

18

*Januar 2017*  
*Schwerpunkt*  
*Kulturwissenschaften*

Briefe zur  
Interdisziplinarität

Eine Publikation der  
Andrea von Braun Stiftung



voneinander wissen

Impressum  
Briefe zur Interdisziplinarität  
ISSN 1865–8032

Herausgeber:  
Andrea von Braun Stiftung  
Mauerkircherstraße 12,  
D-81679 München  
office@avbstiftung.de

Redaktion (Adresse wie Herausgeber):  
Isabella Weinberger, M.A. (verantwortlich)  
Dr. Christoph-Friedrich von Braun, M.Sc.

Verlag: oekom verlag, Gesellschaft für  
Kommunikation mbH  
Waltherstraße 29, D-80337 München  
Tel. + 49 (0) 89 54 41 84 - 0  
Fax + 49 (0) 89 54 41 84 - 49  
E-Mail kontakt@oekom.de, www.oekom.de

Gestaltung & Satz:  
Grafik\*Design Weinberger-May, München  
www.weinberger-may.de

Anzeigen:  
Stefanie Ott  
(verantwortlich, Adresse wie Verlag)  
Tel. + 49 (0) 89 54 41 84 - 35  
anzeigen@oekom.de

Druck: Kessler Druck + Medien  
Michael-Schäffer-Straße 1,  
D-86399 Bobingen

Erscheinungsweise: zweimal im Jahr

Bezugsbedingungen:  
Jahresabonnement 30 EUR,  
Einzelheft 19,80 EUR.  
Alle Preise inkl. MwSt., zzgl. Porto- und  
Versandkosten.

Abbestellungen sechs Wochen vor Ablauf des  
Abonnementjahres. Zahlungen im Voraus.

Abonnementverwaltung:  
InTime Media Services GmbH  
Zeitschriften oekom  
Postfach 1363  
82034 Deisenhofen  
Tel.: +49 (0)89 - 85853570  
E-Mail: oekom@intime-media-services.de

Die Autoren sind für ihre Beiträge selbst ver-  
antwortlich, ihre Meinung entspricht nicht  
immer der Ansicht des Herausgebers.  
Nachdruck nur nach Absprache mit dem  
Herausgeber. Alle Rechte vorbehalten.

**ClimatePartner<sup>o</sup>**  
**klimateutral**

Verlag | ID: 128-50040-1010-1082

Gedruckt auf Circleoffset White 100%  
Recycling von Arjo Wiggins/Igepagroup.

**Andrea von Braun Stiftung**



**voneinander wissen**

---

# Selbstverständnis

Die Zeitschrift „Briefe zur Interdisziplinarität“ lädt ein zum Denken und zum Dialog über Disziplingrenzen hinweg. Ihr Anliegen ist das gleiche wie das der Andrea von Braun Stiftung: die gegenseitige Anregung und der Austausch zwischen allen Gebieten der Geistes-, Natur-, Ingenieur- und Sozialwissenschaften, der Kunst, des Handwerks, traditionellen Wissens und sonstiger Fähigkeiten sowie die Entwicklung und Umsetzung neuer, interdisziplinär geprägter Methoden. Sie ist geleitet von der Überzeugung, dass die wichtigsten und interessantesten Entwicklungen an den Rändern der Wissensgebiete oder zwischen ihnen stattfinden. Diese zu ermöglichen und erfahrbar zu machen, ist das vorrangige Ziel der Stiftung.

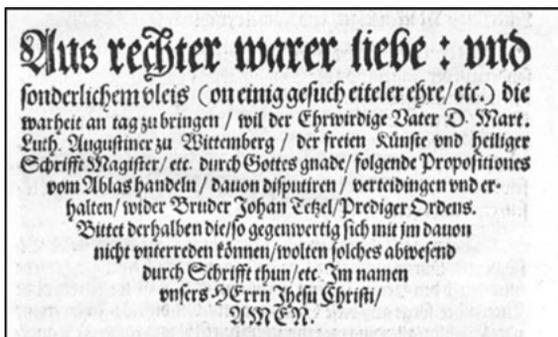
Inhaltlich beruht die Zeitschrift auf der Publikation so genannter Lernpapiere. Hierbei handelt es sich um Erfahrungsberichte, deren Erstellung zu den Förderbedingungen der Andrea von Braun Stiftung gehören. In ihnen werden nach Abschluss eines Förderprojekts dessen interdisziplinäre Aspekte gezielt ausgewertet und dargestellt. Soweit sinnvoll enthält jede Ausgabe der „Briefe zur Interdisziplinarität“ einen breit definierten Schwerpunkt, in dem die Lernpapiere zu thematischen Gruppen zusammengefasst werden. Wir wollen mit den Briefen die spezifischen interdisziplinären Erfahrungen der Stiftungsstipendiaten sowohl einschlägig tätigen oder betroffenen Organisationen als auch interessierten Einzelpersonen zur Verfügung stellen.

---

# Vorwort

Vor 500 Jahren, am Vorabend von Allerheiligen, nagelte Martin Luther seine 95 Thesen an die Kirchentür in Wittenberg. Die Thesen hatten es in sich. Sie lösten einen grundlegenden Wandel des Denkens und des Verhältnisses von Individuum, Kirche und Obrigkeit im abendländischen Kulturraum aus, der bis in die heutige Zeit wirksam ist.

Auch heutzutage werden Thesen aufgestellt, wenn auch nur selten an Kirchentüren, sondern eher im Internet, in Büchern, Pamphleten, Vorträgen oder den klassischen Massenmedien. Und während Luther seine Thesen auf 8 Seiten darstellen konnte, manifestiert sich eine wissenschaftliche These heute am häufigsten in der Form einer „doctoral thesis“, die leicht hunderte, manchmal auch tausende von Seiten umfassen kann. Beiden, Luthers Thesen damals wie Doktorarbeiten heute, ist jedoch gemeinsam, dass sie zur „Verteidigung“ angeboten wurden und werden. Luther tat dies ausdrücklich, vgl. Abb.



Q.: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/95\\_Thesen.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/95_Thesen.pdf), Zugriff 25.1.2017

In den meisten Ländern ist ein Doktorgrad Grundvoraussetzung für eine akademische Laufbahn. Insbesondere in Deutschland und Österreich dient er darüberhinaus dem gesellschaftlichen Ansehen. Welche fachlichen Gründe dafür sprechen, dass z.B. ein Rechtsanwalt einen Dr. jur. haben muss, hat sich mir nie so recht erschlossen.

Im Gesamtrahmen unserer Fördertätigkeit ist der Anteil von Doktorarbeiten ziemlich hoch. Es sind faszinierende und höchst innovative Vorhaben darunter. Bei Betrachtung der langfristigen Entwicklung sind uns allerdings zwei Dinge aufgefallen, die uns Sorge machen:

- a) Es gibt immer mehr Promotionen.
- b) Die Promotionszeiten werden immer länger.

Für uns als Stiftung bedeutet dies mehr und zugleich teurere Anträge. Promotionen gehören seit jeher zu unseren aufwändigsten Förderungen. Mit längeren Laufzeiten steigen auch die Stipendienkosten. Allein der Umstand, dass ein Doktorand statt früher zwei, heute in der Regel drei, oft auch vier oder gar fünf Jahre bis zum Abschluss braucht, lässt auch die Länge ihrer Arbeiten ansteigen. Nur ein Beispiel: Während ich dies schreibe, erreicht mich der Anruf einer Literaturwissenschaftlerin, die für einen Druckkostenzuschuss zu ihrer 450-Seiten-Dissertation über Sergei Eisenstein ca. €10.000 sucht.

---

Während für uns als Stiftung eher die Finanzierbarkeit all dessen ein Problem darstellt, sind die allgemeinen Auswirkungen in der Forschungslandschaft noch viel bedenklicher:

- a) Die Anzahl von Doktoranden steigt sprunghaft und steht in keinem Verhältnis mehr zur zukünftigen Zahl akademischer Positionen. Das hat zur Folge, dass
- b) Hochschulen sich aus diesem Überangebot ihre Kandidaten zu Billigstkonditionen aussuchen können. Nicht wenige Doktoranden verbringen anfangs zwei oder mehr Jahre mit sehr schlecht bezahlten Hilfs- oder (immerhin) Lehrtätigkeiten, ehe sie mit ihrer eigentlichen Promotion überhaupt anfangen können.
- c) Die Promovenden sind zumeist in ihren 20ern oder 30ern. Das heißt, sie verbringen leicht um die fünf und mehr ihrer potenziell produktivsten Jahre nur mit dem Erlangen des Titels.
- d) Darüberhinaus tun sich viele nach einer solchen Zeit im regulären Arbeitsmarkt außerhalb der Hochschule von Alter und Erfahrung her schwer.

Alles in allem meine ich, dass die gegenwärtige Praxis eine atemberaubende Verschwendung darstellt. Die Vorlage einer eigenständigen Doktorarbeit als Nachweis der wissenschaftlichen Befähigung ist nach wie vor ein sinnvoller Anspruch. Dieser sollte jedoch in zwei, oder sogar einem Jahr zu bewerkstelligen sein.

Kommen wir zu der Ihnen vorliegenden 18. Ausgabe unseres Newsletters, dessen Schwerpunkt den Kulturwissenschaften gewidmet ist. Dies ist bereits das sechste Mal, dass dies zwar nicht explizit, aber doch im weiteren Sinne der Fall ist, was auch als Hinweis auf die fachliche Ausrichtung unser Arbeit verstanden werden kann.

Im ersten Beitrag gehen *Julian Müller und Victoria von Groddeck* („(Un)bestimmtheit. Praktische Problemkonstellationen“) einem faszinierenden Phänomen nach. Unbestimmtheit, so argumentieren sie, ist ein Kennzeichen unserer Zeit. Sie gehen jedoch nicht der an sich naheliegenden Frage nach, wo und in welcher Form sie in diversen Lebens- und Sachfragen auftritt und gelöst werden kann, sondern wo sie als solche gerade beibehalten und in ihrem wesentlichen Charakter als Bestätigung oder Bestärkung ihres Umfelds erhalten wird. In der Beschreibung ihrer interdisziplinären Erfahrungen im Rahmen des von ihnen publizierten Bandes weisen sie auf einen Umstand hin, den noch keines der von uns präsentierten Lernpapiere erwähnt hat: „ein bereits bestehender persönlicher Kontakt, ja womöglich sogar wechselseitige Sympathie“ der betroffenen Fachleute aus unterschiedlichen Gebieten. Die Autoren halten dies für "unabdingbar". Die Autoren machen noch weitere, sehr aufschlussreiche und zum Teil auch kritische Anmerkungen über die Interdisziplinarität und deren Grenzen. Ich empfehle die Lektüre dieses Lernpapiers sehr, ebenso wie die des Aufsatzbandes auf dem es beruht: Julian Müller, Victoria v. Groddeck, Hg: (Un)bestimmtheit. Praktische Problemkonstellationen, Wilhelm Fink Verlag, München, 2013, ISBN 978-3-7705-5467-6.

Wenden wir uns von der Unbestimmtheit ab und einem ihr wesensverwandten Begriff zu: der Wahrheit. *Jasmin Mersmann* („Lodovico Cigoli. Formen der Wahrheit um 1600“) geht in ihrer höchst lesbaren Dissertation der Frage nach, was im Werk des Malers Cigoli, Freund Galileo Galileis und Amateurwissenschaftler, wie man das heute wohl nennen würde, als

---

Wahrheit durchgehen kann und muss. Sie beleuchtet die sog. „Wahrheitsansprüche“ seiner Zeit und weist damit auf einen jahrhundertalten Konflikt hin, der in der heutigen Diskussionen um „alternative Fakten“ wieder auftaucht. Frau Mersmann geht dabei unvoreingenommen vor und unterscheidet zwischen sechs Wahrheitstypen, anhand deren sie „Fakten“ nach bestimmten Wahrheitskriterien abtastet. Man tut gut daran, sich die Unterschiede klar zu machen.

Wiederum ein kleiner Schwenk weg von der Wahrheit, hin zur Ästhetik. *Ludger Schwarte* („Experimentelle Ästhetik“) berichtet über eine Tagung unter diesem Namen, die im Oktober 2011 in Düsseldorf stattfand. Für eine Thematik, die nicht im Augenmerk des main stream liegt, war die Tagung bemerkenswert gut besucht, sowohl von fachlicher Seite, wie der Öffentlichkeit. Hinter diesem verbirgt sich eine heißdiskutierte zeitgenössische Fragestellung: Der Druck auf die Geistes- und Kulturwissenschaften sich für naturwissenschaftliche Methoden zu öffnen. Ob es zu einer gegenseitigen Befruchtung kommt, wird zu sehen sein.

Und nun ein großer Schwenk auf etwas ganz anderes: Musikgeographie. *Jan Peter Bäumer* („The Sound of a City? New York City and Bebop (1941–1949)“) hat sich die Frage gestellt, welchen Einfluss die Geographie, die Architektur, die Wirtschaft und die Raumsoziologie auf die musikalische Entwicklung, hier des Jazz in New York in den 40er Jahren, haben. Die Erkenntnisse, die Bäumer daraus gewann, waren für ihn, wie er selbst sagt, eine „Offenbarung“. Haben Sie daran teil.

In dem Lernpapier von *Marc Dietrich* („Rap, Filmtheorie und qualitative Sozialforschung. Geht das zusammen?“) geht es unter anderem ebenfalls um Musik, wenn auch in einem ganz anderen Kontext. Marc Dietrich ist von Haus aus Sozialwissenschaftler und musste sich erst in die Text-, Ton- und Bewegtbildmedien einarbeiten, um sich seinem eigentlichen Dissertationsthema, dem afroamerikanischen Rapvideo und dessen ethnischer, gesellschaftlicher und kultureller Verankerung anzunähern. Dietrich äußert sich ausgiebig zu dem Beitrag, den eine interdisziplinäre Herangehensweise hierbei leisten kann, versteckt aber auch nicht deren Grenzen. Mich hat dieser Beitrag sehr nachdenklich gemacht. Wenn es Ihnen ähnlich geht, hat er sein Ziel erreicht.

Im letzten Lernpapier beschäftigt sich die Theaterwissenschaftlerin *Lina Mariele Mell* („Lernende Theater“) mit einem Methodenpaket, das in den 80er und 90er Jahren in den Managementwissenschaften großen Anklang fand und auch heute noch findet. Es geht um die sog. Lernende Organisation, ein von Peter Senge am M.I.T. entwickeltes Verfahren, um Organisationen zukunftsfest zu machen. Sie fragt, ob das auch bei Theatern funktionieren kann und kommt zu interessanten Ergebnissen.

München, im Januar 2017

Dr. Christoph-Friedrich v. Braun, M.Sc.  
Vorstand, Andrea von Braun Stiftung

---

# Inhaltsverzeichnis

<b>Dr. Julian Müller und Dr. Victoria von Groddeck</b> (Un)Bestimmtheit. Praktische Problemkonstellationen	6
<b>Dr. des. Jasmin Mersmann</b> Lodovico Cigoli. Formen der Wahrheit um 1600	16
<b>Prof. Dr. Ludger Schwarte</b> Experimentelle Ästhetik – Zugleich der VIII. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik	28
<b>Dr. Jan Peter Bäumer</b> The Sound of a City? New York City und Bebop (1941–1949)	34
<b>Dr. Marc Dietrich</b> Rap, Filmtheorie und qualitative Sozialforschung. Geht das zusammen?	42
<b>Dr. Lina Mariele Mell</b> Lernende Theater. Innovationspotenzial der prozessorientierten Arbeitsweise der professionellen freien Tanz- und Theaterszene	52

Es ist ein soziologischer Allgemeinplatz, die moderne Gesellschaft vor dem Hintergrund der Erfahrung von Unbestimmtheit zu beschreiben. Ganz gleich ob in der Wissenschaft, in den Medien oder auch im Alltag, man kommt kaum umhin, die gesellschaftlichen Verhältnisse als unsicher, undurchschaubar und unvorhersehbar zu charakterisieren. Entsprechend wurden die sozialwissenschaftlichen Debatten der letzten Jahrzehnte von Schlagworten wie ‚Risiko‘, ‚Nicht-Wissen‘, ‚Kontingenz‘ oder ‚Beschleunigung‘ bestimmt. Wenn dieser Herausgeberband also von (Un)Bestimmtheit spricht, dann schließt er zwar unmittelbar an derartige Diagnosen an, dennoch geht es ihm ausdrücklich um etwas anderes. Nicht der Verlust von Eindeutigkeit und Sicherheit steht im Zentrum dieses Bandes, sondern die empirische Beobachtung einer Zunahme unbestimmter Kommunikations- und Praxisformen in der modernen Gesellschaft. Unser Ziel ist es, empirisch diejenigen Praxisformen in den Blick zu nehmen, die sich dadurch stabilisieren, dass sie zwischen Bestimmtheit und Unbestimmtheit oszillieren, ja dass sie Unbestimmtheit quasi als Ressource einsetzen. Wir interessieren uns für empirische Fallbeispiele aus unterschiedlichen Disziplinen und zu unterschiedlichen Themen, in denen Unbestimmtheit zum Problem, ihre Betonung gleichzeitig aber auch zur Lösung dieses Problems wird. Wir führen ‚Unbestimmtheit‘ daher nicht als logisch-philosophischen Begriff ein, sondern benutzen ihn, um eine empirisch-praktische Problemkonstellation beschreiben zu können. Die Fallbeispiele behandeln die Rolle des Nicht-Wissens in der Wissenschaft ebenso wie die Renaissance des Religiösen im öffentlichen Diskurs, die Neuordnung des Rechts in einer globalisierten Weltgesellschaft oder den Wandel biographischer Erzählungen.

---

*It is a sociological platitude to describe society against the background of indeterminacy. Whether in academia, the mass media or everyday language, the characterization of society cannot avoid describing social conditions as indeterminate, ambiguous, uncertain and unpredictable. It is not surprising that in the last decades many debates in the social sciences has been dominated by keywords like 'risk', 'non-knowledge', 'contingency' or 'acceleration'. When this volume takes (in)determinacy or (Un)bestimmtheit as its central theme, it on the one hand ties itself to these descriptions, but on the other hand the focus is rather different. Not only is the loss of determinacy and stability of interest, but we also start with an empirical observation: the highly visible proliferation of indeterminate forms of communication in modern society. The aim of this book is to look upon forms of practice that stabilize themselves by indeterminacy or at least by oscillating between determinacy and indeterminacy. This book focuses on forms of social practice, where indeterminacy is not reduced or solved, but in fact is the central modus to gain stability. Thus, indeterminacy is not introduced as a logical or philosophical term, but rather as an empirical way of posing the problem. All contributions will deal with empirical data or illustrations, where indeterminacy becomes problematic, but the emphasis of indeterminacy is also the concrete solution. The role of non-knowledge in science is an empirical example as well as the comeback of religious speech in public, or current reconfigurations in law.*

# (Un)Bestimmtheit. Praktische Problemkonstellationen

Autoren: *Dr. Julian Müller und Dr. Victoria von Groddeck* / Projekt:  
*(Un)Bestimmtheit. Praktische Problemkonstellationen* / Art des Projektes:  
*Publikation*

*(In)determinacy*  
*Real-Life Problems*

---

KEYWORDS

---

*Indeterminacy, Non-Knowledge, Contingency, Uncertainty absorption, Sociological diagnosis*

Die moderne Gesellschaft vor dem Hintergrund ihrer Erfahrung von Kontingenzen, Unsicherheiten und Risiken zu beschreiben, ist nicht nur ein soziologischer Allgemeinplatz, es ist tatsächlich eine Alltagsplausibilität. Jürgen Habermas etwa hat das Wort der Neuen Unübersichtlichkeit geprägt, Jean-François Lyotard hat ein Ende der großen Erzählungen diagnostiziert, Ulrich Beck hat schließlich sogar eine Zweite Moderne ausgerufen und Hartmut Rosa wird derzeit nicht müde, vor den Gefahren einer bis ins Extrem gesteigerten Beschleunigung der modernen Gesellschaft zu warnen, die endgültig alles Stehende verdampfen lässt.

