuelle Frage. In der Jazzausbildung gibt es viele Studierende, welche sehr reflektiert sind und gewohnt sind, eher methodisch vorzugehen. Bei einigen geht das sogar zu stark in diese Richtung und ich muss diese Leute manchmal dazu anhalten, auch mal den Kopf, die ganze Methodik auszuschalten und zum Zwecke des Erreichens einer besseren Balance stärker intuitiv zu handeln, denn die Qualität entsteht in der kreativen Musik meistens durch ein Zusammenwirken dieser beiden Pole. Das heißt, man kann nicht grundsätzlich sagen, dass Ergebnisse dann besser ausfallen, wenn besonders viel Methodik zur Anwendung kam. Der Eine profitiert davon, sich mit Zwölftonmusik auseinander zu setzen, und der Andere ist im Hinblick auf seine Anlage so, dass ich eher versuche, ihn von der Fixierung auf derartige mathematische Systeme wegzubringen.

Keul: Und in unsere Unterrichtssituation kommt ja noch eine Sache dazu, die mir immer wieder auffällt: Es ist ein riesiger Unterschied, ob ich eine Gruppe unterrichte oder ob ich im Einzelunterricht bin. Also jetzt gerade im Hauptfachbereich, wenn die im Einzelunterricht sind, kann man mit einem Studenten oder einer Studentin ganz anders reden über ihr persönliches Ding. Im Gruppenunterricht muss das immer etwas Neutrales sein und das ist natürlich jetzt in künstlerischen Studiengängen, auch in der Bildenden Kunst und der Malerei, wo es eben Einzelunterrichtssituationen gibt, ist das ja ein wahnsinniger Vorteil gegenüber allen anderen Studiengängen.

Pfleiderer: Ich würde die Diskussion gerne für alle Anwesenden öffnen. Wolf-Georg Zaddach hat sich ganz dringend gemeldet.



Tagungsteilnehmer Mateusz Phouthavong, Michael Rösenberg, Martin Breternitz und Laura Niebling (v.l.n.r.) (Maik Schuck).

Wolf-Georg Zaddach: Ja, also eine erste Anmerkung: Was Michael gerade beschrieben hat, ist, glaube ich, auch ein Stück weit mit dem Begriff »Research« verbunden. Im Englischen wird ja Research viel allgemeiner benutzt, so wie wir im Deutschen sagen würden »Recherchieren«. Research ist ein viel offenerer Begriff im englischen Gebrauch. Und wenn Du jetzt sagst, dass wir Research machen, dann haben wir genau das Problem. Wir wissen eigentlich nicht genau, wo setzen wir an, wie verstehen wir Research dabei eigentlich? Das haben wir ja jetzt in der Diskussion auch schon mitbekommen. Und die Frage an Euch alle und das haben André [Doehring] und Michael [Keul] eben auch angesprochen: Es schreit ja nach Kooperativem im Grunde. Wie seht ihr das? Kooperativ in einer Band oder Gruppe, klar, das passiert ja dann, das machen wir. Aber wie wäre es eigentlich möglich, auch die Brücke zu schlagen zwischen den künstlerischen, also den Musikinstrument-Studierenden und beispielsweise den Jazzforschung-Studierenden sozusagen und da Kooperationen zu schaffen, Synergieeffekte? Der eine hat die Kompetenz mehr im Wissenschaftlichen, der andere mehr im Künstlerischen. Im Grunde genommen ergeben sich da ja ganz andere, neue Möglichkeiten. Wichtig finde ich aber das Kooperative. André, wie ist das denn bei euch? Macht der Kollege das dann alleine oder in einer Gruppe?

Doehring: Die Grazer wollen ausdrücklich Künstler und unbedingt, dass es eine künstlerische Ausbildung ist, der Titel nennt sich Dr. artium. Kooperationen mit den wissenschaftlichen Doktoranden beschränken sich meines Wissens bisher auf die Kolloquien. Du hast vollkommen Recht, Wolf. Das kollaborative Element und die Spannungen, die dabei entstehen, sind wichtig. Emiliano [Sampaio] zum Beispiel arbeitet unter anderem mit Videoaufzeichnung und mit Interviews, um diese Prozesse innerhalb der Gruppe festzuhalten, Gruppendiskussionen bspw. während der Probe. Denn da entsteht eine wahnsinnige Dynamik, und er will für seine kompositorische Arbeit an etwas mehr Wissen herankommen.

