

Performative Forschung in der Kunstpädagogik am Beispiel von Szenen aus dem Seminar "Erforschen performativer Rituale im Stadtraum"

Ulrike Stutz

Keywords: site specific art, Kunstpädagogik, Videoanalyse, Kunstwissenschaft, ästhetisches Forschen

Zusammenfassung: In meinem Beitrag fundiere ich einen performativen Ansatz kunstpädagogischer Forschung und wende diesen auf drei Beispiele aus einem Performance-Seminar mit Studierenden an. Hierbei unterziehe ich Video-Dokumentationen, die innerhalb von performativen Aktionen entstanden, einer inszenierenden Analyse mit medialen Verfahren. Mein Untersuchungsinteresse richtet sich dabei auf die Reaktionen von Passant/innen als *expanded audience* dieser Aktionen einer *site specific art* und somit auf die Veränderungen der Qualität des sozialen Raums, die durch die inszenierenden Interventionen stattfanden. Der Beitrag ist in der Verwendung von Texten, Videos und Animationen als multimediales Dokument aufbereitet. Durch die parallele Präsentation unterschiedlicher Medienformate werden differenzsetzende und aktivierende Lesarten produziert.

Inhaltsverzeichnis

- [1. Performatives Forschen in der Kunstpädagogik](#)
- [2. Performative Erforschung von Alltagsritualen im Stadtraum](#)
- [3. Performative qualitative Analysen](#)
- [4. Performative Erforschung von Ritualen im Stadtraum](#)
 - [4.1 "Die Einweisung"](#)
 - [4.1.1 Beschreibung der Performance](#)
 - [4.1.2 Inszenierende Videoanalyse](#)
 - [4.2 "Kontrolle"](#)
 - [4.2.1 Beschreibung der Performance](#)
 - [4.2.2 Performative Videoanalyse](#)

[Literatur](#)

[Zur Autorin](#)

[Zitation](#)

1. Performatives Forschen in der Kunstpädagogik

Die Relevanz einer Performativen Sozialforschung für die Kunstpädagogik lässt sich sowohl fach- als auch erziehungswissenschaftlich begründen. Fachwissenschaftlich ergibt sich diese Relevanz insbesondere aus den Veränderungen künstlerischer Praxisformen, die sich in der gegenwärtigen Kunst nicht ausschließlich auf die Herstellung von Objekten, sondern in wachsendem Maße auf die performative Hervorbringung von Situationen richten. Dies zeigt sich in Kunstformen wie *performance art* und Aktionskunst, in sozialraumbezogener und partizipatorischer Kunst wie *community art*, *new genre public art* und *site specific art*. Die Medienkunst – und speziell eine intermediale Praxis in der Verknüpfung von Technologie und Körperlichkeit – schafft hierbei

spezifische Formen performativer Kunst (vgl. ANGERER 2001; KRÄMER 2001; LEEKER 1995, 2001). Für eine auf Kunst bezogene Bildungsarbeit und deren Didaktik resultieren aus diesen Entwicklungen performativer Kunstpraxis neue Anforderungen, die sich auf Zielsetzung und Methodik sowie auf die Reflexion pädagogisch initiierten Situationen beziehen. Hiermit entsteht auch die Frage nach Forschungsansätzen, die der Prozessualität, Körpergebundenheit und Dramaturgie dieser von Performativität gekennzeichneten Situationen entsprechen. [1]

