

Studies in the Arts?

Überlegungen zu einem künstlerisch-wissenschaftlichen Doktoratsprogramm

Studies in the Arts – Forschung in den Künsten – ist ein relativ junger Wissenschaftszweig. Das Phänomen von forschenden Künstler*innen ist allerdings nicht neu: Leonardo da Vinci ist das Paradebeispiel eines Universalgelehrten und Künstlers, auch Goethe war einer, oder Alexander Ritter, alle vorab an Naturwissenschaften interessiert. Der künstlerische Zugang zur Forschung hat sich in den letzten Jahren aber gerade dank der Aktivitäten der Kunsthochschulen verstärkt und verschoben: die Kunst nicht nur als Gegenstand, sondern auch als Mittel zur Erkenntnisgewinnung. Doch was unterscheidet künstlerische von akademischer Forschung? Es sind vor allem institutionelle Unterschiede und solche der Abgrenzung und Arbeitsteilung: Forschung *über* die Kunst. Solche Grundlagenforschung wird an den Universitäten und Kunsthochschulen betrieben. Forschung *für* die Kunst als angewandte Forschung wird nur von Fachhochschulen geleistet. Ein Beispiel hierzu: Wie verpacken und transportieren wir fragile Kunstwerke? Hier forschte ein Team der Hochschule der Künste Bern (HKB) für Museen, Transportunternehmen, Versicherungen.¹ Schließlich haben wir die Forschung *in* und *durch* Kunst, oder Kunst durch Forschung, vereinfacht: Kunst *als* Forschung. Hierzu hat sich in den letzten Jahren ein eigentlicher Metadiskurs entwickelt,

¹ HKB/Institut Materialität in Kunst und Kultur: Transport fragiler Gemälde. Entwicklung neuer Verfahren für die effiziente Schock- und Vibrationsdämpfung, auf: <https://www.hkb.bfh.ch/de/forschung/forschungsprojekte/2013-311-349-809/> (letzter Zugriff: 6. 9. 2019).

zu Definitionen, Qualitätskriterien, Methoden und Evaluationen und vor allem auch um ihre Berechtigung.²

Heute ist Forschung in den Künsten etabliert und wird etwa in Österreich und der Schweiz auch staatlich gefördert. Die unterschiedlichen Ausprägungen der verschiedenen Schultypen näherten sich gleichzeitig einander an, sodass z.B. der Schweizerische Nationalfonds bald auch hier von anwendungsorientierter Grundlagenforschung sprach und ab 2011 diese Perspektive in die Evaluation der Forschungsanträge einbezog. Konsequenterweise wurde im gleichen Jahr von der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern gemeinsam mit der HKB die Graduate School of the Arts (GSA) gegründet, das erste und für lange Zeit einzige Schweizerische Doktoratsprogramm für Künstler*innen und Gestalter*innen. Seither ist es in der Schweiz möglich, auch als Absolvent*in von Kunst-, Musik- und Theaterhochschulen universitär zu promovieren. Dieses landesweit einzigartige Modell bietet ein gemeinsames künstlerisch-/gestalterisch-wissenschaftliches Doktoratsprogramm Studies in the Arts (SINTA, seit 2019 unter diesem Namen, zuvor als Graduate School of the Arts) an. Diese transdisziplinären SINTA bringen Kunst und Wissenschaft zusammen. Dabei greifen Theorie und Praxis eng ineinander, ebenso Grundlagen- und praxisorientierte Forschung.

Bei der Gründung musste man vorerst sorgfältig erläutern, was Forschung in den Künsten und im Design überhaupt bedeuten könnte und diese vor argwöhnischen Augen verteidigen. Die Doktorierenden befanden sich quasi im Clinch der Vorurteile: Sie mussten beweisen, dass sie methodisch auf der Höhe akademischer Standards sind und zugleich künstlerisch-gestalterisch überzeugen. Heute ist das Programm unbestritten zur Selbstverständlichkeit geworden: Die SINTA haben sich gut konsolidiert. Die Mitgliederzahl hat sich auf knapp vierzig eingependelt, die durchschnittliche