Jetzt noch etwas zu dir, Michael, und Deiner Frage nach dem Begriff des »kochenden« bzw. künstlerischen Forschens. Im Artistic Research ist »embodied knowledge« bzw. »tacit knowledge« eine ganz wichtige Dimension. Die Frage ist, wie kommen wir an dieses verkörperte, »stille« Wissen ran. Da ist zum Beispiel die Praxeologie aus der Soziologie ein ganz neues Feld für die künstlerische Forschung, wo man ansetzen sollte. Das Problem ist nun, dass diese Ideen und zugehörigen Methoden noch nicht weit bekannt sind. Gleichzeitig diskutiert man heutzutage häufiger künstlerische Doktorats-Programme, um auch in der Kunstausbildung am Ende einen Dokortitel zu vergeben. Andere Länder waren hier übrigens viel früher: In den Niederlanden ging diese Diskussion viel früher los, Österreich ist etwas früher eingestiegen und Deutschland wird sicherlich bald folgen. Und wenn man nun diese Programme aufsetzen will, muss man sie formalisieren, dabei aber so offen bleiben, dass möglichst viele verschiedene Kunstsparten vertreten sind. Und das ist eigentlich erst einmal ein Paradox: Man soll also ein bspw. soziologisches Spezialwissen über Methoden und Theorien besitzen, zugleich aber ein gestandener Künstler sein, der ein künstlerisches Produkt hervorbringt. Aus genau dieser paradoxen Anlage gewinnt aber das künstlerische Doktorat seine eigentümliche Spannung und Dynamik.

Keul: Es war schon immer eine Frage: Wie viel Akademisierung verträgt die Kunst eigentlich? Braucht sie das überhaupt? Ich meine, diese Diskussion wird nie aufhören.

Herzig: Aber das geht ja genau zurück zu dem ganzen Prozess, der in den 1960er-Jahren begonnen hat, zu dem, was die ABCs [die Jazzpädagogen Jamey Aebersold, David Baker, Jerry Coker] gemacht haben. Da haben

drei Viertel der Jazz Community gesagt: Du kannst das nicht in die Schule bringen, no way, aber Aebersold meinte: Baker hat mir gesagt, dass ich da die Dorians [dorische Skalen] nehmen kann und das funktioniert – warum sagt mir das niemand? Ich glaube die Verantwortung ist, dass eine Methode formuliert wird. Natürlich machen wir das alle intuitiv, natürlich denkt man dann nachher darüber nach, was funktioniert, wen ruf ich an, wie mache ich mein nächstes Projekt für meine nächste CD, was möchte ich vom Repertoire nehmen? Aber das könnte man noch viel besser machen mit Tools, wenn man da reflexive Tools in der Hand hätte. Das ist genau der gleiche Prozess, den wir gerade beobachten. Und das jetzt zu formulieren, da ist nichts Schlechtes dabei.

Pfleiderer: Ich finde es schwierig, auf die Konzepte des ›embodied knowledge‹ und ›tacit knowledge‹ zurückzugreifen, weil diese Art von Wissen ja gerade *nicht* reflektiert ist, das ist ja nichts Explizites. Es ist eher so eine Leerstelle. Umgekehrt kommt ja oft der Einwand: Das ist zu verkopft, und wenn das zu verkopft ist, dann ist die Kreativität blockiert, das bringt einen nicht weiter im Vergleich zu dem, was ›von oben‹ oder ›aus dem Bauch‹ kommt oder was man sich eben körperlich erspielt hat. Was steckt für eine Strategie dahinter, solche Konzepte wieder mit reinzubringen?

Doehring: Letztlich indem man genau dort anknüpft, also gerade bei Musikern, die jeden Abend irgendwo spielen. Die wissen etwas und die wissen, was sie wissen, und die tun etwas und wissen nicht immer, warum. Das ist ›stilles Wissen‹, das jeden Abend in Aktion ist. Wie komme ich da ran? Da gibt es Methoden aus der praxeologischen Soziologie, die finde ich geeignet, da gibt es aber bestimmt auch andere Ideen: Teilnehmen, Beobachten, Aufzeichnen, Introspektion und dergleichen mehr. Das kann funktionieren, kann aber auch einmal gar nicht funktionieren. Und wenn es nicht funktioniert, setzt dann aber ein Reflexionsprozess ein: Warum funktioniert das nicht? Dass etwas ›kaputt‹ ist, dass etwas den Erkenntnisprozess stört, das kann ja tatsächlich ein Ergebnis der künstlerischen Forschung sein.