Eine Fokussierung performativer Prozesse in der Kunstpädagogik bedingt sich aber nicht nur durch Entwicklungen in der Kunst und in den auf Kunst bezogenen Fachwissenschaften, sondern diese neue Orientierung in der Kunstpädagogik kann auch vor dem Hintergrund aktueller erziehungswissenschaftlicher Theoriebildung betrachtet werden, in der eine performative Perspektive produktiv gemacht wird (vgl. WULF, GÖHLICH & ZIRFAS 2001; WULF u.a. 2001; WULF & ZIRFAS 2007). Mimesis, Interaktivität, Inszenierung sowie die Materialität performativen Handelns werden hier hinsichtlich ihrer Bedeutung für Bildungsprozesse erkannt und die Frage nach dem *Wie* statt nach dem *Was* von Bildung in den Mittelpunkt gerückt. Hiermit verlagert sich das Interesse von pädagogischer Forschung von einer Orientierung auf Outputs auf die Konstruktion und Dekonstruktion von Wissen, das innerhalb von Bildungssettings hervorgebracht wird und das körperlich-inszenierend organisiert ist. [2]

Eine Disziplin wie die Kunstpädagogik, in der performative Lernformen bereits etabliert sind (STUTZ 2008; LANGE 2002; SOWA 2000; SEITZ 1999; PETERS 1996), besitzt besondere Voraussetzungen, um diese Entwicklungen in Kunst und Erziehungswissenschaft zu verfolgen und zugleich neue Perspektiven auch für die Entwicklung von Forschungsansätzen zu eröffnen. [3]

2. Performative Erforschung von Alltagsritualen im Stadtraum

Nachfolgend möchte ich auf zwei Performances einen performativen Analyseansatz anwenden. Es handelt sich hierbei um Performances, die Studierende der Kunstpädagogik an der Universität Duisburg-Essen in meinem Seminar zum künstlerischen Umgang mit Alltagsritualen im Stadtraum erarbeitet haben. Für die Praxisphase erhielten die Studierenden die Aufgabe, Handlungen und Alltagsinszenierungen im Stadtraum zu beobachten, die auf ritualisierte Verhaltensweisen hinwiesen. Als ritualisiert wurden dabei Handlungen verstanden, die eine über die Funktionalität hinausgehende Bedeutung aufweisen und die einen inszenierenden Charakter besitzen (vgl. WULF 2001, S.7). Die im Folgenden beschriebenen und analysierten Performances gingen in einen Fall von der Beobachtung eines Marktplatzes im anderen Fall von einer Situation auf einem Parkplatz in Duisburg aus. [4]

Nach ihren videogestützten Erforschungen des Ortes setzten sich die Studierenden inszenierend mit ihren Beobachtungen auseinander. Hierbei entstanden über die Wiederholung des Wahrgenommenen hinausgehende performative Interpretationen, in denen durch Abstraktion, Übertreibung,

Verfremdung und Dekontextualisierung Bedeutungen gesteigert und hierdurch sichtbar und reflektierbar gemacht wurden. Mit dieser Methodik wurden Verfahren der Performance und *site specific art* – einer auf den jeweiligen Ort bezogenen künstlerischen Intervention – angewendet, die selbst einen forschenden Charakter aufweisen und die ausdifferenzierte Methoden performativer Analyse und Interpretation bereitstellen. [5]

3. Performative qualitative Analysen

Performative Forschungen fanden nicht nur in der qualitativen Analyse der Performances statt, sondern sie wurden bereits durch die inszenierende Erforschung des öffentlichen Raums realisiert. Statt distanzierter Beobachtungen fand hiermit ein körperbasiertes Nachvollziehen des Beobachteten statt, bei dem die Forschenden selbst in den Prozess involviert waren. Dies betraf auch die inszenierende Rückspiegelung des Beobachteten, die es erforderte, sich den Reaktionen auf diese provozierende und irritierende Rückmeldung auszusetzen. [6]

Die qualitative Analyse der Performances findet auf zwei Ebenen statt. Zum einen erfolgt eine sprachliche Darstellung und Interpretation der Performances, wobei auf in diesem Dokument enthaltene Videos Bezug genommen wird. Diese Videos dokumentieren einerseits Szenen der Performances und dienen andererseits dazu, die dokumentieren Szenen zu analysieren. Für diese Analysen werden Bearbeitungen des Videomaterials vorgenommen wie die Veränderung der Geschwindigkeit und die Akzentuierung von Details durch Maskierungen. Die Auswahl der so analysierten Szenen basiert auf dem Forschungsinteresse, Interaktionen zwischen Inszenierenden und Passant/innen zu beobachten, um somit Effekte der Intervention für die Qualität des sozialen Raums in Erfahrung zu bringen. [7]