2 Vgl. Florian Dombois: »0-1-1-2-3-5-8. Zur Forschung an der Hochschule der Künste Bern«, in: *Gibt es Forschung ohne Kunst?*, Bern: Hochschule der Künste Bern, S. 11-22 und Henk Borgdorff: »Die Debatte über Forschung in der Kunst«, in: *IPF – Institute for the Performing Arts and Film: Künstlerische Forschung*, Zürich: ZHdK 2009, S. 23–51; Jens Badura/Selma Dubach/Anke Haarmann/Dieter Mersch/Anton Rey/Christoph Schenker/Germán Toro Pérez (Hg.): *Künstlerische Forschung. Materialien zur aktuellen Debatte um Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich: Diaphanes 2015; Silvia Henke/Dieter Mersch/Thomas Strässle/Jörg Wiesel/Nicolaj van der Meulen (Hg.): *Manifest der künstlerischen Forschung. Eine Verteidigung gegen ihre Verfechter*, Zürich: Diaphanes 2020.

Studiendauer auf fünf Jahre. Die ersten 22 Doktorand*innen³ (Stand Januar 2021) haben erfolgreich abgeschlossen; ein Großteil hat eine Stelle gefunden oder konnte sich beruflich verbessern;⁴ drei sind nun bereits selbst Zweitbetreuer*innen von Dissertationen, einer bekleidet bereits eine vom Schweizerischen Nationalfonds finanzierte Ambizione-Position; die ersten fünf Dissertationen sind im Druck erschienen, drei davon bei transcript.

Was bedeutet nun dieses Hybrid von künstlerisch-wissenschaftlichem Doktoratsprogramm, zu dem sich unsere Kooperation bekennt und den sich das Programm auf Flagge und Website⁵ schreibt? Es ist nicht der practice-based PhD, wie ihn derzeit verschiedene Kunsthochschulen erproben. Es ist auch nicht die rein akademische Ausbildung, wie wir sie selbst als Musikwissenschaftler resp. Sozialanthropologin seinerzeit genossen haben. Sondern es handelt sich eben um das Berner Modell, das in beiden Institutionen verankert ist, mit einer konsequenten Doppelbetreuung aus unterschiedlichen Perspektiven, mit einem paritätisch zusammengesetzten Lenkungsausschuss, mit Kolloquien und weiteren Veranstaltungen an beiden Institutionen und mit einem Programm, das sich transdisziplinär mit den unterschiedlichsten Methoden und Theorien auseinandersetzt, einschließlich ethnographischer Stadterforschung, Prototyping und Entwurfsmethoden, Performance Studies, künstlerischem Reenactment oder Embodiment.

Den Absolvent*innen stehen später beide Wege offen, der universitär-akademische ebenso wie der künstlerisch-gestalterische, ob innerhalb der Institutionen, in deren Umfeld oder in der freien Wildbahn.

Die hierzu notwendige Vielseitigkeit zeigt sich in einigen Besonderheiten dieser Hybrid-Ausbildung eines künstlerisch-wissenschaftlichen Doktors. Da sind zum einen die Leute selbst, Persönlichkeiten, die nicht lineare Karrierewege verfolgen, sondern meist bereits einen durch Lebenserfahrung genährten breiteren Horizont mitbringen. Es sind andere, ungewohnte, noch nicht erprobte Zugangsweisen, Methoden und Diskurse, die gerade bei der Design- und Interpretationsforschung, zusätzlich ihre eigene Theoriebildung, ja ihre eigene Sprache suchen und finden müssen. Und es geht um

3 SINTA: Abgeschlossene Dissertationen, auf: https://www.sinta.unibe.ch/forschung/abgeschlossene_dissertationen/index_ger.html (letzter Zugriff: 21.12.2020).

4 SINTA: Alumnae und Alumni der CSA, auf: https://www.sinta.unibe.ch/e408208/e1026189/Alumni_SINTA_ger.pdf (letzter Zugriff: 21.12.2020).

5 SINTA: Studies in the Arts (SINTA), auf: www.sinta.unibe.ch/ (letzter Zugriff: 9. 9. 2019).

neue Themen und Themenkombinationen, die ohne praktische Erfahrung und künstlerische Kompetenz so gar nicht behandelt werden könnten.

Zurzeit realisieren 38 Doktorierende aus den Fächern Musik-, Theater- und Tanzwissenschaft, Kunstgeschichte und Grafikdesign, Archäologie, Sozialanthropologie, Germanistik und Romanistik ihre Projekte im Rahmen der SINTA. Viele sind ehemalige Studierende oder Mitarbeitende der HKB, weitere gelangten von anderen Kunsthochschulen oder Universitäten – von St. Petersburg bis Harvard – nach Bern.