Keul: Diese Reflexion ist ja jetzt genau der Punkt. Man muss ja sowohl reflektieren, was bei den Studenten als auch was bei mir passiert. Wie viele hervorragende Musiker habe ich schon erlebt, die wahnsinnig spielen können. Und Du denkst dir, bei denen muss ich eine Stunde nehmen. Und dann

nimmst Du die Stunde und Du merkst, der Typ weiß überhaupt nicht, was Du jetzt willst, was Du gebrauchen kannst. Das passt dann mit meinem Weltbild nicht zusammen, weil ich denke (habe ich zumindest früher gedacht): Jeder der super gut spielt, muss auch ein super guter Lehrer sein, weil der alles gecheckt hat und alles weiß. Aber das ist offensichtlich nicht der Fall. Und dann denke ich mir auch, manchmal braucht man vielleicht jemanden von außen, der dieses verborgene Wissen dann Stückchen für Stückchen aus einem rausholt. Frei nach Aristophanes, der da einmal gesagt hat: »Einen Schüler zu unterrichten heißt nicht, einen Eimer mit Wasser zu füllen, sondern ein Feuer zu entfachen.« Und das wäre beim Unterrichten gut. Und das muss von beiden Seiten ausgehen.

Pfleiderer: Es gibt jetzt zwei Meldungen von Studenten. Ich würde aber trotzdem ganz kurz noch an Frank weitergeben. Du hattest dich ja einst auf eine Professur hier in Weimar beworben, Du willst also etwas weitergeben, Du willst lehren, willst das nicht nur für dich behalten, wie etwas funktioniert, sondern Du willst es weitergeben. Wie machst Du das, was ist Deine Strategie?

Möbus: Man geht durch viele Phasen des Lernens und bekommt über die Jahre schon einige Erkenntnisse, zum Teil gesicherte Erkenntnisse, welche man den meisten Studierenden wahrscheinlich ohne Bedenken weitergeben kann, damit sie hier und da etwas Zeit sparen. Ich habe erlebt, dass damals, als ich selbst studierte, sehr unterschiedliche Methoden existierten, wie man eine bestimmte Sache lernen konnte. Es gibt sicher immer mehrere unterschiedliche methodische Ansätze, die auf ihre Weise gut sind, aber damals gab es auch noch ziemlich schlechte. In den 1980er-Jahren war das ganze Feld, zum Beispiel zum Komplex »Improvisation in der Jazzmusik der 1950er-Jahre« noch sehr heterogen. Einige »Jazzpädagogen« stocherten noch ein wenig im Nebel und andere hatten bereits sehr klare Konzepte, wo man sagen konnte: ok, ich investiere da so und so viel Zeit, ich beachte alle Parameter und dann kann ich das nach einer Weile praktisch nachvollziehen, an einem guten Tag besser als an einem anderen. Aber das Mystische verschwindet (was gelegentlich auch ein bisschen schade sein kann) und diese Musik wird für den Verstehenden somit Classic Jazz. Ich glaube jedoch, Jazz ist ein so riesiges Feld – und ich verstehe unter Jazz auch jegliche Art von kreativer Popmusik und kreative Musik, die ir-

gendwie ihre Einflüsse eher aus klassischer Musik oder woher auch immer zieht, und vor allem all diese Mischformen. Wahrscheinlich ist die spannendste Jazzmusik sowieso die, die ein Konglomerat von verschiedenen Stilen ist. Und die ständige Suche weiterzuführen, ist elementar wichtig. Der Weg ist das Ziel, gemeinsam mit den Leuten. Bei jedem Einzelnen versucht man immer wieder genau zu gucken, wo er steht, und beobachtet seinen Weg und gibt hier und da Impulse oder macht kleine Korrekturen und sieht denjenigen wachsen, und ich kann nur sagen: mir macht das großen Spaß! Es ist eine große Verantwortung, aber es ist eine sehr spannende, große Verantwortung.