All diese Beschreibungen und Diagnosen haben sich in erster Linie für den Verlust von Eindeutigkeit in der modernen Gesellschaft interessiert. Wenn dieser Band daher (Un)Bestimmtheit zum Thema macht, dann knüpft er durchaus hieran an, dennoch geht es ihm letztlich um etwas anderes. Nicht der Verlust von Eindeutigkeiten, Erwartbarkeiten und Sicherheiten soll im Zentrum stehen, vielmehr beginnt der Band mit der empirischen Diagnose eines unübersehbaren Anstiegs und auch Erfolgs unbestimmter Kommunikations- und Praxisformen in der modernen Gesellschaft. In Erweiterung zu den oben skizzierten Perspektiven auf Unbestimmtheit gilt es in diesem Band gerade nicht zu beschreiben, wie sehr die Moderne die Gesellschaft mit Uneindeutigkeit überzieht. Ziel ist es vielmehr, solche Praxisformen in den Blick zu nehmen, die sich dadurch stabilisieren, dass Bestimmtes unbestimmt bleibt und dass zwischen Unbestimmtheit und Bestimmtheit permanent oszilliert wird. Die Klammer in ‚(Un)Bestimmtheit‘ soll genau das deutlich machen. Der Band interessiert sich für Situationen, in denen Unbestimmtheit gerade nicht aufgelöst, sondern vielmehr in Anspruch genommen, ja sogar zu einer Ressource wird. Unbestimmtheit wird von uns somit nicht als logisch-philosophischer Terminus eingeführt, sondern eher dazu, um eine empirische Problemkonstellation beschreibbar zu machen.

Alle Beiträge dieses Bandes treffen am empirischen Material auf Situationen, in denen Unbestimmtheit zum konkreten Problem wird, ihre Betonung aber zugleich auch zur Problemlösung. Ein besonders anschauliches Beispiel hierfür ist die Proliferation von Werten in der Ökonomie (Victoria von Groddeck). Galt die Wirtschaft lange Zeit als der Bereich, in dem man von Moral absehen konnte, erleben wir derzeit eine unübersehbare Moralisierung der Ökonomie. Diese drückt sich weniger in der Formulierung normativer Regelungen als vielmehr in der Zunahme von Werten in der Selbstbeschreibung von Unternehmen aus. Werte wie ‚Respekt‘, ‚Verantwortung‘ oder ‚Nachhaltigkeit‘ dürfen in keiner Broschüre, in keinem Internetauftritt und bei keiner Jahreshauptversammlung fehlen. Dabei wissen die Beteiligten in der Regel selbst gar nicht so genau, was damit eigentlich gemeint sein soll. Werte sind schließlich immer schwer definierbar. Sie sind aber auch schwer kritisierbar und im Grunde nicht negierbar. Wer etwa spräche sich schon ernsthaft gegen

Respekt, Verantwortung oder Nachhaltigkeit aus? Üblicherweise wird die Zunahme von wertbasierter Kommunikation in der Wirtschaft und in Unternehmen damit erklärt, dass Werte in einer unübersichtlichen Welt einen Orientierungsrahmen zur Verfügung stellen. Die empirischen Beobachtungen zeigen jedoch, dass Werte in der Wirtschaft nicht deshalb einen so großen Erfolg haben, weil sich durch ihren Einsatz Unternehmen wirklich besser steuern ließen. Vielmehr gelingt es durch Werte, sich gleichzeitig mit unterschiedlichsten Erwartungen der Umwelt auseinanderzusetzen. So ist beispielsweise ‚Respekt‘ so hinreichend unbestimmt, um für Investoren, Kunden oder Mitarbeiter in gleichem Maße ‚lesbar‘ zu sein. Diese Unbestimmtheit von Werten ermöglicht es Unternehmen überhaupt erst, sich auf widersprüchliche Erwartungen beziehen zu können. Das Aufkommen und der Erfolg wertbasierter Kommunikation soll keineswegs kritisiert werden, doch gilt es aus wissenschaftlicher Sicht die Frage zu stellen, auf welches Problem dieser Umgang mit Unbestimmtheit reagiert.

Wir haben in diesem Band Beiträge versammelt, an denen an unterschiedlichsten Beispielen deutlich gemacht wird, wie Anschlussfähigkeit empirisch gerade durch die Betonung von Unbestimmtheit hergestellt werden kann. Dieser Band nimmt auf den ersten Blick disparate Phänomene in den Blick, etwa die Rückkehr des Religiösen in die öffentliche Diskussion (Bruno Latour), die Vagheit der durch Reformen formulierten Ziele (Giancarlo Corsi), die Entwicklung einer zunehmenden Politisierung des Nichtwissens in den Wissenschaften durch das Insistieren auf unknown unknowns (Peter Wehling), den Umgang mit Unvorhergesehenem in der Rechtstheorie (Sven Opitz), die Inszenierung von Unbestimmtheit in modernen Identitätsentwürfen (Diedrich Diederichsen) oder das Eindringen spiritueller Kommunikation in medizinischen Kontexten (Armin Nassehi). So stellt die Medizin neuerdings an den Stellen, an denen sie an ihre Grenzen stößt, im klinischen Alltag immer häufiger auf institutionalisierte Formen spiritueller Rede um. Spiritualität, die mittlerweile sogar Bestandteil medizinischer Curricula zu werden scheint („spiritual care“), versorgt die Medizin gerade nicht mit eindeutigen Lösungsvorschlägen, sondern mit zunehmender Unbestimmtheit. Dass sich die moderne Gesellschaft auf Derartiges einlässt, halten wir in höchstem Maße für erklärungsbedürftig.

Wir haben es uns in diesem Band daher zum Ziel gemacht, Situationen zu untersuchen, die sich gleichzeitig durch ihre inhaltliche Unbestimmtheit und ihre potentielle Fülle an Bedeutungen und Anschlussmöglichkeiten auszeichnen. Ob darin vielleicht so etwas wie eine Signatur moderner Gesellschaften liegen könnte, das wollten wir an unterschiedlichen Fallbeispielen diskutieren. Wie man schon sehen kann, geht es in diesem Buchprojekt nicht um ein bestimmtes und abgrenzbares Thema, sondern eher um eine Problemstellung. Wenn wir von (Un)Bestimmtheit sprechen, dann ist damit kein wissenschaftlicher und schon gar

kein exklusiv soziologischer Untersuchungsgegenstand gemeint, vielmehr geht es uns darum, auf eine Problemkonstellation hinzuweisen, mit der sich nicht nur unterschiedliche theoretisch-methodologische Zugänge, sondern auch unterschiedliche Disziplinen konfrontiert sehen. Nicht nur war es uns also wichtig, Studien zu unterschiedlichen empirischen Phänomenen zu versammeln, sondern auch Autorinnen aus unterschiedlichen Disziplinen (Soziologie, Kunst- und Kulturwissenschaften, Wirtschaftswissenschaften, Literaturwissenschaften, Finanzmathematik) zu gewinnen.

Unser Vorhaben war daher von Beginn an polythematisch ausgerichtet, wir wollten also jene von uns diagnostizierte Dynamik der (Un)Bestimmtheit an ganz unterschiedlichen Themen nachzeichnen. Und doch hatten die ersten Projektskizzen in der Tat einen zu starken soziologischen Bias. Denn wiewohl unser Programm polythematisch war, war es zu wenig interdisziplinär ausgerichtet. Es ist der Zusammenarbeit mit der Andrea von Braun Stiftung und vor allem dem konsequenten Insistieren auf die Notwendigkeit einer stärker interdisziplinären Ausrichtung unseres Projekts durch Herrn Dr. Christoph von Braun zu verdanken, dass wir bis zuletzt gezwungen waren, unsere Fragestellung auch auf andere Disziplinen auszuweiten. Faktisch bedeutete das, dass wir noch drei Aufsätze in das Buch aufgenommen haben, die ursprünglich nicht vorgesehen waren: von Autoren aus der Finanzmathematik, aus der Betriebswirtschaftslehre und aus der Literaturwissenschaft. Und mit einigem Abstand können wir tatsächlich behaupten, dass das Projekt dadurch stark gewonnen hat. Bevor wir zu unseren konkreten Erfahrungen in Bezug auf interdisziplinäre Zusammenarbeit zu sprechen kommen, vielleicht etwas Allgemeines: Nicht nur in diesem Projekt hat sich etwas als entscheidende Ressource interdisziplinären Arbeitens erwiesen, was durch nichts zu ersetzen ist: ein bereits bestehender persönlicher Kontakt, ja womöglich sogar wechselseitige Sympathie. In Zusammenhängen, in denen man sich leicht über gemeinsame Arbeitsthemen, über eine gemeinsame Fachsprache, womöglich auch über gemeinsame Gegner im Fach verständigen kann, ist Sympathie nicht immer notwendig, in interdisziplinären Zusammenhängen allerdings scheint sie unabdingbar zu sein. Nun stellt sich jedoch die Frage, wie sich diese Ressource fördern lässt. Womöglich müsste man tatsächlich stärker über Orte und Gelegenheiten nachdenken, die persönlichen Kontakt jenseits konkreter Forschungsvorhaben ermöglicht. In kleineren Universitäten und Universitätsstädten – das ist sicherlich deren Vorteil – ergeben sich derartige Kontakte zweifellos schneller und unkomplizierter als in großen Universitäten. Eine Universität wie die LMU München hat es da sicherlich schwerer als etwa die Bauhaus-Universität Weimar, sie hätte aber als Volluniversität auch ein ungleich höheres Potenzial. Dieses Potenzial wird bislang nicht immer voll ausgeschöpft, ja es bleibt sogar immer stärker ungenutzt.

Auch für unser Buchprojekt waren persönliche Kontakte zu Wissenschaftlern aus anderen Disziplinen entscheidend, um überhaupt ins Gespräch zu kommen. Das gilt sowohl für Christian Kirchmeier aus der Literaturwissenschaft, für Gregor Svindland aus der Finanzmathematik oder für Günther Ortman aus der Betriebswirtschaftslehre, zu denen bereits vor unserem Projekt Beziehungen bestanden haben. So hat etwa Christian Kirchmeier unsere Fragestellung ohne zu zögern als Anregung genommen, um seinerseits über Interdisziplinarität, über die Grenzen von Wissenschaften und über die historischen Verschiebungen dieser Grenzen nachzudenken. Hier wurde Interdisziplinarität also selbst zum Thema gemacht. Obwohl sein Beitrag zweifelsohne ein literaturwissenschaftlicher ist, wäre sein Text wahrscheinlich nicht in dieser Form in einem literaturwissenschaftlichen Journal bzw. Sammelband erschienen. Das liegt an Zwängen, an Erwartungen und Erwartbarkeiten, die sich in Fächern einspielen und die zwar oft kritisiert, aber eben auch perpetuiert werden. Doch im nicht dezidiert literaturwissenschaftlichen Umfeld unseres Bandes war es für ihn möglich, etwas pointierter und womöglich auch etwas kontroverser als sonst zu formulieren, weil man in der Darstellung auf manche Debatten, die innerhalb eines Faches zwar wichtig erscheinen, für Leser aus anderen Fächern aber uninteressant sind, verzichten kann.

Ähnliches gilt auch für Gregor Svindland. Für ihn als Finanzmathematiker war der Beitrag in unserem Band überhaupt der erste narrative Text seiner akademischen Laufbahn. Schon das war für ihn Herausforderung und Abenteuer. Auch er hat es genossen, seine Forschung einmal jenseits fachüblicher Anforderungen und Formatvorlagen präsentieren zu können. Und er hat auch betont, dass ihn das Narrative auch dazu gezwungen hätte, seine Inhalte didaktisch einmal ganz anders aufzubereiten. Ein Ergebnis dieses Textes, des Lektorats und unserer Zusammenarbeit ist in jedem Fall eine gemeinsame interdisziplinäre Lehrveranstaltung im übernächsten Semester.

Man kann also durchaus festhalten, dass sich am Beispiel unseres Bandes zeigt, dass das Arbeiten in fachfremden Zusammenhängen nicht nur eine willkommene Abwechslung zur üblichen Forschung und Textproduktion darstellt, sondern dass dadurch resultierende alternative Formen der Präsentation durchaus auch Auswirkungen auf das Argument haben können. In jedem Fall – aber das ist eben auch auf den persönlichen Kontakt zurückzuführen – haben die Distanzen zwischen den Disziplinen kein Hindernis dargestellt. Im Gegenteil. Je weiter die Fächer voneinander entfernt waren, desto unproblematischer war bisweilen die Verständigung. Womöglich auch deshalb, weil eine Verständigung in einem emphatischen Sinne gar nicht möglich wäre. Aber diese Unmöglichkeit einer tatsächlichen inhaltlichen Auseinandersetzung auf Augenhöhe hat durchaus etwas Produktives an sich. So waren es aus unserer Sicht vor allem die Begegnungen zwischen Finanzmathematik und Soziologie bzw.

zwischen Literaturwissenschaft und Soziologie, in denen sich beide Parteien durch ein hohes Maß an inhaltlicher Flexibilität und an Offenheit für Kritik ausgezeichnet haben. Ob sich das generalisieren lässt, sei dahingestellt, aber für unseren Fall lässt sich das doch so konstatieren.

Im Übrigen muss man allerdings auch festhalten, dass Interdisziplinarität schnell auch an ihre Grenzen stoßen kann. Wir haben das in unserem Projekt zum Glück nicht erlebt, durchaus aber in anderen Zusammenhängen. Denn was sich als Vorteil interdisziplinären Arbeitens erwiesen hat – dass man nicht immer alles inhaltlich verstehen muss, was der andere macht, und trotzdem zusammen an gemeinsamen Fragen arbeiten kann –, das kann durchaus ins Gegenteil umschlagen. „Interdisziplinarität“ ist dann nur noch ein Alibi dafür, dass man den anderen nicht verstehen kann und eigentlich auch gar nicht verstehen will. Vielleicht ist es heute daher wichtiger denn je, den Begriff „Interdisziplinarität“ neu und viel weiter zu fassen. Denn es ist ja keineswegs so, als seien die Disziplinen, zwischen denen wir Interdisziplinarität vermuten, so stabil und so eindeutig, wie es der Begriff suggeriert. Erstens sind die Disziplinen selbst permanenten Umordnungen und Neuordnungen ausgesetzt; und zweitens findet ein immer stärkerer Differenzierungsprozess innerhalb der Disziplinen statt. Womöglich ist es heute einfacher und auch plausibler, eine Physikerin, einen Indogermanisten und eine Soziologin an einen Tisch zu setzen als zwei Soziologen aus unterschiedlichen Fachgruppierungen. Das ist keine Übertreibung. Wer die großen wissenschaftlichen Fachkongresse besucht, und das gilt keineswegs nur für die Soziologie, wird feststellen, dass es zu einer solch unaufhaltsamen Tribalisierung gekommen ist, dass es im Grunde kein Problem ist, sich innerhalb eines Faches weitestgehend aus dem Weg zu gehen. Das gilt im Übrigen auch für Institute, wo sich Mitarbeiter zwar einen Flur teilen, ein inhaltlicher Austausch dort aber nicht stattfindet. Dies ist ein Prozess, der natürlich schon dadurch forciert wird, dass junge Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler dazu angehalten werden, sich möglichst früh zu spezialisieren und in den entsprechend spezialisierten Fachgruppen und Sektionen einzubringen. Womöglich muss man daher heute auch das ‚Inter‘ nicht nur zwischen den Disziplinen, sondern auch in den Disziplinen selbst suchen. Das gilt keineswegs nur für die Soziologie, sondern für sämtliche Fächer.

In diesem Sinne stimmt es zwar, dass unser Projekt einen soziologischen Bias hat, aber wir waren von Beginn an um Interdisziplinarität innerhalb der Disziplin bemüht. Daher haben wir bewusst neben einem rechtssoziologischen Beitrag einen wirtschaftssoziologischen, einen wissenschaftssoziologischen, einen religionssoziologischen und einen organisationssoziologischen Beitrag platziert. Im Buch selbst sind daher auch Autoren versammelt, die sonst gar nicht miteinander ins Gespräch kommen, weil sie sich zwar im selben Fach, aber doch in unterschiedlichen Fachwelten bewegen. Und das hat die Arbeit an dem Buch dann doch auch gezeigt, dass sich der Austausch bzw. das Gespräch innerhalb eines Faches manchmal

deutlich schwieriger und durch größere Blockaden gekennzeichnet darstellt als zwischen den Disziplinen. Dann werden minimale Unterschiede etwa zwischen präferierten Theorien zu unüberbrückbaren Differenzen aufgebauscht.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass das, worum es in unserem Band geht, nämlich zu beschreiben, dass Unbestimmtheit bisweilen eine produktive Ressource in praktischen Situationen darstellt, auch für interdisziplinäres Arbeiten selbst gilt. Interdisziplinarität lebt davon, dass sich unterschiedliche Perspektiven begegnen, ohne immer miteinander versöhnt zu werden. Und da jede Perspektive immer auch die Welt miterzeugt, die sie sieht, begegnen einander immer auch unterschiedliche Welten. Es bleibt also immer so etwas wie Unbestimmtheit zurück, nicht nur, weil man sich eben zwischen zwei (oder auch mehreren) Welten bewegt, sondern auch, weil immer auch etwas Unverständnis zurückbleiben muss. Dieses Un-Verstehen kann sehr konstruktiv sein, es kann aber auch sehr anstrengend sein. Interdisziplinäres Arbeiten verlangt ein ungleich höheres Maß an geistiger Beweglichkeit und auch an Geduld als disziplinäres Arbeiten – das hat die Arbeit an diesem Band definitiv gezeigt. Es waren hier doch häufigere Telefonate, längere Emails und intensivere Überarbeitungen der Texte vonnöten. Das ist ohne gegenseitiges Vertrauen nicht zu bewältigen, zumal nicht in einem Alltag, der von Wissenschaftlerinnen bzw. Wissenschaftlern heute in der Regel verlangt, schnell, effizient und vor allem solitär zu arbeiten. Wir kommen daher zu dem Schluss, dass interdisziplinäres Arbeiten dann erfolgreich sein kann, wenn es von etwas zehren kann, was die Universitäten selbst nicht bereitstellen (eher sogar verhindern): Vertrauen und Sympathie zwischen den beteiligten Forschern.

## Curriculum Vitae

1980	Geboren 18. Dezember 1980 in Starnberg
07/2000	Abitur in München
10/2000 –09/2001	Zivildienst in München
10/2001 –06/2007	Studium der Soziologie, Philosophie und Psychologie an der Eberhard Karls Universität Tübingen und der Ludwig-Maximilians-Universität München
04/2004 –02/2007	Werkstudent im DFG-Projekt „Ethik und Organisation“ der LMU München sowie Hilfskrafttätigkeiten an den Lehrstühlen Prof. Dr. Armin Nassehi und Prof. Dr. Hubertus Kohle an der LMU München
06/2007	Diplom in Soziologie an der LMU München (Note: mit Auszeichnung)
Seit 11/2007	Redaktionsassistent der Fachzeitschrift „Soziale Welt“
07/2009 –11/2012	Vertreter der wissenschaftlichen Mitarbeiter am Institut für Soziologie der LMU München
02/2014	Promotion zum Dr. phil. (Note: summa cum laude)
10/2007– 09/2014	Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Soziologie der LMU München, Lehrstuhl Prof. Dr. Armin Nassehi
Seit 10/2014	Wissenschaftlicher Assistent, Institut für Soziologie der LMU München, Lehrstuhl Prof. Dr. Armin Nassehi

### Forschungsschwerpunkte

Soziologische Theorie, Kultursoziologie, Wissenssoziologie, Kommunikationstheorien



**Dr. des. Julian Müller**

### Buchpublikationen

Julian Müller/Ansgar Lorenz:  
Philosophie für Einsteiger: Niklas Luhmann.  
München: Fink 2016.

Julian Müller: Bestimmbare Unbestimmtheiten.  
Skizze einer indeterministischen Soziologie.  
München: Fink 2015.

Norman Braun/Julian Müller/Armin Nassehi/  
Irmhild Saake/Tobias Wolbring (Hg.):  
Begriffe – Positionen – Debatten. Eine Relektüre  
von 65 Jahren Soziale Welt. Baden-Baden:  
Nomos 2014.

Julian Müller/Victoria von Groddeck (Hg.):  
(Un)Bestimmtheit. Praktische Problemkonstel-  
lationen. München: Fink 2013.

Oliver Jahraus/Armin Nassehi/Mario Grizelj/  
Irmhild Saake/Christian Kirchmeier/  
Julian Müller (Hg.): Luhmann-Handbuch.  
Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2012.