Student*innen der Kunsthochschulen kommen mit präzisen Fragen und Themen und wollen sich wissenschaftlich weiterqualifizieren, Absolvent*innen der Universitäten suchen die praktische Nähe zu den Künsten. Doppelbegabungen haben aber die meisten. Die einen bringen mehr künstlerisch-gestalterische Erfahrung mit, die anderen mehr methodisches Wissen und Schreibroutine. Bei einem Master-Abschluss einer Kunsthochschule werden Auflagen erteilt: Veranstaltungen sind zu besuchen, wo das spezifische disziplinäre Handwerk und Methodenkompetenz des entsprechenden Universitätsfaches vermittelt werden. Diese Auflagen machen etwaige Defizite wett und bieten einen guten Einstieg in die universitäre Praxis. Die SINTA geben sowohl der Forschung wie auch der Kunst frische Impulse und eröffnen neue Perspektiven und Forschungsfelder.

Das Curriculum in diesem strukturierten Doktoratsprogramm umfasst eine interdisziplinäre Reihe von Workshops zu Themen, Theorien und Methoden der Geistes-, Kultur- und Sozialwissenschaften. Es verbindet

»unterschiedliche geistes-, kultur- und sozialwissenschaftliche sowie künstlerische Disziplinen. Es fördert die Forschung und Reflexion in Bezug auf künstlerische Praktiken, gestalterische und ästhetische Fragestellungen sowie die Verbindung von Kunst und Wissenschaft. Die Profilausrichtung des Programms ist eine praxisorientierte, künstlerisch-wissenschaftliche.«⁶

Das Modul *Forschung in den Künsten* behandelt Geschichte, Diskurse, Theorien, Konzepte, Methoden, Begriffe, Paradigmen und Positionierung künstlerischer Forschung sowie schärft im interdisziplinären Austausch mit Bei-

6 *Studienplan* 2019 der Graduate School of the Arts and Humanities, in die das Programm integriert ist, Art. 22, Absatz 1.

spielen, Lektüren, Methodenfestival und Diskussionsring den Blick auf das Eigene.

Daneben werden auch Soft-Skill-Kurse angeboten, vom Antragschreiben bis zu Präsentationstechniken, vom Self-Management bis zum wissenschaftlichen Englisch. Exkursionen etwa zur Landesphonothek, zur Paul Sacher Stiftung, zur Abegg-Stiftung, ans Karlsruher Zentrum für Kunst und Medien, in den Vitra-Campus von Weil mit dem Besuch einer Papánek-Ausstellung oder an das IRCAM und das CNAP in Paris runden das Programm ab.

Anfangs gab es wie erwähnt die üblichen Vorurteile – von beiden Seiten. Die Skepsis ist inzwischen verfliegen. Heute findet das Berner Modell national wie international Anerkennung, andere Schulen möchten es gar kopieren. Je öfter die Doktorierenden ihre Arbeiten präsentieren konnten und je breiter und zugleich profilierter die Auswahl wurde, desto deutlicher zeigten sich die Stärken dieses Erfolgsmodells. Insbesondere die Doppelbetreuung durch Professor*innen beider Schulen wird sehr geschätzt. Dieses künstlerisch-gestalterisch-wissenschaftliche Hybridmodell ist zukunfts-trächtig und findet auch vom Schweizerischen Nationalfonds Anerkennung. 2016 wurden die ersten Projekte abgeschlossen; darunter eine Dissertation, die gestalterisches Wissen, kunsthistorische Zugänge und geografische Kartentechniken voraussetzt und damit beeindruckend vor Augen führt, wie transdisziplinär in den SINTA gedacht wird.

Um den Doktorierenden zu ermöglichen, noch mehr Vortragserfahrung zu sammeln, wurde 2016 der SINTA-Forschungstag eingerichtet: Die Doktorierenden präsentieren hier während 30 Minuten ihre ersten Thesen und Fragen oder auch schon Teilresultate ihrer Dissertation und stellen sie in einer zweiten halben Stunde zur Diskussion, die von Kommiliton*innen moderiert wird. Später haben die Doktorierenden die Gelegenheit, ihre Beiträge zu Aufsätzen auszubauen, die ebenfalls von ihren Kolleg*innen redigiert werden, um damit Erfahrung und Praxis im wissenschaftlichen Publizieren zu erwerben. Diese erschienen in einer Schriftenreihe *Beiträge der Graduate School of the Arts* mit bisher zwei im Eigenverlag gemeinsam von HKB und Universität Bern produzierten Bänden, sowohl digital wie im Druck.⁷