Jordan White: Wie war das im englischsprachigen Raum, wo ich auch herkomme? In Amerika gibt es Leute, die vor allem mit Phänomenologie und Phaenomenological Research arbeiten, was dieses ›embodied knowledge‹ angeht, also fragen: «Wie fühlt es sich an, körperlich oder im Kopf, so einen Groove zu spielen?» Ich wollte fragen, ob das überhaupt im deutschsprachigen Raum auftaucht. Oder, ob das bei euch in Graz eine Rolle spielt?

Doehring: Bisher noch nicht.

Pfleiderer: Also in der Musikpsychologie ist das schon seit langem ein Thema, in der Musikwissenschaft ist es lange angekommen, aber ob in der Lehre die entsprechenden Methoden gelehrt werden, das weiß ich jetzt nicht.

Doehring: Ich kann nur über das sprechen, was ich bei uns in der Doktoratschule sehe. In der Grazer musikwissenschaftlichen Lehre spielt das schon eine Rolle. Da müssen wir einmal schauen, wie sich das entwickelt.

Mateusz Phouthavong: Ich glaube, die Diskussion hier ist deswegen so spannend, weil eben gerade das, was Du aufgegriffen hast, diese Kollaboration, eine Spannung und Reibung entstehen lässt, durch die ja etwas Neues entstehen kann. Martin Tröndle spricht in seinen Publikationen über künstlerische Forschung als ästhetische Wissenschaft und bezeichnet sie als eine komplementäre Wissenschaft. Die Frage ist hier interessant: Wer soll sich wem anpassen? Oder ist es vielleicht irgendwann einmal möglich, anzuerkennen, dass wir gegenseitig voneinander lernen können? Auch hinsichtlich der Methoden: Wer passt sich welchen Methoden an? Das sind,

denke ich, die interessanten Fragen. Was können denn die Musiker mitnehmen? Meine Frage wäre aber auch: Was kann die wirtschaftliche und wissenschaftliche Welt davon haben, dass es ›Kunstforscher‹ gibt?

Pfleiderer: Da bin ich Ihnen sehr dankbar, denn da wollte ich eben unbedingt noch hin, zu der Frage: Was hat jetzt eigentlich die Wissenschaft von Artistic Research? Weil ich davon ausgegangen bin, dass Research in die Wissenschaft zurückfließen müsste. Ich würde jetzt niemals sagen, dadurch dass ich als Musikwissenschaftler auch Jazzsaxophon spielen kann und mich im Jazz ›von innen‹ auskenne, dass das dann schon Artistic Research wäre. Auf keinen Fall. Für mich ist das eine Voraussetzung, dass ich die Musik verstehe, und dann kann ich besser Jazzforschung betreiben. Doch wie ist das jetzt beim Artistic Research: gibt es da Ideen, wie die Ergebnisse zurückfließen könnten in das, was man eben Wissenschaft nennt?

Herzig: Ich denke dabei eher an die Zusammenarbeit mit dem Jazzmodell für Business Entrepreneurship, da sind wir ziemlich aktiv und haben da einiges publiziert. Und das ist ganz spannend für die anderen. Wir haben bei Jam Sessions die Frage untersucht: Was funktioniert, wann funktioniert es? Wir haben sieben Bereiche herausgefunden, die es möglich machen, dass es funktioniert, so etwas wie Interaktion, Kompetenzen, die sozialen Faktoren... Das konnten wir aus den Beobachtungen schließen: darum funktioniert es. Wir haben viele Interviews und Umfragen durchgeführt und das dann formuliert und versucht zu übertragen: Wie ist das in einer Gruppe, im Entrepreneurship, wenn Du Ideen generieren sollst? Du kommst zusammen mit fünf anderen und jetzt wird gebrainstormt. Und darauf kann man dann die sieben Faktoren beziehen und hinterfragen, wie das funktioniert. Dazu gibt es viel Literatur. Chris Washburne von der Columbia University macht da einiges, der war beim 2012 World Economics Forum in Davos und hat das Model mit einer Live-Band präsentiert. Und viele, die in der Businesswelt effektive Gruppenarbeit brauchen, wo Ideen generiert werden sollen, studieren das Jazzmodell und die kreative Zusammenarbeit in der Jazzgruppe. Das wäre ein ganz großes Beispiel, das ziemlich aktuell ist.