Grundsätzlich basieren die hier verwendeten Analyseverfahren auf dem Forschungsansatz der rekonstruktiven Sozialforschung (BOHNSACK 2003a), mit der ein verstehendes Nachvollziehen sozialen Handelns geleistet wird (vgl. MEUSER 2003). Mit den hier vorgestellten Nach-Inszenierungen, die sowohl in der Performance der Studierenden als auch in der Bearbeitung der Videodokumentationen realisiert wurden, findet dieses Verstehen nicht auf einer verbal-sprachlichen, sondern auf einer körperlich-ästhetischen Ebene statt. Sie ermöglichen somit Erkenntnisse zu generieren, die nicht von der Körper- und Sinneserfahrung abgekoppelt sind, sondern in Verknüpfung zu dieser stattfinden, und die in der Fortführung eines "ästhetischen Denkens" nach Wolfgang WELSCH (1995) als "performatives Denken" bezeichnet werden können. Angeknüpft wird mit dem hier angewendeten Verfahren an Methoden der Analyse von Bildmaterial in der qualitativen Sozialforschung (EHRENSPECK & SCHÄFFER 2003; BOHNSACK 2003b, 2003c) und speziell in der kunst- und medienpädagogischen Forschung (PEEZ 2007, 2006, 2003; MAROTZKI & NIESYTO 2006). Produktiv gemacht werden außerdem Wege der Auslegung von Bildern aus der Kunstwissenschaft (IMDAHL 1975, 1988; HUBER 1989) und der Kunstpädagogik (OTTO & OTTO 1987; CRIEGERN 1999), die insbesondere in

der kunstpädagogischen Forschung Anwendung finden (STUTZ 2008, 2007, 2006, 2004). [8]

Konkret führe ich mit dem hier vorgestellten Verfahren Methoden der Bildanalyse fort, die ich als "Ästhetische Annäherung" bislang auf nicht-bewegte Bilder angewendet habe (STUTZ 2008, 2007, 2006, 2004). Ästhetische Erkundungen von Bildmaterial, die mit Form- und Farbreduktionen vorgenommen werden, dienen bei diesem Ansatz nicht der Verdeutlichung oder Illustration einer zuvor verfassten verbalsprachlichen Analyse, sondern sie dokumentieren den Prozess der ästhetischen Erforschung und ermöglichen den Betrachtenden im vergleichenden Sehen selbst ästhetisch basierte Erkenntnisse zu generieren. Dieses Verfahren basiert einerseits auf Erkenntnissen der Wahrnehmungspsychologie, die unter anderem in der Gestalttheorie formuliert werden (vgl. ARNHEIM 2000), und andererseits auf Bildanalyseverfahren, die aufgrund der Abkehr von abbildtheoretischen Ansätzen in der Kunstwissenschaft und der Kunstpädagogik (OTTO & OTTO 1987; CRIEGER 1999) entwickelt wurden. Ermöglicht wird hiermit eine stärkere Anerkennung der Eigengesetzlichkeit des Visuellen innerhalb des Analyseprozesses. [9]