7 Beate Hochholdinger-Reiterer/Thomas Gartmann (Hg.): *Beiträge der Graduate School of the Arts I* (2017), Bern: HKB 2017, auf: <https://boris.unibe.ch/106069/> (letzter Zugriff: 9. 9. 2019);

Der dritte Band dieser Reihe, nunmehr neu bei transcript, versammelt Beiträge der Forschungstage 2018 und 2019 sowie Aufsätze von Dozierenden dieser Jahre und umfasst thematisch ein breites Spektrum:

Die Musikwissenschaftlerin Cristina Urchueguía schildert die Entwicklung der künstlerischen Forschung als Folge von Missverständnissen. Akademisierungsangst stand der Verachtung von in der Wissenschaft dilettierenden Künstler*innen gegenüber. Der den Kunsthochschulen vom politischen Willen auferlegte Forschungsauftrag ermangelte vorerst der Wissenschaftlichkeit, versuchte sich dann als Gegenposition zur wissenschaftlichen Forschung, ohne Beweiszwang doch mit dem Postulat der Gleichberechtigung und erschöpfte sich so rasch in einem fruchtlosen Metadiskurs. Von zentraler Bedeutung sieht sie in der Folge den Austausch mit der Universität, den Prozess des Aushandels von Gegenständen und Zielsetzungen.

Heinzpeter Znoj situiert als Sozialanthropologe in seinem Beitrag zur Debatte die Performance-Ethnographie als Verbindung von künstlerischer und sozial-/kulturwissenschaftlicher Forschung. Dies zeigt er anhand zweier unterschiedlicher Qualifikationsarbeiten auf, die von ihm betreut wurden. Hier erkennt er zwei Modi: eine experimentelle Praxis, die mit disziplinären wissenschaftlichen Praktiken in Dialog tritt und dabei allenfalls spontan zu neuen Erkenntnissen gelangen kann, sowie eine künstlerische Praxis als Weg, sich ein Feld zu erschließen und dessen Diskurse zu integrieren: künstlerische Interventionen als Mittel, implizites Wissen aufzudecken.

Eine kreative Praxis der Wissensgenerierung ist auch das Postulat der Kulturwissenschaftlerin Irit Rogoff. Das *Klassenzimmer als Entzauberung* steht für einen Kritizismus, den sie theoretisch breit einbettet und an konkreten Beispielen aus dem Tanztheater festmacht.

Anhand ihres eigenen Werdegangs zeigt die Designhistorikerin, Kuratorin und Publizistin Emily King, wie ein Thema – Digital Type Design – sich in unterschiedlichen Präsentationsformen vermitteln lässt und wie dabei Forschen und Publizieren zusammenhängen, ob es nun um einen wissenschaftlichen Aufsatz, einen Katalog-Essay oder eine journalistische Arbeit geht.

Rachel Mader diskutiert mit Bezug auf forschendes und künstlerisch-gestaltendes Arbeiten in Form von ›practice-based‹ oder ›studio-based Ph.D.s‹ die Herausbildung eines performativen Forschungsparadigmas. Damit

gemeint ist das kontinuierliche und transparente Aushandeln des Verhältnisses zwischen Forschungsgegenstand, methodischem Verfahren, analytischen Schlüssen sowie von Ordnungen der Re-/Präsentation, als dessen Ergebnis keine objektiven Wahrheitsansprüche zu stehen haben.

Die Bratscherin, Bibliothekarin und Gregorianikforscherin Bettina Ruchti beschreibt die handgeschriebenen Kalendarien aus dem Kloster Einsiedeln zunächst kodikologisch und stellt sie dann in einen liturgisch-musikalischen Kontext. Dabei wird herausgearbeitet, dass auch zeitnahe Kalendarien signifikante Unterschiede aufweisen. Die musikalische Komponente wird vertieft beleuchtet sowie die Funktion und Aussagekraft der in verschiedenen Jahrhunderten entstandenen Kalendarien herausgearbeitet.

Im Folgenden geht es um Aspekte des Hörens:

Martha Brech umkreist als Musikwissenschaftlerin und Tontechnikerin aus historischer wie systematischer Perspektive den Begriff *Raum* als Ton- und Umgebungsraum und dessen Auswirkungen auf Komposition und Hören als Klangeffekt und Parameter.