## Curriculum Vitae

1978	Geboren 1. November 1978 in Basel
07/1998	Abitur am Kolleg St. Blasien
10/1999 –06/2004	Studium der Wirtschaftswissenschaften an der Universität Witten/Herdecke und der University of Stellenbosch, Südafrika
10/2005 –09/2008	Promotionsstudiengang an der LMU München mit den Fächern Soziologie und BWL
01/2006 –12/2006	Projektmitarbeiterin im DFG-Projekt „Ethik und Organisation“ der LMU München
10/2007 –11/2008	Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Soziologie der LMU München, Lehrstuhl Prof. Dr. Armin Nassehi
01/2009	Promotion zum Dr. rer. pol. (Note: summa cum laude)
Seit 04/2009	Wissenschaftliche Assistentin am Institut für Soziologie der LMU München, Lehrstuhl Prof. Dr. Armin Nassehi
Seit 10/2010	Frauenbeauftragte der Sozialwissenschaftlichen Fakultät der LMU München
Seit 10/2010	Mitglied des Vorstandes der „AG Organisationssoziologie“ der Deutschen Gesellschaft für Soziologie
12/2013– 10/2015	Habilitationsstipendiatin der Bayrischen Gleichstellungsförderung

### Forschungsschwerpunkte

Organisationssoziologie, Kultursoziologie, Ökonomische Theorien, Methoden der qualitativen Sozialforschung



**Dr. Victoria von Groddeck**

### Buchpublikationen

Victoria von Groddeck/Sylvia Wilz (Hg.): Formalität und Informalität in Organisationen. Wiesbaden: VS Verlag 2014.

Julian Müller/Victoria von Groddeck (Hg.): (Un)Bestimmtheit. Praktische Problemkonstellationen. München: Fink 2013.

Organisation und Werte – Formen, Funktionen, Folgen. Wiesbaden: VS Verlag 2011.

„Pure al fine la verità arà il suo luogo.“ Von der Wahrheit der astronomischen Thesen seines Freundes Galileo Galilei überzeugt, repräsentiert der florentiner Maler Lodovico Cardi, gen. Cigoli (1559–1613), den Mond zu Füßen der Madonna in S. Maria Maggiore mit den durch das Fernrohr beobachteten Flecken und verteidigt Galileis Schriften gegenüber ihren Kritikern. Gleichzeitig gehorcht das Gesamtwerk des Malers den Forderungen der Gegenreformatoren nach historisch wahren, vor allem aber affektiv ansprechenden Darstellungen. Meine Untersuchung nimmt ihren Ausgang in der Spannung zwischen einer auf den ersten Blick reaktionären Kunst und den vielfältigen wissenschaftlichen Interessen eines Malers, der nicht nur regelmäßig Teleskopbeobachtungen anstellte und Galileis Hydrostatiktraktat studierte, sondern auch mit großem Eifer Leichen seziierte und einen Perspektivtraktat verfasste, der auf Apparate als Akkuratheitsgaranten setzt. Dabei erweist sich Cigolis Werk als Antwort auf konkurrierende Wahrheitsansprüche seitens der Kirche, der Naturwissenschaften, der Philologie, der Archäologie, der Geschichtsschreibung und der Kunstakademien. Eine an seinem Schaffen orientierte „Kulturgeschichte der Wahrheit“ (Mulsow) lässt sich folglich nur interdisziplinär schreiben.

---

*Combining a monographic with a systematic, interdisciplinary approach, my dissertation titled "Lodovico Cigoli: Forms of Truth Around 1600" examines the conditions of artistic production in a period characterised by the so-called counter-reformation, but also by far-reaching changes in the study of nature. Florentine artist Lodovico Cigoli is presented as a multifaceted personality engaged in heterogeneous fields of knowledge such as art, astronomy, anatomy, literature, hydrostatics and music. Active in Florence and Rome in the period after the Council of Trent, Cigoli was part of the artistic reform movement. As a friend of astronomers, anatomists and mathematicians he participated in what was then cutting-edge research. His devotional paintings, however, are in many respects paradigmatic of the confessional era. His work thus negotiates conflicting truth claims raised by theologians, historiographers, philologists, natural scientists, art theorists, commissioners and believers. Following Martin Mulsow's concept of a "cultural history of truth", my dissertation examines the criteria that had to be met by a proposition or an artwork to be considered "true" by different social groups at a certain point of time.*

# Lodovico Cigoli. Formen der Wahrheit um 1600

Autorin: *Dr. des. Jasmin Mersmann* / Projekt: *Lodovico Cigoli.*  
*Formen der Wahrheit um 1600* / Art des Projektes: *Dissertation*

*What was Truth? Lodovico Cigoli and Conflicting Truth Claims  
Around 1600*

---

KEYWORDS

---

*Cigoli, Galilei, Mercuriale, art, collaboration, veritas historica, moon, triclinium*

### Was ist Wahrheit?

Die Pilatusfrage, würde sie heute überhaupt noch gestellt, würde von Expert/innen verschiedener Disziplinen und Couleur unterschiedlich beantwortet: Ein Naturwissenschaftler würde auf empirische Beweise pochen, eine Mathematikerin auf Axiome, ein Philosoph die transzendentalen Bedingungen klären, ein Ethnologe die kulturelle Relativität von Wahrheit betonen. Eine Theologin würde auf eine Gottheit verweisen, ein Skeptiker mit den Schultern zucken, ein Romantiker auf das Aufleuchten von Wahrheit in Kunst oder Natur vertrauen, eine Soziologin den intrinsischen Zusammenhang von Wahrheit und Macht erläutern, während ein Kulturwissenschaftler sich vielleicht aus der Affäre ziehen würde, indem er „Orte der Wahrheit“ wie Orakel, Marktplatz, Gericht, Beichtstuhl oder Labor untersuchte.

Gegenstand einer kunst- und kulturgeschichtlichen Dissertation kann die Frage erst durch ihre Historisierung werden. Entsprechend Martin Mulsows Projekt einer „Kulturgeschichte der Wahrheit“, die nur sinnvoll ist, wenn sie sich auf konkrete Epochen und Regionen bezieht, wäre die Frage folglich umzuformulieren: *Was war Wahrheit in Italien an der Wende zum 17. Jahrhundert?* Tatsächlich konkurrierten in dieser Zeit viele Instanzen um die Deutungshoheit: Philologen, Historiker, Theologen, Archäologen, Astronomen, Anatomen, Philosophen und Gläubige formulierten unterschiedliche Kriterien dafür, wann eine Aussage oder ein Bild als „wahr“ gelten konnte. Dementsprechend untersucht jedes der sechs Kapitel meiner Arbeit eine andere Wahrheit: die im Wortlaut biblischer oder literarischer Texte gesuchte *veritas historica*; die offenbarte Wahrheit, welche durch Wunder bewiesen und von Märtyrern bezeugt wurde; die durch Klarheit und Schlichtheit ausgezeichnete, auf „einen Blick“ erfassbare Wahrheit; die *veritas affectiva*, welche eine Aussage glaubwürdig macht; die Wahrheit der Naturwissenschaften und die der Kunstakademien, welche eigene Kriterien für wahre Bilder definierten.

Protagonist meiner Studie ist der zu seiner Zeit hoch gelobte Maler Lodovico Cardi, gen. Cigoli (1559–1613), der in Florenz und Rom vor allem sakrale Bilder anfertigte. Prototyp eines in vielen Wissensfeldern aktiven, neuzeitlichen Künstlers ist Cigoli nicht allein aufgrund seiner Mitgliedschaft in verschiedenen Akademien, sondern auch dank seiner Freundschaft mit Galileo Galilei und dem berühmten Anatomen Theodor Mayerne. Sichtbares Produkt der ersteren ist der durchkraterte Mond unter den Füßen der Madonna in Santa Maria Maggiore, Ergebnis der letzteren die Statuette eines Gehäuteten im Bargello. Beide manifestieren Cigolis Wunsch nach Wissenspopularisierung, der sich auch in seinem wiederholten Drängen manifestiert, Galilei möge seine Beobachtungen und Theorien zweisprachig und in hoher Auflage publizieren. Tatsächlich kann man Cigolis „interdisziplinärer“ Arbeit und dem Geflecht der Wahrheitsansprüche nur durch interdisziplinäre Forschung auf die Spur kommen. Dieses Vorgehen lässt sich anhand von Szenarien vergegenwärtigen, die auf Cigolis Bildern, Briefen und Viten beruhen.

## Szenarien interdisziplinärer Wahrheitssuche

*Rom, 1611*

Man kann es sich nicht konkret genug vorstellen: Lodovico Cigoli steigt allabendlich mit seinem Fernrohr gerüstet auf die Kuppel der Cappella Paolina in der römischen Kirche S. Maria Maggiore, um die Mond- und Sonnenflecken zu protokollieren. Die Zeichnungen leitet er an Galilei weiter, der sie mit seinen eigenen und den Beobachtungen anderer vergleicht. Bei Tageslicht arbeitet Cigoli in derselben Kuppel an einem Fresko, in dem er den Mond mit eben jenen Flecken zeigt, die er durch das Teleskop beobachtet hat. Am Abend verteidigt er seinen Freund in der Taverne gegen „einen Satrap, der Pilatus ähnelte“. Trotzdem verursachte der Mond keineswegs einen Skandal. Meine Arbeit bildet den Versuch, dessen Ausbleiben durch die Rekonstruktion des historischen Kontexts und der um 1600 konkurrierenden Wahrheiten zu erklären.

*Abb. 1 Cigoli, Madonna Immacolata/Apokalyptisches Weib, 1611–1613, Fresko, Rom, S. Maria Maggiore.*

*Die Vorgeschichte: Florenz, um 1585*

Der junge Malerlehrling Lodovico nimmt – „weil er das Wissen über alles schätzte“ – Unterricht in Mathematik und Perspektive bei Ostilio Ricci, wobei er seinen Mitschüler Galileo Galilei kennenlernt. Beide verfolgen die an der *Accademia Fiorentina* geführten Debatten über die Vermessung von Dantes *Inferno*, die Galilei mithilfe der Dreiecksätze zu lösen sucht. Cigoli fertigt eine entsprechende Zeichnung, die Luzifer als Maßstab der Höllentopographie repräsentiert. Galilei wird seine perspektivischen Kenntnisse später für den Bau eines Fernrohrs und die Deutung der Mondflecken nutzen. Cigoli arbeitet derweil an zwei Perspektivapparaten, mit denen sich geometrisch perfekte Zeichnungen herstellen lassen.

*Abb. 2 Cigoli, Luzifer in Dantes Hölle, um 1591, Tusche auf Papier, Florenz, GDSU 123201 F.*



**Florenz, 1590er Jahre**

Während seiner Ausbildung bei Alessandro Allori seziiert Cigoli mit solcher Begeisterung Leichen, dass er ernsthaft erkrankt und sich auf das Familiengut zurückziehen muss. Seine Biographen beschreiben ihn als Märtyrer der Wissenschaft, dessen Neugier nicht nur das All, sondern auch die „kleine Welt“ des menschlichen Körpers betrifft. Als einige Jahre später der kunstinteressierte Anatom Theodor Mayerne Florenz besucht, wird Cigoli zu dessen gelehrigem Schüler. Ergebnis seiner Studien ist die Statuette eines Gehäuteten, die bis ins 19. Jahrhundert an europäischen Kunstakademien als Modell genutzt wurde.

*Abb. 3 Giovanni Battista Foggini nach Cigoli, Scorticato, 1678, Bronze, Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Inv. 29 B.*

**Rom, um 1594**



*Abb. 4 Cigoli, Lautentabulatur, Tusche auf Papier, Florenz, GDSU 8918 F verso.*

„non di morte sei tu non di morte sei tu ma di vivaci ceneri albergo ove n[asc]osto amore...“ Cigoli, der in seiner Jugend mit dem Gedanken gespielt hatte, den Pinsel mit der Laute zu vertauschen, begleitet seinen Gesang eines Verses aus Torquato Tassos *Gerusalemme Liberata* mit einer einfachen Lautenmelodie. Die Tabulatur notiert er auf einem Blatt, auf dem sich auch Zeichnungen zur Kreuztragung des Heraklius finden. Um die angemessene Vertonung von Tassos Epos tobte seit einigen Jahren ein Streit: In Florenz dominierten die Befürworter der Monodie, also der Einstimmigkeit, welche die Musik dem Text und dessen Stimmung unterordnet und angeblich auf antike Musikformen zurückging, welche die Hörer vermeintlich stärker bewegten als die Komplexitäten des Kontrapunkts.

**Berlin, 2011**

Die Notenzeile gibt Probleme auf: Es handelt sich um eine Lautentabulatur, ist also für musikalische Analphabeten wie mich nicht lesbar. Ich versuche es mit einem Lehrbuch – ohne viel Erfolg. Schließlich schreibe ich einer Expertin für Tassovertonungen, Jessie Ann

Owens, die die Frage an Prof. Colin Slim weiterleitet. Wenige Wochen später erhalte ich Post: Colin Slim hat dankenswerterweise nicht nur die Tabulatur in Noten umgesetzt, sondern auch zahlreiche zeitgenössische Vertonungen geprüft, von denen keine Cigolis Notat entspricht. Alles scheint somit darauf hinzudeuten, dass Cigoli die Zeile selbst komponiert hat. Ob er damit ein Statement im Monodie-Streit setzen oder eine persönliche Trauer zum Ausdruck bringen wollte, lässt sich auch „interdisziplinär“ nicht klären.



Abb. 5 Cigoli, Gastmahl im Hause des Pharisäers, 1596, Öl auf Leinwand, Rom, Galleria Doria-Pamphilij, Inv. 104

salben. In Cigolis Gemälde dinieren die Apostel dementsprechend auf einem Triklinium, wie es Archäologen auf Reliefs und in den Katakomben abgebildet fanden.

### Rom, 1598

Der Sportmediziner Girolamo Mercuriale erforscht (in therapeutischer Absicht) antike Leibesübungen. Neben Boxen, Diskuswurf und Klettern interessieren ihn auch die römischen Speisegewohnheiten. Die Sorge um das hippokratische Säftegleichgewicht habe die Römer bewogen, das Abendessen nach dem Bad im Liegen einzunehmen. Die Hypothese einer Übernahme dieser Sitte durch die Juden vermag das philologische Problem zu erklären, wie Maria Magdalena beim Gastmahl im Hause Simons „von hinten“ an Christus herangetreten sein konnte, um seine Füße zu



Abb. 6 Galileo Galilei, Diagramm, in: Discorso intorno alle cose che stanno in su l'acqua, Florenz 1612, S. 54.

### Florenz und Rom, 1611

Schon wieder Streit in der Taverne. Diesmal geht es nicht um astronomische, sondern um hydrostatische Fragen. Lodovico delle Colombe fordert Galilei mit öffentlich vorgeführten Experimenten heraus, die beweisen sollen, dass flache Gegenstände besser schwimmen als kompakte. Der Disput wird zum Streit über die Autorität des Aristoteles; man vereinbart ein Wettexperimentieren, doch für einen Hofmathematiker ziemt sich Derartiges nicht. In einem Brief an den Großherzog muss Galilei sich verteidigen: einzig mit dem „Schild der Wahrheit“ bewaffnet, werde er fortan allein mit der Feder kämpfen.

*Florenz, 2011*



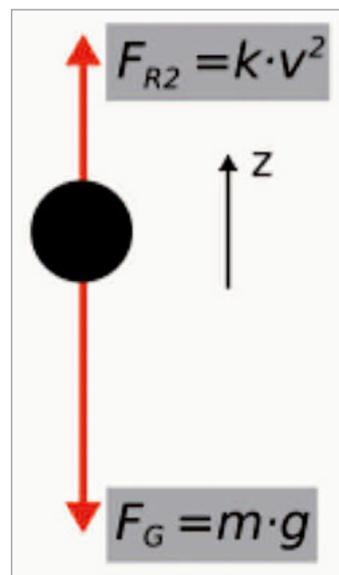
Die Rötzelzeichnung einer Venus im Gabinetto dei Disegni e delle Stampe wirft Fragen auf. Von der Kugel in Venus' Hand gehen zwei Pfeile aus, die mich an Diagramme zur Visualisierung der Newtonreibung erinnern. Aber Newtons Apfel fiel doch erst später? Es wäre eine zu schöne Geschichte: Luca Valerio besucht Cigoli im Atelier, die beiden unterhalten sich über Galileis Thesen zum freien Fall. Auf dem Tisch liegt die Venus-Zeichnung, man witzelt und kritzelt. Was passiert, wenn Venus die Kugel fallen lässt? Oder hochwirft? Einer der beiden greift zur Feder, markiert den Schwerpunkt der Kugel und zeichnet dann zwei senkrechte Pfeile im Verhältnis 1:2 sowie eine kleine „2“ oder ein „z“ ein. Worum geht es dabei? Kräfte? Geschwindigkeiten? Luftwiderstand?

Ich frage einen Physiker: Er erläutert mir Galileis Studien zum freien Fall; Cigolis Pfeile kann er sich nicht erklären. Ich frage eine Kulturwissenschaftlerin: Sie

*Abb. 7 Cigoli, Venus und Cupido, o.J., Tusche auf Papier, Florenz, GDSU 8888 F*



*Abb. 8 Ausschnitt aus Abb. 7.*



*Abb. 9 Kräfte am fallenden Körper mit Newton-Reibung, moderne Graphik (Daniel Kaneider).*

erzählt die faszinierende Geschichte des Pfeils als Richtungsanzeiger, die des Vektors ist noch nicht geschrieben. Ich vertiefe mich in Galileis Manuskripte und stelle fest, dass seine Graphiken niemals Pfeile enthalten. Ich schreibe an den Wissenschaftshistoriker William Shea. Die verblüffende Antwort: Das Newton-Diagramm, wie ich es aus dem Physikbuch kenne, ist eine moderne Erfindung, auch Newton verwendete niemals Pfeile! Entweder also stammen die Pfeile von zweiter Hand oder Cigoli ist der mutmaßliche Erfinder von Vektoren oder aber das, was mein konditioniertes Auge unmittelbar als „Diagramm“ erkannte, ist doch nichts anderes als ein Liebespfeil, den Venus dem kleinen Cupido vorenthalten möchte. Doch was hat es dann mit der 2 oder dem z auf sich? Die Frage bleibt vorerst offen – aber ich behalte Cigolis Trost im Ohr: „Pure al fine la verità arà il suo luogho“ („Am Ende wird sich die Wahrheit durchsetzen“).

### Wahrheitskriterien

So unterschiedlich die Wahrheit, nach der jeweils gesucht wurde, konvergieren doch oft die Kriterien, nach denen von Vertretern unterschiedlicher Disziplinen die Richtigkeit von Aussagen oder Bildern bewertet wurde. Als zentral erweisen sich vor allem Texttreue, Anschaulichkeit, Intersubjektivität bzw. Objektivität, Konsensfähigkeit, Klarheit, Schlichtheit und Risikofreude.

*Texttreue:* Für die Kontroverstheologen bestand ein Aspekt der Wahrheit in der *veritas historica*. Ein Bild war wahr, wenn es einen Text getreu in eine visuelle Sprache „übersetzte“. Formale Lücken sollten nach Maßgabe der Wahrscheinlichkeit und des *decorums*, aber auch in Entsprechung mit dem aktuellen Forschungsstand ausgefüllt werden. Cigoli betätigt sich als getreuer „Übersetzer“ sakraler, historischer und fiktionaler Texte; in einigen Fällen verstößt er jedoch bewusst gegen die *veritas historica* und nimmt Anachronismen zur Verherrlichung seiner Auftraggeber oder zur Aktualisierung des Dargestellten in Kauf.

*Anschaulichkeit:* Gegen die „Papierwelt“ der Philosophen setzten Cigoli und der frühe Galilei ein entschiedenes Bekenntnis zur Möglichkeit visueller Erkenntnis. Dabei korreliert das Beharren auf der Notwendigkeit von Naturbeobachtung mit der Forderung der Kunstakademien zum Studium „dal naturale“. Die Erkenntnis, dass man letztlich nur sieht, was man weiß oder zu sehen gelernt hat, besitzt eine Parallele in der Anatomie, denn nur das ausgebildete Auge vermag die Disposition der Organe zu erkennen. In seinen Gemälden gibt Cigoli nicht nur empirisch Sichtbares wieder, sondern versucht auch Unsichtbares wie Visionen, Träume und Gefühle, aber auch mystische Entitäten und physikalische Größen sichtbar zu machen.

*Objektivität:* Die Subjektivität visueller Erfahrung stellt Galilei und Cigoli, aber auch Visionäre, vor das Problem der Authentifizierung des Geschauten. Teleskopbeobachtungen sind ebenso wie Visionen subjektiv und müssen von Experten anerkannt werden. Galilei

sucht Intersubjektivität durch die Versendung von Fernrohren und die Verbreitung von Zeichnungen herzustellen, die Mystikerin Maria Maddalena de' Pazzi durch die Beteuerung ihrer Wahrhaftigkeit und die Anrufung von Autoritäten, Cigoli durch die Hinzuziehung weiterer Zeugen und – bei den Sonnenflecken wie bei Visionen – durch die Objektivierung des Gesehenen mittels der Darstellung. Die Glaubwürdigkeit von Aussagen war dabei umso größer, je weniger sie von persönlichen Interessen geleitet zu sein schienen. Am „wahrsten“ waren deshalb Bilder, die nicht von menschlicher Hand gefertigt waren – sei es, weil sie auf Abdrücken oder (wie die helioskopierten Sonnenflecken) auf Projektion beruhten.