Pfleiderer: Ich habe mir eine Reihe von Forschungsbereichen aufgeschrieben, bei denen ich mir als Jazzforscher vorstellen könnte, durch Collaborative Research mit Künstlern vielleicht weiterzukommen. Das ist ja zum einen



Tagungsteilnehmer Wolfram Knauer (hinten), Eva Kesselring (Mitte), Jordan White (rechts) (Maik Schuck).

das, was Du, Michael, gemacht hast: historische Aufführungspraxis. Wie hat das damals geklungen, wie haben die Musiker gespielt, wie geübt? Das zu rekonstruieren und dann einmal auszuprobieren...

Keul: Das war bei unserem Projekt nicht dogmatisch. Es war natürlich schon ein Ziel, die damalige Zeit auch musikalisch plastisch werden zu lassen. Ich wollte jetzt aber noch etwas dazu sagen, wie so etwas wie ›Forschungsenergie‹ entstehen kann. Manchmal frage ich mich in der Hochschule: Ich habe immer sehr gute Erfahrungen gemacht, dass auch manchmal wirklich etwas ›explodiert‹ ist, wenn zum Beispiel die Hochschul-Big-Band vier oder fünf Tage in ein Musikakademie gefahren ist und es gab täglich mehrere Probenphasen. Dann wurde intensiv gearbeitet, die hingen einfach vier bis fünf Tage zusammen, und nicht jeder geht anschließend gleich wieder in seinen Kurs und so. Dabei kam wirklich etwas heraus, eine wirklich kreative Energie. Die hast Du sonst im Stundenplanunterricht fast nie. Da frage ich mich, wenn wir so etwas Künstlerisches oder künstlerisches Forschen machen, müssten wir das nicht viel intensiver machen? So wie hier bei dieser Tagung: Wir sitzen hier Tage zusammen, und ich glaube, es wäre jetzt etwas ganz anderes, wenn jetzt jeder nur die Artikel von jedem lesen würde.

Pfleiderer: Das ist ja auch die Erfahrung bei wissenschaftlichen Blockseminaren. Die können manchmal extrem fruchtbar sein, weil die Leute zusammenbleiben. Auch am Abend sitzt nicht jeder alleine zu Hause, sondern man sitzt zusammen.

Ich möchte jetzt noch kurz meine Liste mit möglichen Themen des künstlerischen Forschens loswerden. Neben historischer Aufführungspraxis wären weitere Themen zum Beispiel jazztheoretische Fragen: Harmonik muss man ausprobieren, um sich harmonische Zusammenhänge klar zu machen. Wie klingt das? Dann überhaupt kreative Prozesse, Improvisation. Wie erforscht man kreative Prozesse am besten? Natürlich indem man das mit Musikern zusammen macht, die bereit sind zu reflektieren, zur Introspektion, vielleicht auch experimentell, aber gar nicht unbedingt. Was auch sehr spannend ist, sind Vermittlungs- und Rezeptionsprozesse, also das ›Spielen mit dem Publikum‹. Da sind ja verschiedene Szenarien denkbar, die man einüben und ausprobieren kann. Wie kann man die Musik am besten seinem Publikum nahebringen? Das ist eine total dringende Frage, weil man ja sein Publikum auch finden will. Man will wissen, wie man an das Publikum rankommt, und vielleicht ist es gar nicht so schwer, aber man muss es auch einfach mal ausprobieren können und das dann reflektieren, um den richtigen Weg zu finden. Das wäre eine Sache. Das letzte wäre dann das, was man Transkulturalität oder Kulturtransfer nennt, das machen ja auch Musiker. Wenn beispielsweise jemand aus Nordafrika mit irgendjemanden aus einer anderen Kultur zusammenspielt. So etwas sollte man auch reflektieren: Wie passt die Musik zusammen? Was ist da möglich? Natürlich können verschiedene Themenbereiche auch kombiniert werden: Welche Arten von Improvisationsprozessen sind bei kulturellen Begegnungen involviert, und wie erreicht man damit welches Publikum? Solche Szenarien und wissenschaftliche Fragestellungen in einer Zusammenarbeit zwischen Jazzforschern und Musiker durchzuspielen: das wäre für mich Artistic Research, wie es funktionieren könnte. Das möchte ich einfach mal in den Raum werfen.