Um musikalischen Raum zu simulieren, entwickelte der Dirigent Hermann Scherchen den *rotierenden Nullstrahler*. Es war sein Versuch der Konstruktion eines idealen Lautsprechers für die Wiedergabe monophoner Aufnahmen mit optimalem Raumklang. Wie der Klangkünstler und -Techniker sowie Musikwissenschaftler Peter Färber ausführte, war es allerdings weitgehend die Geschichte eines Scheiterns. Einer, der den rotierenden Nullstrahler zur Erzeugung bestimmter musikalischer Effekte eingesetzt hat, war der Komponist Luc Ferrari.

Luc Ferrari ist auch der Ausgangspunkt zum Beitrag von Gaudenz Badrutt, der als Pianist, Elektronikmusiker und Musikwissenschaftler thematisiert, wie sich das Hören im Zeitalter der Phonographie stark verändert hat: Das Musikhören über Lautsprecher ist zum Normalfall geworden. *Elektroakustische Musik* ist erst dank Schallaufnahme realisierbar. *Freie improvisierte Musik* hingegen, deren Qualität in der Einmaligkeit der Aufführung liegt, offenbart sich auf Tonträger in wesensfremdem Format. Diese beiden Spezialfälle stehen hier im Fokus, um Potenziale und Defizite des wiederholten Hörens ab Tonträger aufzuzeigen.

Ein technisch unterstütztes genaues Hören, ein *Close listening*, ist die Methode, die der Pianist und Interpretationsforscher Manuel Bärtsch verwendet, um heute verschüttete Traditionen der Wagnerinterpretation aufzudecken: Dank Aufnahmen mit dem Reproduktionsklavier aus dem Wag-

nerkreis – darunter mit Felix Mottl der Uraufführungsdirigent von *Tristan* – lässt sich zeigen, wie stark musikalische Zeitgestaltung und Dynamik als Strukturierungselement verwendet wurden, um Form und Harmonik zu verdeutlichen. Selbst Rückschlüsse auf die wechselnde Gewichtung von Gesangs- und Orchesterstimmen lassen sich aus dieser doppelten Reduktion gewinnen. Bärtsch endet mit einem Plädoyer für einen überlegten, informierten, aber viel freieren Umgang mit dem Notentext.

Dem Notentext aus grafischer Sicht nähert sich der Designer, Cellist und Musikwissenschaftler Emilio Grazi: Er beschreibt den historischen Beitrag des Stempelschneiders und Verlegers Giambattista Bodoni, der mit seinen individuell auf den Bedarf hin geschnittenen Lettern den Notensatz revolutionierte, und erwägt, welche Bedeutung diese Neuerung Jahrhunderte später für den modernen digitalen Notensatz haben könnte.

Eduardo Navas schließlich widmet sich in seinem Beitrag der zunehmend wichtiger werdenden Rolle von maschinellem Lernen (ML) und künstlicher Intelligenz (KI) in der digitalen Kunstpraxis, v.a. im Remix als selektivem und kreativem Prozess. Die sich daraus ergebenden Fragen nach Autorschaft und der Zukunft menschlicher Kreativität – konkret: »Ist es Kunst, wenn es nicht von einem Menschen geschaffen wurde?« – beantwortet er, indem er nicht-menschliche Entitäten in ein Konzept von Metakreativität integriert. In diesem Kontext konstatiert er mit konkretem Bezug auf den Remix eine Verschiebung des Schaffensprozesses vom Menschen hin zur Automatisierung und posthumanistischer Kunstproduktion.

Dank gebührt der Universität und der Hochschule der Künste Bern, die den Mut zum Experiment SINTA hatten und das Programm seither finanzieren, stützen und mit ihrem Vertrauen stets neu motivieren; dem Lenkungsausschuss für die treffliche Beratung und die erfolgreiche Auswahl der Bewerber*innen; der umsichtigen Koordinatorin Marina Radičević-Lucchetta; den Redaktor*innen Philippe Kocher und Jana Thierfelder, Corinna Hirrle für die sorgfältig-einfühlsame Abschlussredaktion und das Lektorat; Frau Tönsing für die engagierte Verlagsarbeit, sowie den anonymen Peer-Reviewer*innen für die umsichtige Lektüre und die produktiven Verbesserungsvorschläge.