*Konsensfähigkeit:* Noch stärker wird die Beweiskraft von Aussagen und Bildern, wenn sie auf Blindproben beruhen, also unabhängige Beobachtungen durchgeführt werden. Auf die Überzeugungskraft des consensus omnium setzt schon Kepler, wenn er Galilei empfiehlt, viele Briefe von Mathematikern zu erwirken, die dem Publikum den Eindruck vermitteln, „alle seien allenthalben eines Sinnes“. Christoph Scheiner zieht bei Teleskopbeobachtungen „die Augen verschiedenster Leute hinzu, die alle ohne Zweifel dasselbe in derselben Lage, Anordnung und Zahl sahen“. Dasselbe Prinzip ist auch in der Geschichtsschreibung wirksam: Als Mercuriale nach Abschluss seiner Schrift auf eine weitere Abhandlung über das Liegemahl stößt, scheint ihm die unabhängige Formulierung derselben These für deren Richtigkeit zu bürgen.

*Klarheit:* Der Anspruch auf Objektivität setzt Öffentlichkeit, Allgemeinverständlichkeit Klarheit voraus. Cigoli lobt die *chiarezza* des ersten Briefes über die Sonnenflecken und beklagt sich über den „aufgeblasenen Ton“ des Vorworts oder die nebulösen Ausführungen von Lodovico della Colombe. Wie wissenschaftliche Schriften, so sollen auch Bilder dem Kunsttheoretiker Giovanni Andrea Gilio zufolge keines „Dolmetschers“ bedürfen. In Cigolis Gemälden verbindet sich die Liebe zum Detail mit dem Wunsch nach Vereinfachung und affektiver Prägnanz. Sowohl im Vergleich mit seinen Vorgängern als auch in der Entwicklung des Gesamtwerks lässt sich eine Tendenz zur Reduktion und Komprimierung feststellen, die Parallelen in Literatur, Philosophie und Geschichtsschreibung besitzt.

*Risiko:* Überzeugender wird eine Wahrheit, wenn der parrhesiastes eine Gefahr auf sich nimmt, weil er seine Überzeugung gegen die Mehrheit oder Höhergestellte vertritt. Dieses Risiko haben Cigolis Märtyrer übernommen, ihre Leidensfähigkeit dient als Beweis der Wahrheit ihres Bekenntnisses. Mit Blick auf Cigolis anatomische Forschungen erklären Cardi und Baldinucci den Künstler zum Märtyrer der Forschung, da er wiederholt seine Gesundheit massiv gefährdet habe, um seinem Erkenntnisdrang und seinen Ansprüchen an einen vollkommenen Maler gerecht zu werden. Galilei hat den Einsatz gewagt, indem er lange darauf beharrte, nicht nur Hypothesen zu vertreten, sondern Propositionen zu äußern. 1610 vergleicht Galilei die Peripatetiker, welche ihre Augen gegen das „Licht der Wahrheit“

verschließen, mit Odysseus, der seine Ohren dem Gesang der Sirenen verschlossen habe. Tatsächlich verfälscht Galilei hier den Mythos, demzufolge Odysseus nur seine Gefährten mit Wachs taub stellt, während er sich selbst an den Mast seines Schiffes binden lässt, um der seduktiven Musik gefahrlos lauschen zu können. Doch trotz dieser Verwechslung ist bemerkenswert, dass Galilei die Wahrheit mit dem Gesang der Sirenen vergleicht: Sie ist zugleich gefährlich und verführerisch und – davon ist er zumindest 1610 noch überzeugt – sinnlich wahrnehmbar.

Erneut: Was ist Wahrheit? Cigoli würde vermutlich geantwortet haben: Das, was man mit eigenen Augen sehen und theoretisch erklären kann. Und das, was man nicht sehen, aber nach sorgfältiger Prüfung klar und überzeugend sichtbar machen kann. Dies, so hätte Galilei vielleicht hinzugefügt, ist kein Widerspruch, denn „zwei Wahrheiten können einander nie widersprechen“. Seine berühmte Aussage aus den Briefen an Benedetto Castelli und Cristina di Lorena kommt jedoch keinem Relativismus gleich: Es kann auch für Galilei nur eine Wahrheit geben. Die Wahrheit der Heiligen Schrift ist nur durch Deutungen zugänglich; die der Natur hingegen steht vor aller Augen, nicht jeder aber ist bereit, sie zu sehen oder ihre Sprache zu erlernen. Cigoli wettet gegen alle, die vor der Wahrheit die Augen verschließen oder nur für wahr halten, was aus der Feder einer Autoritätsperson stammt. Trotzdem ist er überzeugt, dass sogar falsche Theorien und Verfolgung der Wahrheit förderlich sind, denn ihr sei „es eigen, sich umso mehr zu enthüllen, je mehr sie sich rührt“.

## Literatur

- Blumenberg, Hans* (2002): Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit. In: *Sidereus Nuncius*. Nachricht von neuen Sternen, Frankfurt/M. 22002, S. 7–75.
- Bredenkamp, Horst* (2015): *Galileis denkende Hand: Form und Forschung um 1600*, Berlin/München/Boston.
- Camerota, Filippo* (2010): *Linear Perspective in the Age of Galileo*. Ludovico Cigoli's ‚Prospettiva pratica‘, Florenz.
- Chappell, Miles* (2009): ‚Il vero senza passione‘. Proposte su Cigoli e Galileo. *Il Cannocchiale e il Pennello*. Nuova Scienza e nuova arte nell'età di Galileo, hg. von Lucia Tomasi Tongiorgi und Ales-sandro Tosi, Florenz, S. 131–142.
- Contini, Roberto* (1991): *Il Cigoli*, Soncino.
- Faranda, Franco* (1986): *Ludovico Cardi detto il Cigoli*, Rom.
- Ladewig, Rebekka* (2007): Über die Geschicke des Pfeils. Im *Zauber der Zeichen*, hg. von Jörn Ahrens und Stephan Braese, Hamburg, S. 17–30.
- Matteoli, Anna* (1980): *Lodovico Cardi-Cigoli pittore e architetto*, Pisa.

*Mulsow, Martin* (2012): *Prekäres Wissen. Eine andere Ideengeschichte der Frühen Neuzeit*, Berlin.

*Ostrow, Stephen* (1996): Cigoli's Immacolata and Galileo's Moon: Astronomy and the Virgin in Early Seicento Rom. *The Art Bulletin* 78:2, S. 218–235.

*Tognoni, Federico* (Hg.) (2009): *Il carteggio Cigoli–Galileo 1609–1613*, Pisa.

**Bildrechte:**

Abb. 1, 5 Roberto Contini (1991): *Il Cigoli*, Soncino S. 111 und S. 46.

Abb. 2, 3, 4, 7, 8 Florenz, Galleria delle Statue e delle Pitture degli Uffizi – mit freundlicher Genehmigung des Ministero dei beni delle attività culturali e turismo (MiBACT)

Abb. 9 Wikimedia Commons; [https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AFreier\\_Fall\\_2.svg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AFreier_Fall_2.svg) (Stand 20.11.2016).

## Curriculum Vitae

1978	Geboren in Koblenz
1998–2005	Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Neueren/Neuesten Geschichte in Freiburg, Paris und Berlin
2000–2001	Licence an der Université Paris X, Nanterre
2001–2002	Lehrfähigkeit an zwei Lycées der Académie de Versailles
2002	Maitriseabschluss an der Université Paris I, Panthéon-Sorbonne mit einer Arbeit über anamorphotische Strategien im Werk der zeitgenössischen Künstler Jan Dibbets und Markus Raetz
2005	Magisterabschluss an der Humboldt-Universität zu Berlin mit einer Arbeit über die monumentalen Anamorphosen der Minimennönche Jean-François Nicéron und Emmanuel Maignan
Seit 2005	Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Kulturgeschichte (Prof. Thomas Macho) am Institut für Kulturwissenschaft der Humboldt-Universität Berlin
2007–2010	Mitglied im Deutsch-Französischen Doktorandenkolleg „Wege der Repräsentation“ (HU Berlin und EHESS Paris)
April 2009 – März 2010	Promotionsstipendium der Andrea von Braun Stiftung, München
April – September 2010	Promotionsstipendium der Gerda-Henkel-Stiftung, Düsseldorf
2012	Promotion Titel der Arbeit „Lodovico Cigoli. Formen der Wahrheit um 1600“ (HU Berlin)



**Dr. des. Jasmin Mersmann**

### Publikationen (Auswahl)

„Moving Shadows, Moving Sun. Early Modern Sundials Restaging Miracles“, in: *Nuncius. Journal of the Material and Visual History of Science* 30:1 (2015), S. 96–123.

„Una galleria dell'arte fiorentina: la galleria Mancini in San Giovanni die Fiorentini a Roma“, in: *Identità e rappresentazione. Le chiese nazionali a Roma, 1450–1650*, hg. von Alexander Koller und Susanne Kubersky-Piredda, Rom: Campisano Editore 2015, S. 357–383.

„Schieflagen. Die architectura obliqua des Juan Caramuel y Lobkowitz“, in: *Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne*, hg. von David Ganz und Stefan Neuner, München: Fink 2013, S. 321–353.

„Kleiderwechsel. Rites de Passage bei Lodovico Cigoli“, in: *Kleider machen Bilder. Vormoderne Strategien vestimentärer Bildsprache*, hg. von David Ganz und Markus Rimmele, Emsdetten/Berlin: Edition Imorde 2012, S. 269–287.

Der Kongress „Experimentelle Ästhetik“ verfolgt das Ziel, das Verhältnis von Experiment und Ästhetik historisch und systematisch zu durchleuchten. Die Ästhetik als Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis beruft sich in den vielfältigen Theorien der ästhetischen Erfahrung auf Kunst- und Naturerfahrungen, auch auf Alltagserfahrungen, auf außergewöhnliche Objekte, Situationen und Ereignisse. Während die Aufmerksamkeit bislang eher den Besonderheiten ästhetischer Erfahrung galt, blieben Fragen nach dem Status, nach der Methodik und nach der Darstellungsweise dieser Erfahrungen in der Theorieproduktion weitgehend unbeantwortet. Dennoch läßt sich nicht nur in den Künsten ein intensiviertes, eigensinniges und ergebnisoffenes Experimentieren beobachten: Auch in der Ästhetik werden vielfältige Formen reflexiven Experimentierens praktiziert.

---

*The goals of the conference "Experimentelle Ästhetik" (Experimental Esthetics) is to analyze the relationship between experiment and esthetics both systematically and in historical context. Esthetics as the science of sensual perception is founded on the numerous theories of esthetic experience, on events in nature and art, equally on everyday events and uncommon objects, situations and occurrences. In developing theories the focus in the past has rested largely on the peculiarities of esthetic experience while largely neglecting questions regarding status, methods and forms of representation of these experiences. Nevertheless, one can observe not only in the arts more intensive, willful and open-minded experimentation: Even in esthetics numerous forms of reflective experiments are in everyday practice.*

# Experimentelle Ästhetik

**Zugleich der VIII. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik**

*Autor: Prof. Dr. Ludger Schwarte / Projekt: Experimentelle Ästhetik – Zugleich der VIII. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik / Art des Projektes: Kongress vom 4. bis zum 7. Oktober 2011 in Düsseldorf*

## *Experimental Esthetics*

---

### *KEYWORDS*

---

*esthetics, experiment, experience, events, perception, methods*  
*Ästhetik, Experiment, Erfahrung, Ereignis, Wahrnehmung, Methoden*

Der Kongress „Experimentelle Ästhetik“ (zugleich der VIII. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik) hat wie geplant vom 4. bis zum 7. Oktober 2011 in Düsseldorf, in den Räumen der Kunstakademie Düsseldorf und der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, stattgefunden. Von den 86 angekündigten Vorträgen konnten 81 gehalten werden. Auch das Künstlergespräch über experimentelle Kunst fand wie geplant statt. Nur die Vorträge von Winfried Menninghaus, Marie-Luise Raters, Helmar Schramm, Ruth Maria Sonderegger und Klaus Schwarzfischer mußten aus gesundheitlichen oder sonstigen Gründen entfallen. Über die Referent/-innen hinaus waren 317 Kongressteilnehmer/-innen registriert. Bei manchen Vorträgen, wie auch beim Künstlergespräch am Abend des 6. Oktober, füllten sich die großen Auditorien so sehr mit zusätzlichem Publikum, daß der Platz bald knapp wurde. Dieser Zuspruch der Besucher übertraf alle Erwartungen.

In dieser durch öffentliche Neugier gesteigerten, zuweilen festlichen Atmosphäre wirkte dieser Kongress nicht nur als ein Treffen fast aller im Bereich der deutschsprachigen Ästhetik tätigen Wissenschaftler/-innen, die den Stand der Forschung resümierten, sondern als ein in viele Bereiche ausstrahlendes Ereignis, angestoßen von einem innovativen Thema, um dessen Bedeutung und Valenz in den Vorträgen und Diskussionen mit spürbarem Fortschritt im Laufe der drei Tage gerungen wurde.

Wenn dieser Kongress also als gelungen in Erinnerung bleibt, so liegt es wohl nicht zuletzt an fünf Faktoren:

a) Es ist gelungen, führende Vertreter verschiedenster Disziplinen und Schulen für diese Veranstaltung zu gewinnen. Dabei haben sicher gute persönliche Kontakte ebenso geholfen wie eine rechtzeitige Einladung, zwei Jahre vor dem Ereignis. In der Kongressbroschüre waren ausführliche Exposés und biobibliographische Angaben der Vortragenden, die eine Orientierung und Bezugnahme im Vorfeld erleichtert haben. Die Zeitvorgaben waren strikt, um genügend Raum für die Diskussion zu lassen und den Ortswechsel in den Vortragspausen zu ermöglichen. Themenblöcke, Schwerpunktbildungen aber auch überraschende Konstellationen innerhalb des oft in mehrere Parallelsektionen aufgefächerten Programms haben vertiefende und nachwirkende Diskussionen veranlaßt, die dann anläßlich der Hauptvorträge wieder zusammen geführt wurden. Das Doktorandenforum hat (erstmalig) der noch entstehenden Forschung einen angemessenen Raum geboten.

b) Das Thema war innovativ und von keiner Publikation, von keiner Theorie, von keiner Schule, von keiner Disziplin schon eindeutig besetzt, so dass um die Bedeutung des Experimentierens innerhalb der Ästhetik noch leidenschaftlich gerungen werden konnte. Zugleich antwortete die Themenstellung dem gesellschaftlichen Druck auf die Geistes- und Kulturwissenschaften, sich mit naturwissenschaftlichen Methoden auseinanderzusetzen, wie auch der Infragestellung der philosophischen Ästhetik durch die empirische Wahrnehmungsforschung, wie sie sich in der (beschlossenen) Gründung des Max-Planck-Institutes für empirische Ästhetik manifestiert.

c) Die Verzahnung des Kongresses mit den Veranstaltungsorten, der Kunstakademie Düsseldorf auf der einen und der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen auf der anderen Seite führte durch eine Reihe von Rahmenveranstaltungen (Ausstellung von Studierendenarbeiten, Kongressbar als künstlerisches Projekt, experimentelles Konzert, Umtrunk im Rahmen einer Ausstellung, Ausstellungsführung mit Lunch, feierlicher Empfang etc.) zu vielfältigen wechselseitigen Impulsen. Der Ort junger Kunstproduktion, die Kunstakademie und die eindrucksvolle Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, wurden nicht nur institutionell, sondern auch personell und konzeptuell eingebunden und haben den Kongress in oft unerwarteter Weise fruchtbar mitgestaltet und mitgetragen.

d) Durch den Empfangstisch, den Büchertisch, die Aufenthaltsbereiche, die Kaffeebar und viele kleine atmosphärische Details wurde dafür Sorge getragen, dass möglichst alle Teilnehmer/-innen und Besucher des Kongresses sich in gleicher Weise willkommen fühlen. Gerade diese Gelegenheiten wurden von den aus dem Ausland angereisten Gästen (u.a. aus Dänemark, Italien, Polen, Spanien) ebenso wie von den zahlreichen Promovierenden gerne zu einem vertiefenden Gespräch mit den Referent/-innen genutzt.

e) Durch die eingeworbene finanzielle Unterstützung, aber auch durch viel persönliches Engagement war es möglich, diesen Kongress für alle Teilnehmer und Besucher kostenfrei, angenehm, umsichtig, interessant, aber auch wertschätzend abzuhalten – vergleichbare Veranstaltungen verlangen inzwischen hohe Teilnahmegebühren. Sie reduzieren damit den Kreis der Anwesenden auf ein (zahlungskräftiges) Fachpublikum und erhöhen den Druck zur unsachgemäßen Selbstdarstellung. Dieser Kongress wirkte vergleichsweise öffentlich und kollegial. Darüber hinaus konnten allen Vortragenden die Fahrt- und Übernachtungskosten erstattet werden, sie wurden zu verschiedenen Apéros und dem festlichen Empfang mit Buffet am 6. Oktober eingeladen und erhielten auch ihre Getränke an der Kaffeebar gratis.

Eine ausführliche Würdigung der einzelnen Beiträge kann an dieser Stelle nicht erfolgen. Eine entsprechende Tagungsbesprechung ist im Journal for Literary Theory abrufbar (<http://www.jltonline.de/index.php/conferences/article/view/440/1224>). Die Beiträge wurden im Januar 2012 in den Kongress-Akten der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik publiziert. <http://www.dgae.de/kongress-akten.html>. Die Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft hat beschlossen, dem Thema „Experimentelle Ästhetik“ zwei Nummern zu widmen und eine Auswahl einschlägiger (Vortrags-)Texte zu publizieren. Einige Impulse und Resultate möchte ich anstatt dessen hier skizzieren, die sich aus meiner Sicht erst durch die Konstellation und Dynamik innerhalb des Kongresses ergeben haben. Denn diese Veranstaltung hat nicht nur durch ihre Themenstellung und ihre Struktur, sondern auch durch die tatsächliche Begegnung führender Forscher/-innen in einem dreitägigen, intensiven Diskussionszusammenhang Effekte gezeigt, die durch die relativ isolierte Arbeit jedes Einzelnen nicht entstanden wären.

a) Zunächst zählt hierzu die Sammlung relevanter Aspekte des Themas, wichtiger und überraschender Referenztexte und Theoreme, der methodische Vergleich sowie die Erarbeitung

eines gemeinsamen Diskussionsstandes hinsichtlich der Möglichkeit experimenteller Ästhetik. So wurde die Vorgeschichte zu Fechners „Experimenteller Ästhetik“ bis ins 17. Jahrhundert für alle ebenso begreifbar wie schon bestehende Kooperationen zwischen Experimental- und Geisteswissenschaften im Bereich der Kunstwissenschaft. Es wurde die neue wissenschaftstheoretische Arbeit zum Experimentbegriff, besonders von Hans-Jörg Rheinberger, für alle Teilnehmer (auch solche aus den Naturwissenschaften) überzeugend vermittelt und auf die Thematik zugespitzt, um dem verbreiteten Mißverständnis, naturwissenschaftliches Experimentieren sei instrumentgestützte Hypothesenfalsifikation, vorzubauen. Und es wurden konkurrierende Experimentbegriffe, die zu erschließen einige Expertise erfordert, wie diejenigen Adornos, Goodmans, Gombrichs, Lyotards, in ein produktives Verhältnis zueinander gebracht.

b) Es wurde deutlich, dass der Stand der Forschung im Bereich der empirischen Ästhetik und der Neuroästhetik zwar durchaus kontrovers dargestellt und beurteilt werden kann, aber bisher kaum jemals mit Bezug auf den Stand der allgemeinen Ästhetik diskutiert wurde. So blieben heftige Kontroversen ebenso wie Zugeständnisse bisheriger Unkenntnisse auf allen beteiligten Seiten nicht aus.

c) Der Kongress hat nicht nur ausgiebig künstlerische und wissenschaftliche Weisen des Experimentierens vergleichend analysiert. Vor allem hat er die Reflexion auf die Methoden ästhetischer Forschung entfacht – wie versichert man sich überhaupt seines Gegenstandes? Wie läßt sich ästhetische Erfahrung objektivieren? Was passiert, wenn man ästhetische Gegenstände vergleicht? Besonders der Vortrag von Georges Didi-Huberman, der André Malraux' Vergleichsverfahren unter die Lupe nahm, der unterschiedlichste Objekte ähnlich ablichten und ähnlich präsentieren ließ, um ein universelles Kunstprogramm zu plausibilisieren, schärfte ein Verständnis für die spezifisch ästhetischen Probleme des Experimentierens. Jede Form der Betrachtung, der Präsentation und des Vergleichs kultureller Objekte basiert auf einer experimentellen Ästhetik, die nur im Vergleich zu alternativen verteidigt werden kann.

d) So wurde einerseits deutlich, dass sich ästhetisches Experimentieren periodisieren und historisch kontextualisieren läßt. Andererseits wurde, angesichts des lediglich Exemplarischen der einzelnen Beiträge, die Forderung nach systematischen, interdisziplinären Studien zur experimentellen Basis der Produktion, Präsentation, Betrachtung und vergleichenden Analyse künstlerischer Objekte und – im weiteren Sinne – kultureller Artefakte laut. Aus beidem kann man schließen, daß die Relevanz der Thematik am Ende des Kongresses als noch höher eingestuft wurde als noch zu Beginn.