Doehring: Ich möchte noch etwas ergänzen. Es gibt noch einen Bereich, der in Graz eine Rolle spielt. Das ist die Weiterentwicklung von Instrumenten. Das könnte im Jazzbereich auch eine große Rolle spielen: Wie kann ein Sound weiterentwickelt werden? Es gibt beispielsweise künstlerische Forschung über Flöten, bei der mit Flötenbauern zusammengearbeitet wurde. Man versucht, das Instrument beispielsweise so zu verfeinern, dass

man Multiphonics spielen kann. Daraus entsteht dann wiederum ein neues Werk, sodass man auch Vergleichsmöglichkeiten hat. Und eine Anmerkung zum künstlerischen Forschen als Bereiten eines Erfahrungsangebots. Muss man denn nicht einfach einmal tatsächlich erfahren, wie bspw. gefährlich Musik ist? Zum Beispiel in Michaels Projekt [»Charlie And His Orchestra«, vgl. den Beitrag von Michael Keul in diesem Band]. Einfach nur dasitzen und mitswingen – wir wissen ja, wie gefährlich das sein kann – und plötzlich zu merken: Was für ein Blödsinn wird da gesungen! Wie sind solche Erfahrungen zu ermöglichen und diese dann hinterher auch zu reflektieren? Das kann dem Ganzen eine gesellschaftliche Relevanz geben. Verschiedene Kulturen kommen zusammen, auch musikalische Kulturen – wie kommt man da ins Gespräch? Wie können wir Wesentliches unserer Musik vermitteln? Das ist in dem Moment, in dem Improvisation eine Rolle spielt, noch schwieriger. Bis hin zu der Frage, wie Vermittlung funktioniert, wenn wir im Ensemble verschiedene Wissensstände haben. Das sind immer wieder Dinge, aus denen man am Ende etwas herausziehen kann, aus denen wir mehr erfahren darüber, wie wir miteinander umgehen.

Mateusz Phouthavong: Wenn ich das höre, dann ist das nicht nur ein musikalisches Thema, das durch Erkenntnisse übertragen werden kann und dann wieder als eine Wissensgenerierung für die Musik genutzt werden kann, sondern auch für soziokulturelle Zwecke oder für andere Mechanismen. Gibt es hierzu vielleicht interdisziplinäre Arbeiten, die schon in Deutschland oder im deutschsprachigen Raum passieren, wo so etwas verwendet wird? Und die andere Frage zielt auf die Methoden: Braucht Artistic Research dann vielleicht auch andere Methoden, die erst einmal gefunden werden müssen? Also vielleicht so etwas wie eine Grundlagenforschung für Artistic Research, um überhaupt an das zu kommen, was man sich erhofft? Die aktuellen Methoden führen vielleicht überhaupt nicht dazu, das Neue zu generieren, sondern schließen wieder aus, was bereits in der Wissenschaft fehlt: zum Beispiel die Subjektivität! Im Einzelunterricht ist es ja gerade wichtig, sich auf das einzulassen. Das sind ja auch Gedankenstrukturen, die einfach anders ablaufen. Wie können wir damit umgehen? Gibt es vielleicht sogar schon eine Forschungsgruppe, die sich dem annimmt?

Herzig: Bei den Methoden hat sich in anderen Feldern ja schon einiges etabliert, in der Ethnomusicology und der Cultural Anthropology: Techniken des ›field work‹, der Ethnographie oder der Grounded Theory. Also das ist ein Tipp zum Reinschauen: die Analysetechniken der Ethnomusicology-Departments.

Zaddach: Ich möchte kurz darauf antworten. Es gibt in Großbritannien in den letzten Jahren in diesem Bereich Aktivitäten, zum Beispiel von Rupert Till von der University of Huddersfield, der zuletzt auch eine neue Gruppe initiiert hat, die ein bisschen offener ist, 21st Century Music Practice Research Network nennt er das. Das schließt auch Musikproduktionen im Studio mit ein, das arbeiten mit dem Produzenten usw. Das ist ein bisschen offener, bisschen breiter angelegt, nicht so sehr auf Artistic, nicht so sehr auf das Spielen nur, sondern eben genauso Produktion. Da gibt es eine neue Gruppe und die sind eben genau da dran, Grundlagenforschung: Wie kann man das eigentlich methodisch besser angehen und fassen? Ich weiß aber nicht, wie weit das jetzt gerade ist.