Der Kongress „Experimentelle Ästhetik“ hat, so läßt sich resümieren, nicht nur ein Tableau der derzeitigen Forschungslandschaft einer weiteren interessierten Öffentlichkeit dargeboten, sondern weit darüber hinaus die Relevanz eines neuen interdisziplinären Forschungsterrains sondiert und vermessen.

## Curriculum Vitae

1967	Geboren 29. Dezember 1967 in Münster/Westf.
	<b>Bildung</b>
2007	Habilitation an der Freien Universität Berlin. Venia Legendi für Philosophie. Titel der Habilitationsschrift: „Der Öffentliche Raum. Studien zur Philosophie der Architektur“
1997	Promotion in Philosophie an der Freien Universität Berlin. Dissertation über „Die Regeln der Intuition. Kunstphilosophie nach Adorno, Heidegger und Wittgenstein.“ Prädikat: summa cum laude. Betreuer: Prof. Dr. Wilhelm Schmidt-Biggemann, veröffentlicht bei W. Fink/München 2000
1993	Diplome d'Études Approfondies (DEA) in Philosophie, Universität Paris I, Panthéon-Sorbonne, Titel der Diplomarbeit „L'oeuvre d'art lacunaire.“ Prädikat: „Sehr gut“
1990–1992	Hauptstudium (Philosophie, Literaturwissenschaft, Politologie), FU Berlin und Universität Paris I, Panthéon-Sorbonne
1987–1990	Grundstudium (Philosophie, Literaturwissenschaft, Politologie) Westfälische Wilhelms-Universität Münster
	<b>Wissenschaftliche Tätigkeit</b>
ab 8/2009	Professur für Philosophie, Kunstakademie Düsseldorf.
2/2009– 7/2009	Dozentur für Theorie des Ästhetischen an der Zürcher Hochschule der Künste, Departement Kunst und Medien, Leitung des BA-Studienganges Theorie
4/2006– 1/2009	Assistenzprofessor (FAG-Assistenzprofessur „Theorie der Bilder“), Universität Basel. Leiter des interdisziplinären Graduiertenkollegs „Bild und Wissen“ im NFS „Bildkritik“
2001	Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Sonderforschungsbereich „Kulturen des Performativen“, Teilprojekt A6 „Spektakuläre Experimente – Historische Momentaufnahmen zur Performanz von Wissen.“ Projektleiter: Prof. Dr. Helmar Schramm



**Prof. Dr. Ludger Schwarte**

Koordinator des interdisziplinären Graduiertenkollegs „Körper-Inszenierungen“ der Freien Universität Berlin, Sprecherin: Erika Fischer-Lichte. Projekt: „Die Evidenz des Universellen: Beobachtungen zur Wissenschaftsphilosophie ausgehend von den Anatomischen Theatern“	2000
Dozent (Chargé de Cours), Université Paris 8	1993–1999

Ob New Orleans, Chicago oder Kansas City – Städte waren schon immer Resonanzböden für die Jazz-Sounds ihrer Zeit. So ist auch Bebop nicht von seiner urbanen Folie, der Metropole New York City in den 1940er Jahren, ablösbar. Weil konventionelle Karrierewege verstellt waren, kanalisiert sich die kreativen Energien der Musiker in den urbanen Produktions- und Konsumtionsräumen. Die Stilentwicklung vollzog sich dabei innerhalb der polaren, urbanen Sphären „Privatheit“ und „Öffentlichkeit“. New York City filterte, verstärkte und formalisierte Innovationen der Musiker über ökonomischen Druck innerhalb spezifischer räumlich/zeitlich/funktional miteinander verschränkter, privater und öffentlicher Orte. Ein musikalisches Netzwerk übersetzte die Idiome Einzelner in kollektive Bedeutung. Bebop war ein hoch spezialisiertes Kulturangebot, ermöglicht durch urbane Ausdifferenzierung, räumliche Konzentration und synergetisches Zusammenwirken kreativer Industrien.

---

*Consider New Orleans, Chicago or Kansas City – urban areas like these have always resonated with contemporary jazz sounds. As such, Bebop is inseparably linked to its origin, New York City in the 1940s. Since conventional career paths were blocked, the creative energies of musicians were channeled through places of urban production and consumption. Thereby, styles were developed within the bi-polar urban spheres of the private and public domain. New York City filtered, amplified and formalized the innovations of the musicians by means of economic constraints and other mundane contingencies within specific private and public venues, which were all intertwined with regards to space, time and function. A musical network translated the idioms of individuals into collective meaning. Bebop was a highly specialized cultural offering, enabled by urban segmentation, spatial concentration and synergistic interaction between creative industries.*

# The Sound of a City? New York City und Bebop (1941–1949)

Autor: *Dr. Jan Peter Bäumer* / Projekt: *The Sound of a City? New York City und  
Bebop (1941–1949)* / Art des Projektes: *Dissertation*

*The Sound of a City? New York City and Bebop (1941–1949)*

---

KEYWORDS

---

*Bebop, jazz, New York, Innovation, creative city, spatial turn, music geography*

Es ist schon bemerkenswert, wie oft man hört, das Thema einer Dissertation habe seinen Verfasser über einen Umweg erreicht, oder der Verfasser umgekehrt sein Thema. Nicht wenige machen den Umweg selbst zum Mittelpunkt – und ein bisschen war es auch bei mir so.

Als junger Musikstudent kam ich Ende der 1990er mit einem Bild des niederländischen Künstlers Piet Mondrian von 1943 in Berührung: „Broadway Boogie-Woogie“ (Anmerkung der Redaktion link unter [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=78682](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78682)). Mondrian hatte das Werk kurz nach seiner Ankunft in New York geschaffen, sichtlich unter dem Eindruck seiner neuen Heimat stehend – auf der Leinwand das Raster Manhattans, darauf tänzelnd kleine Vierecke, offensichtlich dem leuchtenden und pulsierenden Gewimmel der berühmten New Yorker Rush Hour nachempfunden. Trotz des hohen Abstraktionsgrades vermittelte sich mir eindeutig eine Stadterfahrung. Das Bild hatte Rhythmus, es atmete einen Puls. Den Puls New Yorks? Ich verstand jedenfalls zum ersten Mal, dass es „musikalische“ Bilder gibt, die zugleich mehr über die Welt aussagen, als es Worte je könnten. Und dass es umgekehrt erst eine bestimmte Raumerfahrung ist, die solche Bilder möglich macht. Diese Erfahrung habe ich nie vergessen.

Als ich Jahre später auf der Suche nach einem geeigneten Promotionsthema war, wollte ich etwas über populäre Musik aus den Vereinigten Staaten machen und kam schließlich auf den Jazz. New Orleans, Kansas City, Chicago – warum eigentlich trugen derartig viele Stile einen Städtenamen? Waren am Ende diese Städte nur Metaphern für jeweilige, bestimmte Raumerfahrungen, die ganz besondere Musikformen erst möglich machten? Diesen Zusammenhang wollte ich für New York und Bebop untersuchen – jenen Stil, der dort in den 1940ern das Licht der Welt erblickte. Eine nervöse, pulsierende Musik, deren rasende Geschwindigkeiten und musikalische Extreme auch heute noch die Hörgewohnheiten vieler Unbedarfter förmlich zerfetzen. Die Analogie zum hektischen Stadtleben im „Big Apple“, das ich im Rahmen eines Forschungsaufenthaltes später selbst kennen lernen durfte, schien mir damals geradezu unausweichlich. Doch auch wenn in der Folge meine Ausflüge in die Geschwindigkeitsforschung, die Stadtforschung, die Architekturtheorie und die Soziologie, aber auch zahlreiche musikwissenschaftliche und – soziologische Literatur die Einsicht verstärkten, dass in Metropolen unterschiedliche Taktungen und Zeitsysteme vorherrschen und dass selbige ein Erleben von Welt wie auch das eigene Handeln in ganz besonderer Weise strukturieren können (oft stieß ich auf Musikeraussagen, die New York als „schnelle Stadt“ bezeichneten), ja, dass Jazz als Musik des Moments in ganz besonderer Weise vom räumlichen Kontext abhängig war, so blieb doch zunächst offen, ob und wenn ja auf welche Weise der Ort ihrer Entstehung einer Musik eingraviert war und ist.

Glücklicherweise fand ich in Frau Prof. Dr. Rode-Breymann von der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover schon früh eine Doktormutter, die den Mut hatte, mir innerhalb des von ihr verantworteten Schwerpunkts der musikalischen Ortsforschung große Freiheiten zu gewähren. Gleiches gilt für die Andrea von Braun Stiftung, die mir eine großzügige Förderung zukommen ließ, obwohl (oder gerade weil!) sich die Arbeit nicht nur zwischen allen Stühlen innerhalb der Musikwissenschaft befand, sondern auch innerhalb einer Vielzahl weiterer Disziplinen, darunter Geographie, Architektur, Wirtschaft und Raumsoziologie. Aber ist das so außergewöhnlich? „Kann man“, fragte mich prompt Dr. Christoph von Braun im Rahmen des Bewerbungsverfahrens, „Musikgeschichte losgelöst von dem Umfeld des betrachteten Zeitraums überhaupt betreiben? Muss zum Beispiel nicht jeder Musikhistoriker, der sich mit Bach beschäftigt, auch das religiöse Empfinden seiner Zeit, die wirtschaftlichen und politischen Verhältnisse und eine Menge anderer Dinge berücksichtigen, die vorderhand erst mal nichts mit Musik zu tun haben?“ Ja, möchte man antworten. Und auch wieder: Nein.

Denn die Geschichte des Jazz, dieser Musik des Augenblicks, ist, im Guten wie im Schlechten, eine Geschichte von Aufnahmen. Sie fixieren das Flüchtige und ihnen wird, eben aufgrund der oralen Tradition des Jazz, oftmals fast zwangsläufig der Stellenwert von Partituren zugerechnet. Einflussreiche Jazzforscher verstanden Jazzaufnahmen folgerichtig als autonome Kunstwerke und eben nicht etwa als Tondokumente bestimmter gesellschaftlicher Kontexte. Dieser Werkzentrismus mündete in eine Jazzgeschichtsschreibung, die sich zugespitzt als Geschichte von Aufnahmen und damit als Geschichte einer autonomen Kunst liest. Die Entwicklung des Jazz beschrieb man als Evolution und Jazzstile als organisch sich entwickelnde Stufen auf dem Weg zu – ja zu was eigentlich? Zur Perfektion? Erst in den 1990ern legte Scott DeVaux Strukturelemente der „Jazztradition“ offen und warnte vor der Sicht auf Jazz als rein ästhetisches Objekt. Er betonte die historische Besonderheit von Jazzstilen und forderte eine neue, eine interdisziplinäre Perspektive. Auch er sah Bebop nicht als zwangsläufige (und gewissermaßen austauschbare) Entwicklungsstufe innerhalb des musikalischen „Fortschritts“. Seine Kritik verstand ich als Forschungsauftrag. Ich verstand, dass Jazzstile unter Berücksichtigung von Ort und Zeit ihrer Entstehung, Entwicklung und Ausübung betrachtet werden müssen und dass Jazzgeschichte mehr ist als nur ein Kanon von Aufnahmen – zumal der Großteil verklungener Jazzmusik nie aufgenommen wurde. Und Bebop war, das formulierte ich damals als erste Hypothese, möglicherweise eine lokale Innovation und musikalisch-kultureller Ausdruck distinktiv zeitlich-räumlicher Zusammenhänge.

Heute bin ich mehr denn je davon überzeugt, dass es keinen besseren Weg gibt, sich dem Phänomen „Jazz“ zu nähern, als über eine interdisziplinäre Perspektive. Denn Jazz oder Bebop meint ja nicht musikalische Praxis allein, sondern auch kulturelles und soziales Handeln innerhalb komplexer ökonomisch-technologischer Zusammenhänge. Methodisch stellten der hybride Diskurs und die Komplexität des Forschungsgegenstands (wie definiert man eigentlich Jazz?) die rein musikalische Analyse als ausschließliche Methode vor ein Legitimationsproblem. Umgekehrt ließ sich Bebop ebenso wenig durch ausschließlich kulturell, ethnisch oder rein performativ adressierte Ansätze erschöpfend beschreiben. Alle diese Erkenntnisse zu einer musikgeographischen Perspektive zu bündeln, sollte mir letztlich die Beschreibung von Bebop im Spannungsfeld von Text (Musik) und Kontext (raumzeitliche Zusammenhängen) ermöglichen.

Letztlich berührt die Arbeit methodisch schwerpunktmäßig mehrere Gebiete. Musikwissenschaftlich sind dies sowohl der historische (musikalische Elemente, Stilkunde, Aufführungspraxis) wie auch systematische (gesellschaftliche, ökonomische, politische Kontextualisierung) und ethnologische Bereich (Implikationen von Bebop als afroamerikanische Musik, Urbanität von Jazz), da eine umfassende Darstellung des Stils angestrebt wurde. Zugleich fällt die Arbeit ebenfalls in die Disziplin der Geographie, genauer in die Musikgeographie. Dort ist sie im Feld der musikalischen Ortsanalyse beheimatet und berührt die Themenbereiche „location analysis“ sowie „Source Areas of Musical Activities“.

Das Schauen über den Tellerrand der hauseigenen Disziplin (bei mir war es die Musikwissenschaft) erwies sich für mich, wie sicherlich für viele andere interdisziplinär Forschende auch, als Fluch und Segen zugleich. Wie oft habe ich mich sowohl schreibend wie lesend völlig vom Thema entfernt und in der Materialfülle verloren! Die schiere Masse permanent und ortsungebunden verfügbarer Informationen (ich konnte über das Internet von Zuhause aus auf Dokumente in Amerika zugreifen) tat das Übrige dazu. Die Kehrseite der Medaille war aber, und ich denke das ist eine Stärke der Dissertation, dass Informationen aus disparatesten Themenfeldern zusammengetragen und unter „Bebop“ gebündelt wurden. Absonderliche Querverbindungen wurden deutlich, scheinbar Unerschütterliches infrage gestellt, offene Fragen aus einer unerwarteten Richtung beantwortet. Die heutigen, digitalen Recherchemöglichkeiten spielten hierbei eine wichtige Rolle. Browserbasierte Schlagwortsuchen in digitalen Archiven spuckten nicht selten zunächst abstrus anmutende Treffer aus, die jedoch bei näherem Hinsehen ihre Nutzbarkeit verrieten. Quizfrage: Was haben Studien zur veränderten Moral während des Krieges, Verordnungen zum Langsamfahren, eine Vergnügungssteuer auf das Tanzen oder schlichtweg die geringe Raumgröße von Clubs mit Bebop zu tun? Sehr, sehr viel – aber das erkannte ich erst nach und nach.

Apropos Technik: Für meine Transkriptionen der Musik nutzte ich eine so genannte „App“, die mir die schwer zu hörenden Stellen innerhalb der Soli entweder verlangsamte oder in eine andere, besser hörbare Tonlage verschob. Erst im Nachhinein ist mir aufgefallen, dass das Arbeiten quer durch die Disziplinen nicht automatisch eine Vielzahl unterschiedlicher Medien nach sich zog. Der Computer blieb stets Fixpunkt und Medium der Wahl, über das ich (fast) alle Informationen beziehen konnte: Partituren, Karten, Tondokumente, Musikaufnahmen, Briefe, Gesetzesentwürfe, Fotos, Statistiken, Zeitschriften – die Reihe ließe sich fortsetzen. Die Frage, in wie weit interdisziplinäres Arbeiten an technischen Fortschritt gekoppelt ist, beantwortet sich von selbst.

Die Sicht auf Musik aus der Perspektive anderer Disziplinen, etwa aus der Warte der Geographie, war zuweilen tatsächlich eine Offenbarung. Ich musste feststellen, dass hier Erkenntnisse vorlagen, auf deren Grundlage anerkannte Lehrmeinungen innerhalb der Jazzforschung bereits vor langer Zeit hätten infrage gestellt werden können. Nur zu gut kann ich deshalb einen Sprachforscher verstehen, der Wynton Marsalis' Ausführungen zum Wort „Jazz“ mit der Äußerung bedachte, die musikalischen Fähigkeiten des Trompeters stünden wohl außer Zweifel, doch sei dieser auf dem Gebiet der Wortforschung wohl eher eine fragwürdige Autorität. Interdisziplinarität im Sinne der Nutzung von fachfremden Denkweisen, Ansätzen und Methoden setzt also auch immer eine Form von Respekt oder Demut vor der Leistung anderer Disziplinen, beziehungsweise das Wissen um den eingeschränkten Erkenntnishorizont des eigenen Faches voraus.

Nur durch rein musikalische Analyse hätte ich niemals erfahren, dass Bebop zu einem Teil auf urbane Ausdifferenzierung innerhalb New Yorks zurückzuführen ist. Die Aufnahmen selbst sagen wenig über den lokalen Musikmarkt New Yorks und dessen komplementäre Geschäfts- und Gesellschaftsfelder aus, die wiederum selbst das Resultat urbaner Ausdifferenzierung über Vielfalt, Wettbewerb und arbeitsteilig-marktwirtschaftliche Organisation waren. So beeindruckend Charlie Parkers „Ko-ko“ auch sein mag – über Agglomeration und effektive Cluster, die Bebop ermöglichten (beispielsweise ein Verbund bestimmter Musiker, Clubs, Labels, Radiostationen und Fachzeitschriften), hätte mir das Solo nichts verraten.

Paradoxerweise ist die Jazzforschung zwar schon lange stadtzentriert, die Stadt selbst (und ihr Einfluss auf Musik) spielte jedoch bislang keine große Rolle. Bebop aber war lokale Innovation und ein Kind der Metropole New Yorks. Die Systeme der Stadt filterten, verstärkten und formalisierten Ideen der Musiker über ökonomischen und künstlerischen Druck innerhalb spezifischer, räumlich/zeitlich/funktional miteinander verschränkter Raum-Typen. Künstlernetzwerke übersetzten die Idiome einzelner Musiker in kollektive

Bedeutung. Bebop als Stil konnte nur deshalb entstehen, weil es für die lokale Innovation ein urbanes Verwertungsnetz gab, dessen Gestalt sich auch übergreifenden Ereignissen wie etwa dem Zweiten Weltkrieg oder der Neuordnung des Schallplattenmarktes durch den „AFM-Ban“ verdankt. Weil konventionelle Karrierewege verstellt waren, kanalisiert sich die kreativen Energien in den urbanen Produktions- und Konsumtionsräumen. Und der Stil hinterließ seine musikalischen Spuren quer durch New York: Alle musikalischen Phasen sind geographisch ablesbar, Innovation in Harlem, Formalisierung in der 52nd Street sowie Massentauglichkeit am Broadway mit seinen riesigen Clubs, Menschenmassen und blinkenden Lichtern. Ich landete bei „Broadway-Bebop“ anstatt bei „Broadway Boogie-Woogie“. Also wieder Mondrian! Vielleicht war's ja doch kein Umweg...

## Curriculum Vitae

	Studium der Musikwissenschaft in Hannover, sowie der Musik und Germanistik in Köln
Juni 2004	Erstes Staatsexamen Musik und Germanistik, Sekundarstufe I und II
seit 2010	Redakteur 3sat Musikredaktion
seit 2012	Schlussredakteur ZDFkultur Online
2012	Promotion „The Sound of a City? New York City und Bebop (1941–1949).“



**Dr. Jan Peter Bäumer**

Der Beitrag fokussiert die im Rahmen der Dissertation gemachte Erfahrung mit interdisziplinärem Arbeiten. Geschildert wird das Problem, Logiken und Grundannahmen der qualitativen empirischen Sozialforschung und filmtheoretische Anliegen für die Konstruktion eines musikvideoanalytischen Analyserahmens zusammenzubringen. Darüber hinaus wird die Schwierigkeit skizziert, Desiderate qualitativen Forschens (Notwendigkeit der Einklammerung von bestimmten Wissensformen in der Interpretation) praktisch zu realisieren: Wenn der Untersuchungsgegenstand (HipHop-Kultur) forschersbezogen eine hohe biografische Relevanz einnimmt, tun sich hier Probleme auf, die insbesondere mit der Kontrolle verinnerlichter Deutungsmuster und der Forderung nach Unvoreingenommenheit verbunden sind. Die inhaltliche Darstellung des Dissertationsthemas wird begleitet von der Annäherung an ein erfolgsversprechendes Interdisziplinaritätskonzept.

---

*The article focuses on experiences with interdisciplinary work during the dissertation process. It deals with the problem of combining the logic and basic assumptions of qualitative social research with film theoretical perspectives with the aim of constructing a framework for the analysis of music videos. It also highlights difficulties in making good on the demands of qualitative research (particularly, the necessity to "bracket" different types of knowledge in the process of interpretation) in practice: If the research subject (here: hip hop culture) has high personal or biographical relevance for the researcher, problems occur in relation to the requirements of controlling internalized interpretive frames and impartiality. The substantive focus of the dissertation is presented along with a new approach to a promising concept of interdisciplinarity.*

# Rap, Filmtheorie und qualitative Sozialforschung. Geht das zusammen?

Autor: *Dr. Marc Dietrich* / Projekt: *Rapresent what? Zur Inszenierung von Authentizität, Ethnizität und sozialer Differenz im amerikanischen Rap-Video* /  
Art des Projektes: *Dissertation*

*Rap, Film Theory and Empirical Social Research.  
How does that fit together?*

---

*KEYWORDS*

---

*rap, hip hop, film theory, music video, qualitative research, authenticity, ethnicity,  
social difference, interdisciplinarity*

Eine Dissertation zu schreiben – noch dazu eine interdisziplinär ausgerichtete – ist ein manchmal widerstandsreiches Unterfangen. Der Schreib- und Denkprozess lässt sich mit Max Webers zum Bonmot gewordenen Satz des „starken langsamen Bohrens von harten Brettern mit Leidenschaft und Augenmaß zugleich“ beschreiben. Wissenschaftliche Arbeiten und Dissertationen insbesondere benötigen einen methodischen und theoretischen Korpus, den sie reflektieren und zur Grundlage ihres eigenen Forschungsvorhabens nehmen können. Wer auf ein reichhaltiges Reservoir bewährter Theorien und Methoden zurückgreifen kann, scheint (zunächst) im Vorteil.

Text, Ton und bewegtes Bild – mit diesen drei Medien hatte ich es in meiner Arbeit zu tun. Das Zusammenspiel dieser Medientypen nahm in meinem Vorhaben einer methodisch kontrollierten Musikvideoanalyse eine zentrale Rolle ein. Hier taten sich jedoch bereits erste „dicke Bretter“ hervor. Ich musste schnell feststellen, dass meine Stammdisziplin, die Sozialwissenschaft zum Thema bewegtes Bild – geschweige denn „Musikvideoanalyse“ – eher wenig zu sagen hatte. Keine sonderlich komfortable Ausgangsposition für eine Dissertation, die sich schwerpunktmäßig mit der Analyse der Konstruktion von Ethnizität, Authentizität und sozialer Differenz in Rapvideos auseinandersetzen wollte. Doch der Reihe nach. Und in aller gebotenen Kürze: Worum ging es in der Arbeit und wie gestaltet sich der Weg zu ihr?

Im Rahmen des Studiums, das mir einen differenzierteren Zugang zu Texten (Komparatistik) und Gesellschaft (Sozialpsychologie) ermöglichte, bewegte sich meine Fragestellung recht schnell auf ein gewisses Themenfeld zu, das ich in meiner Arbeit dann fokussiert untersucht habe. Ich interessierte mich für Folgendes: Wie werden in weltweit rezipierten Rapvideos, die immerzu Spuren des Gesellschaftlichen in sich tragen, „Kategorien“ inszeniert (z.B. Ethnizität), die eine hohe soziokulturelle Relevanz haben? Wie ist es möglich, dass sich weiße Rapper wie Eminem in einer einstigen Subkultur etablieren können, die szenintern über weite Strecken als Counterculture gegenüber einem „White America“ verstanden wurde? Meine Arbeit „Rapresent what? Zur Inszenierung von Ethnizität, Authentizität und sozialer Differenz im amerikanischen Rapvideo“ war nicht nur der Versuch, Musikvideos von kursierenden stereotypen Zuschreibungen (oberflächlich, reine Glorifizierung von Statussymbolen usw.) zu befreien und den Blick auf die gesellschaftliche Fundierung der Bild- und Textwelten zu lenken, sondern auch HipHop als eine Kultur zu zeigen, an der verschiedene Akteure mit verschiedenen ethnischen und schichtspezifischen Anliegen um Repräsentation, Anerkennung und Partizipation ringen. In den auf die Protagonisten zugeschnittenen Musikvideos, die in der Grundtendenz werbewirksamen Zwecken dienen, dokumentieren sich performative Aushandlungsprozesse ethnischer Beziehungen und milieu- bzw. schichtbezogene Selbstentwürfe. Bis es überhaupt möglich war als Nicht-Afroamerikaner im Rap breitentauglich zu partizipieren, musste ein weiter Weg zurückgelegt werden. Ein kurzer Rückblick kann dies skizzieren und die Forschungsfrage näher verdeutlichen.

Ganz besonders interessant empfand ich die Tatsache, dass Rap seit seiner „Geburt“ Ende der 1970er Jahre in der South Bronx, NY vor allem eine Kultur gewesen war, die auf eingängige Art und Weise ethnische Segregation, strukturell verankerten Rassismus und ganz allgemein einen afroamerikanischen „Ghetto State of Mind“ thematisierte. Eine der ersten erfolgreichen Singles, die bereits das vorbereiteten was Public Enemy-Frontmann Chuck D Jahre später in Bezug auf Rap als „Black CNN“ bezeichnete, war „The Message“ von Grandmaster Flash and the Furious Five. Basierend auf einem durchaus tanzbaren Beat wurde der urbane Dschungel beschrieben, das afroamerikanische Ghetto, das alles andere als zum Tanzen und gute Laune verbreiten anregte. Rap war schon hier, was er später in drastischerer Ausprägung werden sollte: Ein „trojanisches Pferd“, das neben seinem schmucken Äußeren (Bild- und Musikebene) einen (Text-)Kern bot, der weniger ansehnlich war und gar subversiv gedeutet werden konnte.

Abgesehen von partiellen Interventionen (Beastie Boys, 3rd Bass, Vanilla Ice) war Rap bis in die 1990er Jahre eine Kultur gewesen, die auf einem nennenswerten kommerziellen Level eigentlich nur afroamerikanische Akteure aufbot – Rap wurde zwar von allen Ethnien praktiziert, gelebt und gekauft, die ganz große Bühne der Repräsentation (Musikvideos) war aber immer noch von Rappern mit überwiegend schwarzer Hautfarbe dominiert. Es mag auch diese Dominanz auf der maßgeblichen Repräsentationsfläche sein, die dazu beitrug/beiträgt, dass Rap als „Black Thing“ identifiziert wurde/wird. Gegen Ende der 1990er Jahre, als Rap schon im Sinne einer „glokaliserten“ Kulturpraxis (Robertson) Fuß gefasst und so etwas wie französischen oder deutschen Rap hervorgebracht hatte, betrat dann ein Akteur die popkulturelle Agenda, der so ziemlich nichts von jenen signifikanten Merkmalen inne hatte, die die Tupacs, Jay-Z's und Biggies dieser Zeit auszeichneten: Eminem war weder schwarz noch stammte er aus einem jener urbanen Räume, die als mythische Orte einer „hardcore urban reality“ (Forman) im Kosmos der Subkultur firmierten. Er kam nicht aus Brooklyn, der Bronx, Compton oder der Ninth Ward. Eminem war ein weißer Unterschichtsangehöriger mit blond gefärbten Haaren aus Detroit – einer Stadt, die sich ihre Meriten zwar in der populären Musik verdient hatte (man denke an Motown und später die Beiträge des Detroit-Techno), ansonsten aber eher für eine bereits damals kränkelnde Automobilindustrie stand. Protegiert von Dr. Dre – seines Zeichens Erfinder des „G-Funks“ und Begründer der Gruppe Niggaz With Attitude (N.W.A.), deren Name bereits eine einschlägig ethnisierte Programmatik auswies – gelang dem „Slim Shady“ ein kometenhafter Aufstieg in den Pop-Olymp. Diese etwas andere Variante der Erfüllung des amerikanischen Traums vollzog sich jedoch ohne die damals szenetypische Abkehr, die Rappern mit Untergrundwurzeln schnell entgegenschlug wenn sie charteten (Stichwort: Sell Out). Vielleicht lag es auch daran, dass ein breiteres Publikum erst dann von dem Rapper Notiz nahm, als er bereits auf dem Weg zum Popstar war. Fest steht aber: Eminem erhielt in rauen Mengen das, was die Soziologen Klein und Friedrich zu dieser Zeit als die harte Währung des Rap erkannten: Kulturelles

Kapital – Respekt und Glaubwürdigkeit. Von Kapital im klassischen Sinne ganz zu schweigen.

Das Verblüffende war also, dass sich ein weißer Rapper in einer Szene eine Vormachtstellung sichern konnte, die sich gemäß ihrem kulturellen Ursprungsnarrativ über weite Strecken als Medium für die Befindlichkeit des „schwarzen Mannes“ in einem mitunter rassistisch operierenden „White America“ begriff. Eminem war zumindest optisch ein Repräsentant jener Gruppe, die in den Augen vieler Szeneakteure mehr oder weniger explizit für rassistisch motivierte Ungleichheitsverhältnisse einstand. Zudem zogen manche argwöhnisch Parallelen zum Rock'n Roll, einer Musikform, die viele Afroamerikaner als „ihre“ Musik begriffen hatten, die Elvis Presley jedoch adaptiert- und mit dem bekannten Erfolg in den Mainstream transportiert hatte. Was nun drohte, war also die Wiederholung von (Musik-) Geschichte – sollte sich ein weiteres Mal der „weiße Mann“ mit entsprechenden kulturindustriellen Kräften im Rücken bei der afroamerikanischen Kultur bedienen, sie ausbeuten, verwässern und bis zur Unkenntlichkeit entstellen? Nichts von dem geschah. Eminem wurde zum Pop- und Rapstar (wenn man diese Unterscheidung mal machen möchte). Er wurde Ikone in einem Szenediskurs, der Authentizität („Realness“) an Hautfarbe und Herkunft band.

Wie war das möglich? Dieses Phänomen – gewissermaßen als Spitze des Eisbergs – interessierte mich. Schnell kam mir der Gedanke, dass die Antwort in einem Medium liegen könnte, das ganz offenkundig das zentrale Inszenierungsmittel der Szene – und dennoch heillos unterforscht war: Das Musikvideo. Hier begann die „Bastelarbeit“. Methodisch und theoretisch.

Die Ermangelung einer umfassenden Bewegtbildtheorie und Methodologie hängt möglicherweise mit einem – so Ralf Bohnsack (2008) – unvollständigen Vollzug des „Pictorial Turn“ (Mitchell) in eben jenen Wissenschaften zusammen, die sich vorgenommen haben, gesellschaftsbedeutsame Phänomene zu identifizieren und zu analysieren. Seit Bohnsacks Diagnose hat sich allerdings etwas getan, und auch schon davor wurden Bilder und bewegte Bilder durchaus theoretisch konzeptualisiert. Etwas weniger gilt dies für die Etablierung avancierter Methoden. Die empirische Sozialforschung war primär auf die Analyse von Texten (Interviews, Tagebücher, Stegreiferzählungen etc.) fokussiert. Natürlich haben Kultursoziologen, Sozialtheoretiker und Wissenssoziologen, Geschlechterforscher und weitere erkannt, dass bewegte Bilder gerade im Zeitalter des Internets und der Allpräsenz des Bildes in den verschiedensten Kontexten einer konzeptuellen wie methodischen Erschließung bedürfen. Die „Sozialtheorie des Bildes“ von Roswita Breckner (2012) oder auch die Beiträge von Bohnsack (2008), davor Tänzler und Raab (2006), sind ein Zeugnis dieser Einsicht. Dies sind Publikationen, die sich allerdings entweder mit dem „stillen“ Bild beschäftigen oder aber nicht dezidiert auf Kontexte des Bewegtbildes abzielen, wie sie mir für meine Dissertation vorschwebten (Stichwort Musikvideo).

Was soll man also tun, wenn man Sozialwissenschaftler ist und Ende 2009 Musikvideos aus eben einer solchen Perspektive umfassend empirisch und methodisch kontrolliert untersuchen möchte? Was soll man tun, wenn es eine „klassische“ oder etablierte Theorie des Musikvideos samt einer soliden methodischen Konzeptualisierung, die den Ansprüchen einer qualitativen Sozialforschung entspricht, noch nicht gibt? Man versucht sich an einer (interdisziplinären) Zugangsweise, die sich bei verschiedenen Disziplinen und ihren Beiträgen zum Thema bedient. Man versucht zu „basteln“ und schaut, was Disziplinen beizusteuern haben, die seit längerer Zeit mit bewegten Bildern und Tönen befasst sind. Jenes Bastelprinzip, das ich als den Versuch verstehe, „Teile“ aus verschiedenen Kontexten sinnvoll und in aufeinander bezogener, kompatibler Weise zu vereinen, ist für mich der Grundmechanismus interdisziplinären Arbeitens. Das Bastelprinzip kam vor allem dort zum Einsatz, wo es um den theoretischen und terminologischen Zugriff ging: Ich interessierte mich in meiner Arbeit wie erwähnt für Folgendes: Die Inszenierung von etwa Ethnizität und Authentizität – aber auch und damit verbunden für Sozialgeschichte, Erzählungen, Szenenormen usw.

Wenn wir dieses Begriffsfeld einmal kurz und ohne den Anspruch einer erschöpfenden Sondierung auf ihren disziplinären Herkunfts- oder Gebrauchsort überprüfen, deutet sich bereits an, inwiefern ein Bastelprinzip, eine interdisziplinäre Vorgehensweise, fast zwingend war. Geht es um Inszenierung und Authentizität, dann betritt man unweigerlich (auch) theater- und medienwissenschaftliches Terrain, interessiert man sich für Sozialgeschichte (in meinem Fall: der USA), dann sind Exkurse in geschichtswissenschaftliche Gefilde nötig. Stehen Erzählungen im analytischen Fokus, so werden literatur- und filmwissenschaftliche Bereiche relevant. Wenn es um Szenenormen geht, befindet man sich in dem Feld, in dem sich meine Arbeit auch ansiedelt – in der Soziologie. Oder mit Blick auf die machtbezogenen Fragestellungen: in den Cultural Studies. Bevor es zu diesem Bastelprinzip, dem Zusammensetzen verschiedener Konzepte und Gedanken aus verschiedenen Disziplinen kommen sollte und das Prinzip der „Foucaultschen Werkzeugkiste“ das leitende Prinzip methodischen Arbeitens für mich wurde, musste sich zunächst ein Erkenntnisinteresse formieren. Dieses Interesse ist maßgeblich mit meiner eigenen Sozialisation verknüpft.

Wenn man mit seinem Forschungsprojekt auch biografisch verbandelt ist, ist dies Segen und Fluch zugleich. Eine kurze (biografische) Rückblende kann zeigen, wie sehr Forscher-Biografie und qualitative Forschung miteinander verbandelt sein können und wie problematisch, aber auch förderlich dies mitunter sein kann.

Ich habe mich seit meiner Teenagerzeit – eine Zeit, in der sich Identitätssuche und -findung nicht zuletzt durch die Partizipation an musikalischen Subkulturen vollzieht – dafür interessiert, was in Rapvideos, einem Phänomen, das weltweit rezipiert und hohe Absatzzahlen generieren kann, eigentlich geschieht (Was?) und welche inszenatorischen Kunstgriffe dabei erkennbar sind (Wie?). Clipsendungen wie Word Cup oder Mixery Raw Deluxe (beide Viva), davor Yo! (auf MTV) zeigten überwiegend Videos aus den USA. Sie entführten in

„rouge“ urbane Quartiere und zeigten geschlossen auftretende (meist schwarze) Crews, die sich und ihr Viertel mit dem passenden „Style“ zu repräsentieren wussten. Solche Musikclips gab es kurze Zeit später (und schon bevor sie ein Format im Fernsehen fanden) auch von deutschen Rappern. Beides habe ich damals intensiv „studiert“: die Mode, Sprache und die „Do’s and Don’t’s“ der Szene. Ganze VHS- und Magazin-Archive legte ich mir zu. Interessanterweise konnte ich schon damals an mir selbst sowie an meinen Freunden feststellen, wie sehr die HipHop-Kultur unser eigenes Auftreten, die Mode, das Denken und die Sprache zu verändern anfang (auch weil man es teilweise als „seltsam“ zurückgespiegelt bekam). Diese Entwicklung teile ich mit vielen meiner Generation. Natürlich war all dies ein sukzessiver und nicht immer vollends reflektierter Prozess, der aus heutiger Sicht eben retrospektiv geglättet ist. Heute würde ich sagen, dass wir damals Rap habitualisiert haben. In jedem Fall war das Interesse geweckt für eine Kultur, die gemäß dem Ursprungsmythos eigentlich wenig mit einer Mittelstandssozialisation im Ruhrgebiet und ihren Rahmenbedingungen zu tun hatte. Dennoch: Das subkulturelle Wissen konnte hier und gerade durch Szene-Sendungen und Videos gut angeeignet werden.

#### **Erste Herausforderung: Einklammerung des Kontextwissens**

Der positive Aspekt für die Erforschung der Rapvideos lag also darin, dass ich das „subkulturelle Kapital“ (Thornton) besaß, die nötigen Kenntnisse über Orientierungen, Protagonisten und Codes der Szene hatte. Dies ersparte zeitintensive Recherchen oder gar die Notwendigkeit Experteninterviews zu führen. Die Literatur hatte ich überwiegend schon zu Studienzeiten angesammelt und ausgewertet. Die Kehrseite dieses Vorzugs war, dass qualitative Forschung bedeutet, Phänomene unvoreingenommen und möglichst offen zu analysieren, Kontextwissen mitunter einzuklammern und nicht vorschnell vermeintliche Gewissheiten auf das empirische Material zu projizieren. Eine wesentliche Herausforderung bestand also darin, dosiert mit solchen Vorkenntnissen umzugehen, die in der Alltagsinterpretation unproblematisch und nur so sprudelnd Eingang finden. Die systematische Kontrolle von Wissensformen, die die Basis für die Interpretation ist und dem entsprechend Eingang in die intersubjektiv nachvollziehbare Darstellung der Interpretationsergebnisse finden sollte, war eine erste Bewährungsprobe. Das Problem, das sich hier unmittelbar stellt: Man muss sich immerzu von dem distanzieren, was einem qua subkultureller Sozialisation sehr vertraut ist und in „Leib und Magen“ übergegangen ist – das Wissen um die grundlegenden Strukturen der Kultur. Immerzu musste man sich reflexiv von jenen Strukturen entfernen, als deren Teil man sich fühlte und war.

#### **Zweite Herausforderung: Vereinbarkeit des scheinbar Disparaten**

Die zweite Herausforderung – und hier kommt die Interdisziplinarität ins Spiel – war theoretischer Natur. Sie betraf den Versuch die sozialwissenschaftliche Bewegtbildanalyse (Bohnsacks Dokumentarische Videoanalyse) mit der filmwissenschaftlichen Perspektive (Bordwells neoformalistische Filmtheorie) zu vereinen.