Pfleiderer: Zumindest ist Rupert Till ein sehr aktiver Popmusikforscher und -pädagoge...

Möbus: Nach dieser Diskussionsrunde ist jetzt mein Eindruck der, dass die aktiven Musiker in der Zusammenarbeit mit anderen Leuten aus anderen Genres wahrscheinlich eher davon profitieren, mit Malern, mit Bildhauern, mit Theaterleuten in Kontakt zu stehen als mit Musikwissenschaftlern, vielleicht aus methodischen Gründen. Also ich meine, jeder Mensch ist interessant und jeder menschliche Austausch ist interessant. Aber ich sehe keine große Möglichkeit, durch die Musikwissenschaft meine künstlerische Wirkungsweise zu bereichern. Für mich ist das relativ klar.

Pfleiderer: Ich finde, das ist eine Schwierigkeit, die man ernst nehmen muss. Denn wenn künstlerisches Forschen eine Einbahnstraße ist, kommt kein Collaborative Research zustande. Da muss man sich schon noch etwas überlegen von Seiten der Wissenschaft: Was geben wir Wissenschaftler eigentlich den Künstlern? Und das war ja meine skeptische Frage: Was haben eigentlich die Künstler davon, wenn sie jetzt nicht das machen, was sie sowieso machen, sondern wenn sie es noch durch Artistic Research

erweitern? Ein Mehrwert wäre, mit anderen Künstlern zu teilen, und auch Schüler haben vielleicht etwas davon...

Keul: Ich meine, für mich ist diese Frage insofern beantwortet, mir ist es wichtig. Aber ich bin sicher, dass man es nicht jedem Recht machen kann. Das Unterrichten ist für mich auch künstlerisches Forschen wie auch das Spielen. Und manchmal findet man im Unterricht auch heraus, dass es vielleicht den einen oder anderen Studierenden gibt, der in fünf oder zehn Jahren nicht mehr auf der Bühne stehen wird, zumindest nicht im Jazz-Bereich. Oder die Erfahrung, dass jemand eigentlich gar keinen Unterricht bräuchte, aber mit diesem etwas schneller zu einigen Erkenntnissen kommen kann. Wir Jazzmusiker leben ja eigentlich auch davon, dass wir in beiden Feldern zu Hause sind, dass wir auf der Bühne zu Hause sind, aber auch im Lehrberuf. Das ist ja auch gut. Ich habe ja auch von beiden Sachen etwas, auch da lerne ich, auch da forsche ich ja pausenlos. Und wenn ich dann im Diskurs solcher Veranstaltungen wie hier in Weimar von der Jazzforschung noch etwas für mich mitnehmen kann, umso besser. Für mich ist die Beschäftigung mit Jazz, in welcher Form auch immer, ein immerwährendes künstlerisches Forschen.

Herzig: Ich habe noch ein Gegenargument, vielleicht ein Argument für die Musikwissenschaftler: Die Idee der ›tool boxes‹ – es ist nicht ganz eine Einbahnstraße. Was die Musikwissenschaft den Künstlern anbieten kann, und vielleicht schließen wir mal die Ethnomusicology ein, das sind die Tools, um besser zu werden und zu reflektieren und zu sehen, wo man steht. Das können sie anbieten. In den USA gibt es die Ford Foundation, die sehr aktiv ist und von der untersucht wird: Erreicht ihr euer Ziel, kommt ihr dorthin, wo ihr hinkommen wollt? Zwei Drittel der Bevölkerung sagen »no way«. Nicht ganz ein Drittel, also so 10–15 Prozent sagen: »Meistens klappt's«. Und dann sind es drei Prozent, die sagen: »Ich komme hin, wohin ich will und das funktioniert«. Und es ist nur eine Sache, die diese drei Prozent anders machen als der Rest. Sie schreiben ihre Ziele auf und reflektieren den Prozess so weit, dass sie ihn beschreiben können. Das ist mein Gegenargument.

Pfleiderer: Ich bedanke mich bei Ihnen allen, dass Sie gekommen sind und mitdiskutiert haben.