Unbedingt vereinen zu wollen, eine widerspruchsfreie Synthese zu entwickeln – genau dies war die (uneinholbare) Ambition des Vorhabens. Es stellte sich nach einiger Zeit heraus, dass genau dies nicht machbar war. Zu unterschiedlich waren die Ziele, die hinter diesen Ansätzen standen. Während sich die sozialwissenschaftliche Methode auf die Erforschung des dokumentarischen Sinns der Artefakte, die latenten Sinnstrukturen konzentrierte, war der Filmtheorie daran gelegen, die filmische Inszenierung in ihren formalen Kunstgriffen zu erforschen. Im ersten Fall geht es also primär darum, Orientierungssysteme und Handlungsrelevanzen von Akteuren zu rekonstruieren, während es im zweiten Fall darum geht, die filmische Grammatik – letztlich den Stil – zu erfassen. Mir wurde schlussendlich klar, dass eine Theoriesynthese nicht machbar war. Stattdessen reduzierte ich meine Ansprüche gewinnbringend: Anstelle einer Theoriesynthese beschränkte ich mich auf die Konzeption eines Analyserahmens, der die Vorzüge beider Ansätze integrierte: Ich übernahm das Analyseverfahren der sozialwissenschaftlichen Methode und reicherte diese mit eben jenen Begriffen und Analyseschwerpunkten an, die fehlten und im Kontext der Musikvideointerpretation unverzichtbar waren (ich möchte hier nicht zu sehr ins Detail gehen: Ergänzungen zum Plotmuster, zum Kostüm und zum Schnitt waren die zentralen Elemente der Ergänzung). Eine Lehre, die ich aus diesem Teil meiner Arbeit gezogen habe war, dass interdisziplinäres Arbeiten nicht immer mit dem Projekt einer Verschmelzung von (grundsätzlich verschiedenen) Theorien einhergehen kann und muss. Es ist notwendig, die Grundintentionen von Ansätzen vollends zu reflektieren und resultat geleitet die Ansprüche und Umsetzungen selbiger ggf. zu relativieren. Die Floskel „manchmal ist weniger mehr“ hat hier ihre Berechtigung. Um zur programmatischen und auf die Vereinbarkeit der heterogenen Themen und Methoden abzielende Frage im Titel dieses Beitrags zurückzukommen: Geht das zusammen? Ja, es geht – man muss nur wissen, was man wie zusammendenken kann und welche Folgen sich dadurch für die Bearbeitung des Themas ergeben. Von dieser Erkenntnis hängt viel ab. Vor allem dann, wenn man sich bewusst macht, dass die Entscheidung für bestimmte Theorien und Methoden auch immerzu eine Wahl für das „Fenster“ ist, durch das man auf die empirische Wirklichkeit blickt.

Bislang war allein von den Schwierigkeiten (Einklammerung des Kontextwissens, intersubjektive nachvollziehbare Darstellung) und konkreten Problemen (Unvereinbarkeit von Ansätzen) die Rede. Fast mag es so klingen, dass interdisziplinäre Arbeit ein durch und durch steiniger Pfad ist, bei dem ein „Brocken“ nach dem nächsten aus dem Weg zu räumen ist, bevor man ans Ziel gelangt. Festzuhalten ist, dass dies wohl ein Wesenszug jeglicher ambitionierter Forschung ist und auch bei Herangehensweisen, die klassisch bzw. nicht interdisziplinär ausgerichtet sind, unabwendbar ist. Wenn man Interdisziplinarität als die Chance versteht, sich von manchmal einengenden diskursimmanenten Regelungen, Sprachspielen und Konventionen zu entfernen und bereit ist, in Kauf zu nehmen, dass man für die eigene „Basterei“ ein umso stärkeres Begründungsfundament und eigenständige Verknüpfungs-zusammenhänge herstellen muss, dann kann in dieser Herangehensweise ein befreiendes Moment liegen. Interdisziplinarität ist aus meiner Sicht – wenn sie „gut

gemacht“ wurde – keineswegs mit Eklektizismus oder Konzeptlosigkeit zu verwechseln. Der Gestus, sich bei unterschiedlichen Theorien und Disziplinen zu bedienen, ist natürlich erst dann legitimiert, wenn man in der Lage ist, die Herkunftsorte und Zusammenhänge der entlehnten Elemente eingehend zu verstehen. Das erwähnte „gut gemacht“ wird dann zweifelhaft, wenn es sich als ein „gut gemeint“ erweist.

Fest steht aus meiner Sicht aber auch Folgendes: Wer sich gegenwärtig für den Einsatz interdisziplinärer Zugänge mit Vehemenz ausspricht, rennt mit Blick auf den Forschungsdiskurs der letzten Jahre im Grunde genommen offene Türen ein (zumindest was die Sozial- und Kulturwissenschaft angeht). Wer glaubt, er kämpfe hinter dem Schild der Interdisziplinarität gegen Windmühlen, der unterschätzt den Etablierungsgrad dieser Perspektive zugunsten von Beharrungskräften, die am Rande noch um die Identität eines fächerspezifischen Kanons, der wiederum eine fächerspezifische Identität begründen soll, streiten. Etwas überpointiert ließe sich sagen: Interdisziplinarität ist ein Modewort geworden, das in jedem Forschungsantrag steht, der an einer – und sei sie noch so unbedeutenden – Stelle über den eigenen Tellerrand der Disziplin hinausschaut. In der Grundverfahrensweise ist Interdisziplinarität – jenes selektive Zugreifen auf Texte und Inhalte plus die Neuzusammensetzung – ja auch nicht neu. Innovativ ist an ihr, dass sie dort Mehrwerte zu erzielen vermag, wo man sie zunächst nicht vermuten würde oder wo die (oft unbegründete) Berührungsangst einem das „Crossover“ verbietet. Jene Mehrwerte werden aus meiner Sicht dann erzielbar, wenn vier Dinge reflektiert sind: Was fehlt zur Erforschung meines Gegenstandes nach Prüfung der disziplinspezifischen Forschung? Welche anderen Disziplinen haben sich in jener Weise mit etwas beschäftigt, wie sie mir vorschwebt? In welchen Zusammenhängen steht die Beschäftigung der anderen Disziplin? Welche Folgen hat die Integration eines „disziplinfremden“ Elements für meine eigene Forschung?

Die Qualität der Reflexion dieser Fragen ist aus meiner Perspektive dafür entscheidend, ob das Bekenntnis zur Interdisziplinarität zu einem (modischen) Lippenbekenntnis geraten muss oder aber eine Herangehensweise deutlich wird, die aufgrund ihrer kreativen, wohl bedachten Verknüpfungsleistung dem Gegenstand im Rahmen der Fragestellung neues oder vertiefendes abgewinnen kann.

Um den metaphorischen Bogen zum Thema meiner Arbeit („Rap“) zu schlagen: Ein Beat ist klassischerweise auch nur so gut wie der Produzent, der ihn kreiert hat. Wenn die ausgewählten Samples und Zitate aus anderen Werken (Musikstücken, Filmen etc.) in ihrem Arrangement nicht harmonieren oder gar (unintendiert) dissonant klingen, dann finden nur jene an ihm gefallen, die wenig oder nichts von dem verstehen, was sie rezipieren. Alle anderen fühlen sich bestätigt und plädieren für das, was sie von je her kennen – die einzelnen „Genres“ in ihren einzelnen Logiken. So ähnlich darf man sich das auch in der Wissenschaft vorstellen. Das Neue und Sinnvolle kann in der Verknüpfung des zwar Etablierten aber dennoch Entfernten liegen. Zumindest dann, wenn die zusammenführenden Hände wissen, was sie tun.

## Curriculum Vitae

1981	Geboren 28.05.1981 in Hagen
1987 – 1991	Grundschule Boloh, Hagen
1991 – 2001	Theodor-Heuss Gymnasium, Hagen
06/2001 – 04/2002	Zivildienst, St. Johannes Hospital Hagen (Endoskopische Abteilung und Notaufnahme)
WS 2002/2003	Beginn des Bachelor of Arts-Studiums in den Fächern Sozialpsychologie und -Anthropologie sowie Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum
SoSe 2006	Abschluss des Bachelor of Arts in beiden Fächern mit der Gesamtnote sehr gut (1,1) Abschlussarbeit: „Kafkas Schloss – Drei literatur- theoretische Interpretationen im Vergleich“ (im Fach Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft)
WS 2006/2007	Studium des Master of Arts in den Fächern Sozialpsychologie und -Anthropologie sowie Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum
WS 2008/2009	Abschluss des Master of Arts in beiden Fächern mit der Gesamtnote sehr gut (1,2) Abschlussarbeit: „MCs act like they don't know? Zur Identitätsperformance weißer und schwarzer Rapper im amerikanischen HipHop-Video“ (im Fach Sozialpsychologie und -Anthropologie)
	<b>Wissenschafts- und Lehrtätigkeit</b>
	Seit dem Wintersemester 2007/2008 bis zum WS 2010: Lehrassistent für Sozialtheorie und Sozialpsychologie am Lehrstuhl für Sozialpsychologie
	Seit dem Sommersemester 2009: Lehrbeauftragter am Lehrstuhl für Sozialpsychologie
	Von Juni 2010 bis Juni 2012: Promotionsstipendiat der Andrea von Braun Stiftung
	Von Juni 2012 bis Januar 2014: Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Seminar für Medien- und Kommunikationswissenschaft der Universität Mannheim



**Dr. Marc Dietrich**

Von Februar 2014 bis Mai 2014: Freier Autor/  
Journalist (u.a. taz, noisey, All Good, blogrebelln)

Im Sommersemester 2015 Lehrbeauftragter am  
Seminar für Medien- und Kommunikations-  
wissenschaft der Alpen-Adria Universität Klagenfurt

Von Juni 2014 bis in die Gegenwart:  
Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Teilprojekt  
„Inszenierung von Jugend(lichkeit) und  
Generation(alität)“ (lokalisiert im BMBF-  
Verbundprojekt „Techniken jugendlicher Bricolage“) an  
der Hochschule Magdeburg-Stendal

Evaluiert wurde die Arbeit der Choreografin und Regisseurin Wanda Golonka (ehemals freie Szene: Neuer Tanz mit VA Wölfle) als feste Hausregisseurin am Schauspiel Frankfurt unter der Intendanz von Dr. Elisabeth Schweeger von 2001–2009. Die wesentliche Fragestellung war, was passiert, wenn zwei unterschiedliche Produktionssysteme zusammenarbeiten.

---

*We evaluated the work of the choreographer and director Wanda Golonka (formerly free lance: Neuer Tanz with V. A. Wölfle) in her fixed employment phase as Stage Director of the Frankfurt Theater under the directorship of Dr. Elisabeth Schweeger, 2001–2009. The main research issue was the determination of what would happen if two different systems of production attempt to cooperate.*

# Lernende Theater

*Autorin: Dr. Lina Mariele Mell / Projekt: Lernende Theater. Innovationspotenzial der prozessorientierten Arbeitsweise der professionellen freien Tanz- und Theaterszene an Stadttheatern in Deutschland und deren Wirkung für die Mitarbeiter und die Institution Theater / Art des Projektes: Dissertation*

## *Learning Theaters*

---

### *KEYWORDS*

---

*learning organization, theater, cooperation, personal mastery, empowerment, responsibility*

## 1. Ausgangspunkt der Forschungsarbeit

Ich evaluierte die Arbeit der Choreografin und Regisseurin Wanda Golonka (ehemals freie Szene: Neuer Tanz mit VA Wölfe) als feste Hausregisseurin am Schauspiel Frankfurt unter der Intendanz von Dr. Elisabeth Schweeger von 2001–2009. Ich fragte mich, was passiert, wenn zwei unterschiedliche Produktionssysteme zusammenarbeiten.

Die von öffentlicher Hand getragenen Stadttheater haben ein großes Legitimationsproblem und gelten als altbacken und unzeitgemäß, vor allem aber als zu teuer. Freie Künstler werden vermehrt an Stadttheater geholt, um neue künstlerische Trends neben dem Repertoirebetrieb aufzunehmen und neue Zielgruppen zu generieren. Von den Freien erhofft sich das Stadttheater Innovation und Erneuerung über zeitaktuellere gesellschaftliche Themen und somit einen Wiederaufbau von Legitimität. Ich habe mich gefragt, was genau macht diese Zusammenarbeit mit den Mitarbeitern der Stadttheater, woraus besteht dieses Innovationspotenzial, welches diese Veränderung bzw. Erneuerung erzeugt? Ist es die andere Arbeitsweise der Freien oder deren Einstellung, Wahrnehmung und Denke?

Auch von kulturmanagerialer Seite wird versucht mit betriebswirtschaftlichen Ansätzen der Non-Profit Organisation des Stadttheaters zu neuer Legitimität zu verhelfen. Diese werden von Theaterleuten bekanntlich misstrauisch beäugt. Denn hier treffen zwei völlig unterschiedliche Sichtweisen und somit Welten aufeinander. Wieso funktioniert dieser Ansatz nur bis zu einem gewissen Grad, also nur bis zu der imaginären Grenze, wo die Kunst beginnt? Das muss ebenfalls mit der Einstellung der Personen zu tun haben bzw. mit damit verbundenen Werten und Werteinstellungen. Um also eine gezielte Veränderung in Richtung Legitimität des Stadttheaters zu erreichen, müsste ein solcher Vorgang über ein Regel- und Wertesystem erfolgen, welches im Stadttheater akzeptiert wird – also die freie Szene. Diese wird schließlich freiwillig ans Stadttheater geholt.

Auswirkungen der Zusammenarbeit von postdramatischen Produktionsweisen der Freien am Stadttheater, habe ich bereits 2002 in meiner Magisterarbeit untersucht. Der Titel lautete: *Der Nervenzusammenbruch! Überfordert postdramatisches Theater die dramatische Schauspielkunst? ....* In dieser Arbeit lag das Hauptinteresse in der Sichtbarmachung der Schwierigkeiten der Schauspieler mit einer anderen als üblichen Arbeitsweise im Repertoiresystem.

Folgende kurze Beschreibungen zeigen stellvertretend einen Nervenzusammenbruch und dienen gleichzeitig als Einblick in die Wirkung der Arbeitsweise Wanda Golonkas, welche ja die Grundlage meiner Annahmen zu der vorliegenden Dissertation lieferte.

Was war völlig anders für die Schauspieler an der Arbeitsweise?

- Die Gleichwertigkeit der künstlerischen Mittel, d.h. der Darsteller war u.a. neben Raum, Musik, Licht ein gestalterisches Mittel und nicht der Hauptakteur.
- Der assoziative Umgang mit dem Textmaterial und Rollenfindung, diese wurde über Improvisationen als Assoziationen über Texte und Wörter, Ideen, Gefühlen, Farben, in Hinblick für ein zu erschaffendes Etwas erarbeitet.
- Diese Erarbeitung erfolgte im Team – somit waren alle zu den Proben anwesend, und alle trugen persönlich zum künstlerischen Produkt bei. Dazu gehört z.B. auch die Requisite. Hierzu eine kleine Anekdote: Bei India Song lamentierte die Requisite, dass sie keine Zeit hätte einen Wagen mit Gläsern und Kronleuchterperlen zu behängen. Da ich in etwa wusste, was Wanda Golonka wollte, habe ich mir das Material geholt und angefangen auf zufädeln und Gläser aufzuhängen. Die Requisite kam dazu und war am Anfang sichtlich irritiert und fast beleidigt – das war im System des Stadttheaters einfach unüblich, dass die Ressortgrenzen überschritten wurden.
- Die Hierarchie von großen/wichtigen und kleinen/unwichtigeren Rollen, Aufgabenteilung entfällt in der Suchphase zu Gunsten einer Heterarchie. Diese wird dennoch von einer klaren Entscheider-Rolle der Regisseurin geleitet. Das war schwierig für die Schauspieler, einerseits sollten sie mitgestalten und dann doch wieder nicht, also war das doch gar nicht anders als bei anderen Regisseuren, so der Vorwurf, nur Dilettantischer.

Welche Haltung löste diese Arbeitsweise bei den Schauspielern aus?

- Aufgrund relativ langer Probezeiten zunehmend abwehrende Haltung von Schauspielern, bei India Song u.a. weil Kostüme, Maske, Requisite und Bühne bereits angefertigt wurden, aber die Darsteller nicht wussten, was sie verkörpern sollten. Sie standen in schicken schwarzen Kleider, stehend auf hohen Hockern im Dunkeln, körperlich extrem anstrengend – was soll das?
- Wenn sie nicht schauspielern durften, war die Frage, was soll ich dann hier?

Was machte diese Arbeitsweise mit den Schauspielern?

- Sie verunsicherte, weil sie geltende Normen, Regeln und Verhaltensweisen in Frage stellte. Die Nervenzusammenbrüche erfolgten also u.a. aus Gefühlen der Angst, Unsicherheit, aber auch Scham, sich bei den Vorstellungen zu blamieren, den Ruf zu ruinieren. Was sagen Kollegen und Freunde? Was sagt die Presse?

Interessanterweise verschwanden die „Nervenzusammenbrüche“ nach der ersten Produktion mit Wanda Golonka meistens und änderten sich in Richtung Wertschätzung und Achtung oder völliger Ablehnung. Was hatte sich verändert? Die Organisation war gleich geblieben, es musste sich also etwas in den Menschen verändert haben, sofern die Arbeit weitergeführt wurde.

Der amerikanische Sozialwissenschaftler Peter Senge entwickelte 1990 das Konzept der Lernenden Organisation, als Methode zur Organisationsentwicklung von Unternehmen. Senge ist der Meinung, dass Weiterentwicklung einen Lernprozess darstellt, der insbesondere Einfluss auf die Institution (Regelwerk) nimmt, in dem über systemisches Hinterfragen die Wahrnehmung verändert wird. Ein solcher Lernprozess kann gezielt über die Beherrschung von fünf Disziplinen vorangetrieben werden, diese sind:

- Systemdenken, Personal Mastery, mentale Modelle, Vision und Teamlernen.

Wenn ich also diese fünf Disziplinen in der Arbeitsweise von Wanda Golonka ausfindig machen konnte, könnte dieses als lernendes Theater bezeichnet werden. Eine gezielte Weiterentwicklung der Organisation des Stadttheaters über die Kunst, die Regelsysteme verändert, hätte somit gute Chancen von Theaterleuten akzeptiert zu werden und das aus folgenden Gründen:

- Es ist kein betriebswirtschaftlicher Ansatz.
- Es setzt am Menschen an, der in der Organisation arbeitet.
- Ermöglicht wird die Untersuchung von dem künstlerischen Produktionsprozess aus.
- Es basiert auf individuellem und gemeinschaftlichem Lernen.
- Es ermöglicht eine Organisationsentwicklung auf Basis von Werten und Normen, also der Institution.
  - Und die Veränderung der Institution wirkt sich auf die Positionierung der Organisation aus (über Mehr-Werte-Gewinn zu neuer Legitimation und in Folge dessen zu einem Mehr-Gewinn: Finanzen, über mehr und anderes Publikum, neue Geldgeber etc.).

## 2. Herangehensweise an die Forschungsfrage

### 2.1 Sondierung der Begriffe

Welche Begriffe musste ich nun für die Forschungsfrage klären? Welchen Zugang wollte ich zur Organisation nehmen? Ich wollte die Kunst, den Menschen und deren Visionen und die zu Grunde liegende Strategie in den Mittelpunkt stellen und nicht die Struktur und Ordnung. Sozialwissenschaftliche Ansätze lassen genau diese Betrachtungsweise zu. So definierte ich:

- Organisation als Struktur/Gefäß.
  - „Organisation, soziales Gebilde, das Mitgliedschaftsregeln aufweist, aufgabenorientierte Strukturen und Prozesse hat und durch Zwecksetzungen eine funktionale Spezifität besitzt.“<sup>1</sup>
- die Institution als deren Innenleben/Inhalt.
  - Muster sozialer Beziehungen mit Ordnungs- und Regelcharakter bestehend aus Normen und Werten (Unternehmensphilosophie, Schicksalsgemeinschaft), dieses
  - generiert Sicherheit, indem Konflikte gering gehalten und
  - Handlungen von Mitgliedern vorhersehbar werden.

Was bedeutet Innovationspotenzial für das Stadttheater?

- Das Potenzial verortete ich in der Fähigkeit, auf Veränderungen, welche die Zusammenarbeit provoziert, einzugehen.

Was wird benötigt, damit Veränderung eintreten kann?

- Veränderung benötigt einen Raum
  - Wille der Intendanz und Positionierung der Produktion im Programm, sie benötigt einen Möglichkeitsraum.
  - Fähigkeit des Leitungspersonals auf allen Ebenen (Intendanz genauso wie Gewerke Leitungen und Regisseure).
  - Diversität/Vielfalt im System und dadurch größere Vernetzung und Möglichkeit zur Schaffung von kollektiver Intelligenz (Ciulli) oder übersummativer Intelligenz wie

---

<sup>1</sup> *Schäfers und Kopp 2006, S. 218.*

Kruse es nennt. Das Prinzip dahinter ist, dass das Ganze mehr ist, als die Summe der Einzelteile.

- Dafür benötigt es Lernbereitschaft und Lernwillen aller Beteiligten.
- Veränderung benötigt eine Vision, wo es hingehen soll. Idealerweise liegt die Vision in zukünftigen gesellschaftlichen Herausforderungen.
- Veränderung benötigt Netzwerkkönnen und Hierarchie auf unterschiedlichen Ebenen der Organisation, (old und new Führungsstil) um das Kompetenzmuster der Mitarbeiter zu erhöhen, also ein Umgang mit Prozessmusterwechseln, mit Wechseln von relativ stabilen in relativ instabile Phasen.
- Welche Wirkung hat die Veränderung über die Zusammenarbeit auf die Mitarbeiter? Ich ging von einer positiven Veränderung aus, da die Antworten der Fragebögen eine sehr große Wertschätzung in Bezug auf Wanda Golonka erkennen ließen und auch explizit eine solche benannt wurde.
  - Stärkung der Persönlichkeit und der Kompetenz (größeres Netzwerkkönnen und Erweiterung der Darstellungsmöglichkeiten der Schauspieler).
  - Steigerung der Qualität des Hauses.
  - Steigerung der Legitimität.

Diese Annahmen wollte ich nun anhand eines Datenmaterials belegen.

## 2.2 Datensammlung

Nach Senge müsste dieser Vorgang des Lernens kein Spezifikum der Arbeitsweise Wanda Golonkas sein, sondern müsste auf andere Stadttheater, mit ähnlicher Arbeitsweise übertragbar sein. Über eine Fragebogenerhebung generierte ich das Datenmaterial, auf dessen Grundlage – Grounded Theory nach Glaser und Strauss – ich die wichtigsten und prägendsten Elemente der Arbeitsweise von Wanda Golonka für die Darsteller und Mitarbeiter herausarbeitete. Erstaunlicherweise ließen sich diese eindeutig den 5 Disziplinen nach Senge zuordnen. Nun konnte ich meine Annahmen anhand von einzelnen Antworten bezüglich spezifischer Handlungsmuster eines lernenden Theaters sichtbar machen, denn die Arbeitsweise von Wanda Golonka konnte ich als lernendes Theater bezeichnen. Über die qualitative Inhaltsanalyse nach Lamnek konnte ich diese Daten in Richtung einer Verallgemeinerung und somit Übertragbarkeit verdichten. Die so identifizierten typischen Handlungsmuster sind auf ähnliche Zusammenarbeiten an Stadttheatern übertragbar.

Einen solchen Vorgang der Zuordnung einer Antwort aus dem Fragebogen habe ich hier auf Papier gesetzt.

	Spalte 1	Spalte 2	Spalte 3
Identifizierung der <b>Schlüsselwörter und Eigenschaften</b> <b>Wanda Golonka spezifisch</b>	Mögliche Verdichtung der Schlüsselwörter nach Glaser/Strauss und Lamnek unter dem Aspekt ‚Lernen‘	Lernfähigkeit beeinflussende Faktoren	Zuordnung zu den 5 Disziplinen nach Senge: Systemdenken Personal Mastery Mentale Modelle Vision Team Lernen
Das wichtigste Element ist vielleicht der <b>Körper</b> <sup>2</sup> und der <b>Raum</b> , nicht so sehr die <b>Geschichte</b> . <sup>3</sup>	Gleichwertigkeit der künstlerischen Mittel  Postdramatische Erzählstruktur	Anspruchsniveau  • Selbstvertrauen  Lernhemmnisse lösen/identifizieren  • Selbstvertrauen	Systemdenken  Personal Mastery  Mentale Modelle  Personal Mastery

Tabelle 1: Beispiel einer Zuweisung

Aus der Summe aller Antworten zu gleichen Fragen des Fragebogens erstellte ich ein Fazit. Die Summe der Fazits wiederum konnte ich den Annahmen gegenüber stellen.

Beispiel: Das Fazit aus

Frage 7: Was zeichnet die Arbeit von Wanda Golonka Ihrer Meinung nach besonders aus, welches sind die wichtigsten Elemente?

lautete:

Die Arbeitsweise funktioniert primär über eine Suche nebst Stören und Irritation, als auch durch Erhöhung von Diversität im System. Durch die gemeinschaftliche Arbeit im Team, in welcher die Trennung in „Denker“ (künstlerische Bereiche) und „Macher“ (Gewerke) aufgehoben wird, wird jeder Einzelne zu einem wichtigen gestaltenden Bestandteil des Ganzen und der Mensch im System aufgewertet.

Prozessorientierte Arbeit fördert somit die Lernfähigkeit im Team und korreliert besonders mit der Beherrschung der Disziplin „Team Lernen“ nach Senge und hat gleichzeitig systemisch gedacht Einfluss auf die Disziplinen Personal Mastery (Aufwertung der Person), men-

<sup>2</sup> *Fettgedruckte Wörter sind von mir hervorgehoben worden. Die Antworten sind von mir bezüglich der Rechtschreibung korrigiert worden, sofern dadurch nicht der Inhalt der Antwort verändert wurde.*

<sup>3</sup> *Textpassagen, die nichts mit der Frage zu tun hatten, wurden der Übersichtlichkeit halber gelöscht.*

tale Modelle (über Irritation beginnt Hinterfragung) und Vision (positiv erlebte Erfahrung über Aufwertung der eigenen Persönlichkeit begünstigt die Bildung einer gemeinschaftlichen Vision/Basis über ein Kunstverständnis).

Die Auswertung aller Fragen ergab folgende Feststellung: Lernendes Theater kann in jedem Stadttheater auf künstlerischer, persönlicher als auch struktureller Ebene funktionieren, sofern die Leitung dies möchte und dafür den nötigen Möglichkeitsraum schafft und Zeit einplant. Für den Repertoirebetrieb stellt die prozessorientierte Arbeit eine große logistische Herausforderung dar, erhöht aber über die Hinterfragung bestehender Regelwerke vor allem die für ein Lernen notwendige Fähigkeit des Verstehens.<sup>4</sup>

### 3. Theaterwissenschaftliche Organisationsentwicklung für das Stadttheater

Interessant ist nun, wieso eine Organisationsentwicklung für das Stadttheater von theaterwissenschaftlicher Seite überhaupt nötig ist. Antwort: Schlichtweg, weil die Theaterwissenschaft keine Organisationsforschung oder Organisationsentwicklung betreibt.

Die unabwendbaren Veränderungsprozesse bedingt durch gesellschaftlichen Wandel, gerade für Non-Profit Unternehmen, welche Ihre Legitimität von der Gesellschaft zugesprochen bekommen müssen, sollten aus Perspektive der Kunst, der Theaterschaffenden und nicht zuletzt im Sinne des Stadttheaters mitgestaltet werden. Denn kulturmanageriale Ansätze haben keinen durchschlagenden Erfolg und Anerkennung. Kernaufgabe des Stadttheaters ist die Vermittlung von kulturellen Werten, sogenannten „weichen Faktoren“, welche sich schlecht quantifizieren und messen lassen. Das verwendete Werkzeug passt nur für den betriebswirtschaftlichen Teil der Organisation, nicht aber für die Institution. Diese fühlt sich übergangen und missverstanden, ärgert sich berechtigterweise über finanzielle Kürzungen und beruft sich auf alte Tradition und künstlerische Freiheit und beharrt somit auf geübten Strukturen. Leider bringt dieses Verhalten dem Stadttheater genau die Zuschreibungen ein, welche es nicht möchte: Unwillig sich zu ändern, Altbacken, Dinosaurier, schwerfällige Dampfer etc., weil das System über finanzielle Kapitalstrukturen gemessen wird.

---

<sup>4</sup> *Eventuelle Mehrarbeit wirkt sich nicht negativ auf das Wohlbefinden aus, da diese über den empfundenen persönlichen Gewinn kompensiert werden kann. Diese positive „Rückkopplungseffekt“ darf keinesfalls ausgenutzt werden, da ansonsten der gegenteilige Effekt – Ablehnung durch gefühlte Ausbeute – eintreten kann.*

Die Theater Kunst jedoch – um die es ja geht und deren gesellschaftlicher Mehrwert eigentlich gestärkt werden sollte – wird überdimensional stark an monetäre Werte gekoppelt und dadurch geschwächt, denn hier setzt eine Problemverschiebung ein: Es sind die kulturellen Werte (weiche Faktoren), welche weniger Akzeptanz erfahren, und dies soll mit harten Fakten gelöst werden. Das zu Grunde liegende Problem ist aber nicht das Geld, welches es kostet, sondern dass die Legitimität, für welche dieses Geld ausgegeben wird, nicht mehr besteht (also weiche Faktoren). Alleinige BWL Ansätze zur Klärung dieser Situation stärken den Eindruck, dass die Subventionen/Kosten wirklich zu hoch seien und aus dieser Perspektive eine neue Legitimität über Optimierung der Verwendung der Subventionen erreicht werden könnte. Das eigentliche Problem wird nicht angegangen und quasi symptomatisch an der Organisation (Strukturdebatte) umstrukturiert.

Wie sollte nun der Weg Richtung Aufbau von Legitimität aussehen?

Über Pierre Bourdieus ganzheitlichen Ökonomiebegriff kann eine Loslösung von einseitigen finanziellen Festschreibungen vorgenommen werden. Die Macht des Kapitals muss gleichwertig im ökonomischen, kulturellen als auch sozialen Kapital herausgestellt werden. Denn in kulturellem und sozialem Kapital wohnt die Kraft, welche die heutige vernetzte, globale Welt benötigt. Diesen Mehrwert muss das Theater für sich positiv herausstellen, denn er beinhaltet die Beherrschung von Lernprozessen. Lernen gilt als die Zukunfts-Schlüssel-Kompetenz überhaupt. Sie gewährleistet die Adaptionfähigkeit des Stadttheaters an eine sich schnell verändernde Umwelt und Gesellschaft.

Über das Praktizieren von lernendem Theater wären die Stadttheater Musterbeispiele für lernende Organisationen, und das ist für die städtische, nationale als auch internationale Politik und Wirtschaft von höchstem Interesse.

### 3.1 Schaubild: Theaterwissenschaftliche Organisationsforschung

Aus den obigen Ausführungen folgere ich, dass eine theaterwissenschaftliche Lösung zur Organisationsentwicklung ein kulturmanageriales als auch sozialwissenschaftliches Standbein haben sollte.

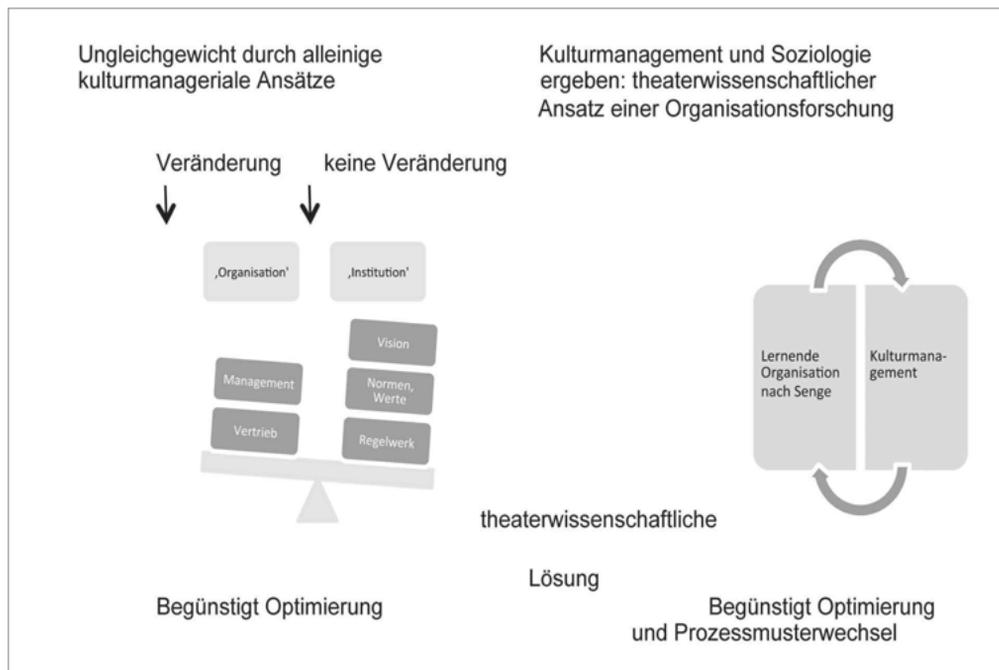


Abbildung 1: Basis einer theaterwissenschaftlichen Organisationsforschung.

#### 4. Zukünftige Bedeutung eines lernenden Theaters

Die wichtigste Erkenntnis der vorliegenden Arbeit sehe ich persönlich darin, dass Flexibilität und Umgang mit Wandel lernbar ist. Es geht nicht darum, möglichst viele Prozesse zu kontrollieren und zu perfektionieren, sondern möglichst viele Prozesse miteinander kompatibel zu machen.

Und dafür benötigt man nach Peter Kruse einen „new School“ Führungsstil im Gegensatz zu „old school“, wobei „old“ nichts mit veraltet, altbacken oder schlechter zu tun hat. Er legt lediglich den Managementschwerpunkt auf „Optimierung“. Bezeichnenderweise verfügt eine new School Führung über die Lernfähigkeit, mit neuen, ungewohnten Situationen, Wandlungsprozessen und Veränderungen, im Zusammenschluss mit vielen Menschen, umgehen zu können.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Vgl. Kruse 2007b.

*„Er muss Systeme organisieren können, im optimierenden Sinne, Menschen coachen können, im Sinne der Teamführung. Er sollte in der Lage sein, Menschen zu faszinieren, im Sinne der gemeinsamen Sinnstiftung, und er sollte in der Lage sein die Vernetzung zwischen Menschen zu fördern, im Sinne einer übersummativen Intelligenz.“<sup>6</sup>*

Durch eine bewusste Öffnung des Stadttheatersystems und eine sowohl erkundende als auch plädierende Haltung wie Senge es nennt, kann sich die Organisation Stadttheater von den musealen Zuschreibungen lösen und eine mitwachsende Resonanzfähigkeit zur Gesellschaft aufbauen.

---

<sup>6</sup> Kruse 2007b, S. 1.

## Curriculum Vitae

1972	Geboren 31.10.1972 in München
	<b>Akademische Ausbildung</b>
2009–2013	Promotionsstudium in Theaterwissenschaft an der LMU München
2009	APE Zertifikat am Strascheg Center for Entrepreneurship (An-Institut der Hochschule München)
1997–2003	Magisterstudium in Theaterwissenschaft an der LMU München
1991–1999	klassische Gesangsausbildung (privat)
	<b>Projektmanagement- und Strategie-Beratung, Konzeptentwicklung, organisatorische Umstrukturierung und Büromanagement</b>
Seit 03/2015 bis jetzt	Amtsleitung Kultur-Tourismus und Marketing Donaueschingen, Geschäftsführerin Gesellschaft der Musikfreunde e.V. und Reitturnier Donaueschingen GmbH
2007–2014	Jonas Imbery (Gründer von Gomma Records)
2011–2012	Otto Falckenberg Schule München
2005–2009	Kinder und Jugendfestival LILALU e.V., Festivalleitung und Planung
2004–2006	Erna Baumbauer Management
2003–2004	Tresor TV, Projektleitung Frank Veit
2001	Dramaturgie der Münchner Kammerspiele / Intendanten Frank Baumbauer
2000	Constantin TV. Insbesondere Dreh, Avid Schnitt, Filmdramaturgie und Sounddesign, Regie: Husam Chadat
1999	Freie Mitarbeit bei Radio Lora 92,4 (Nachrichten- und Kulturredaktion)
1999	Skript und Dialogdramaturgie für „Blutsbrüder“, Kinofilm, Regie: Erik Grun
1997–1998	Leitung von Disposition und Repairwesen bei Speed Systems



**Dr. Lina Mariele Mell**

### Lehrtätigkeit

HFF München, Buchbetreuung im Rahmen der Abteilung IV Dokumentarfilm

SS 2009

Wissenschaftliche Mitarbeit in der Zeit bei der  
– Fraunhofer Gesellschaft  
– Strascheg Center for Entrepreneurship

2011–2014

Assistenzen im Zeitraum von 1997 bis 2002 für

Siemens Arts Programm Assistentin bei Joachim Gerstmeier

Regieassistentin bei Wanda Golonka Schauspiel Frankfurt a. M.

Regieassistentin bei Wanda Golonka am Residenztheater München

2. Regieassistentin bei Gerd Baumann / Regie, SAT. 1, „Ein Mann steht seine Frau“

**oekom**  
Die guten Seiten der Zukunft

Erhältlich im Buchhandel oder bei  
www.oekom.de, oekom@verlegerdienst.de

Fairness, Vielfalt und Qualität  
– das sind die Aspekte,  
die eine zukunftsfähige  
Milch erfüllen sollte.

Andrea Fink-Keßler

# Reihe Stoffgeschichten

Täglich haben wir mit ihnen zu tun und doch wissen wir meist wenig über sie: Stoffe, die unser Leben und unsere gesellschaftliche, wirtschaftliche und ökologische Entwicklung prägen. Die Reihe Stoffgeschichten erzählt die Biografien von Materialien, die Geschichte geschrieben haben – und heute noch schreiben.



A. Fink-Keßler

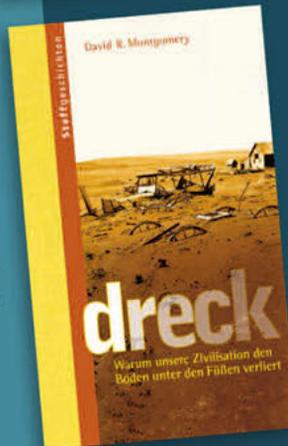
## Milch

Vom Mythos zur Massenware

288 Seiten, Hardcover, mit vielen Fotos und Abbildungen, 19,95 Euro  
ISBN 978-3-86581-311-4  
E-Book: 978-3-86581-521-7

Wir können es uns nicht leisten,  
die Aussagen dieses Buches  
zu ignorieren. Eine Geschichte  
des Drecks – kenntnisreich  
und brillant erzählt.

Financial Times



D. R. Montgomery

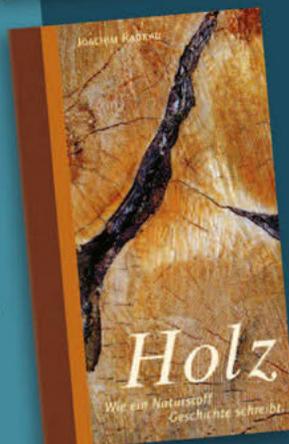
## Dreck

Warum unsere Zivilisation den Boden unter den Füßen verliert

352 Seiten, Halbleinen, Hardcover, mit vielen Fotos und Abbildungen, 24,90 Euro  
ISBN 978-3-86581-197-4  
E-Book: 978-3-86581-363-3

Ein sachkundiger  
Waldwirtschaftskrimi über  
Konflikte und Perspektiven der  
wechselvollen Beziehung  
zwischen Mensch und Baum.

Stern



J. Radkau

## Holz

Wie ein Naturstoff Geschichte schreibt

368 Seiten, Hardcover, mit vielen Fotos und Abbildungen, 22,95 Euro  
ISBN 978-3-86581-321-3  
E-Book: 978-3-86581-517-0

Stoffe, die Geschichte schreiben

# Kurzporträt der Andrea von Braun Stiftung

Gründung und Genehmigung 2001

Ziele der Stiftung:

– Förderung der disziplinüberschreitenden Zusammenarbeit und gegenseitigen Befruchtung unterschiedlicher Fach- und Wissensgebiete. Einbezogen sind dabei nicht nur akademische Disziplinen, sondern auch Kunst, Kultur und Handwerk sowie traditionelles und überliefertes Wissen und Können.

– Verknüpfung unterschiedlicher Denk- und Arbeitsweisen zur Entwicklung neuer Methoden, Techniken und Denkansätze, die außerhalb traditioneller Fachgebiete und Hierarchien liegen, konventionelle Denkstrukturen umgehen und den Zugang zu neuen, oft überraschenden Ergebnissen und Erkenntnissen eröffnen. Im Vordergrund steht die Realisierung disziplin- oder fachgebietsübergreifender Potenziale, nicht die Förderung bestimmter einzelner Disziplinen, Fachgebiete oder Institutionen.

– Die Schaffung und Förderung eines Dialog-Forums, die Förderung von Wissenschafts- und Forschungsprojekten, die Vergabe von Stipendien, die Verleihung eines Förderpreises sowie die öffentliche Verbreitung der gewonnenen Erkenntnisse und Erfahrungen.

Die Stiftung ist offen für Interessenten und Antragsteller aus allen Bereichen.

[www.avbstiftung.de](http://www.avbstiftung.de)

# 18

## *Schwerpunkt Kulturwissenschaften*

**Dr. Julian Müller und Dr. Victoria von Groddeck**  
*(Un)Bestimmtheit. Praktische Problemkonstellationen*

**Dr. des. Jasmin Mersmann**  
*Lodovico Cigoli. Formen der Wahrheit um 1600*

**Prof. Dr. Ludger Schwarte**  
*Experimentelle Ästhetik*

**Dr. Jan Peter Bäumer**  
*The Sound of a City? New York City und Bebop (1941–1949)*

**Dr. Marc Dietrich**  
*Rap, Filmtheorie und qualitative Sozialforschung.*  
*Geht das zusammen?*

**Dr. Lina Mariele Mell**  
*Lernende Theater*