So lässt sich mit ARNHEIMs Darstellung (2000) des Leseprozesses von Bildern ein von der Identifizierung von Details ausgehendes Deuten von Bildinhalten, wie dies PANOFSKY mit der Abfolge von vor-ikonographischer, ikonographischer und ikonologischer Analyse vorschlägt (PANOFSKY 1998/1932), kritisieren. ARNHEIM beschreibt den Prozess des Bildlesens in umgekehrter Folge, bei dem zunächst Vorder- und Hintergrund unterschieden werden und eine Gesamtstruktur des Bildes als "Vorgestalt" erfasst wird (vgl. ARNHEIM 2000). Parallelen zu dieser "Kehrtwende in der Wahrnehmungstheorie" (ebd., S.48) finden sich in kunstwissenschaftlichen Bildanalyseverfahren wie der von IMDAHL entwickelten Ikonik. Mit diesem Verfahren wird die Analyse des Bildes aufgeschlüsselt in die Untersuchung der Bildebenen planimetrische Komposition – die Bildgestaltung auf der Fläche –, perspektivische Projektion – die räumliche Darstellung – und szenische Choreographie – die Inszenierung von dargestellten Personen. Die Ikonik basiert auf der Annahme einer simultanen Wirkung des Bildes, das nicht nur homogene, sondern auch widersprüchliche Aussagen beinhalten kann. Mit der grafischen Zusammenfassung von szenischen Choreographien zu "metaszenischen Konstrukten" (IMDAHL 1975) leistet IMDAHL eine Reduktion von Details, die eine Steigerung von Bedeutungen auf einer visuellen Ebene bewirkt. [10]

In der jüngeren Kunstwissenschaft wird der Vorgang des Bildlesens nicht als ein simultaner, sondern als ein zirkulärer Prozess beschrieben. So stellt der Kunsthistoriker Hans Dieter HUBER die wechselseitigen Prozesse dar, die ausgehend vom ersten Eindruck zwischen dem Erfassen einer Gesamtstruktur – einer Vorgestalt – und dem Erkunden von Details bis zur Bildung einer "Endgestalt" (HUBER 1989) stattfinden. In einer handlungsorientierten Kunstpädagogik ermöglichen es ästhetische Auseinandersetzungen mit Bildern, die z.B. mit grafischen Bearbeitungen oder mit der Anlegung von Sammlungen stattfinden können, "Percepte" zu bilden, die den ersten Wahrnehmungseindruck

dokumentieren (vgl. OTTO & OTTO 1987). Im Konzept von Gunter OTTO wird hiermit ein erster Schritt geleistet, auf den ein Entdecken von Bildkonzepten sowie von sozio-kulturellen und historischen Kontexten des Bildes folgt (OTTO & OTTO 1987; OTTO 1998, S.195/196). [11]

Keine sequenzielle, mehrschrittige, sondern eine komplexe Annäherung an Werke der bildenden Kunst entwickelt Maria PETERS, die performative Verfahren mit inszenierenden und prozessorientierten schreibenden Methoden anwendet (PETERS 1996). In ihren Nachinszenierungen von Gesten plastischer Werke nimmt sie Detailreduktionen vor, indem sie ihren Körper während dieser Inszenierungen mit einem weißen, dehnbaren Textilschlauch umhüllt. Weitere Formen performativer Analyse können in Disziplinen aufgefunden werden, die sich der Erforschung des Tanzes widmen und für die die Frage nach der Möglichkeit von Fixierung und Analyse der flüchtigen Körperbewegung eine große Relevanz besitzt. So wird mit der digitalen Dokumentation von Tanzbewegungen "Improvisation Technologies" des Tänzers William FORSYTHE ein "analytisches Sehen" in der Auseinandersetzung mit Tanz motiviert (FORSYTHE 2003). Mit den zum Teil bearbeiteten Videosequenzen werden hier Körperspuren im Raum sichtbar gemacht. [12]

Fundieren lässt sich dieser Ansatz eines nachvollziehenden Verstehens, das keine reproduktiven, sondern produktive Erkenntnisprozesse in Gang setzt, mit differenztheoretischen Erkenntnistheorien wie sie u.a. von Wolfgang ISEMER (2002), Gilles DELEUZE (1997) und Jaques (DERRIDA 1988, 2003) formuliert wurden. Bedeutungsbildung kann mit Bezug auf diese Theorien als mimetischer Prozess beschrieben werden, der sich im Zusammenspiel von Differenz und Wiederholung ereignet und der sich nicht auf transzendente Referenzpunkte bezieht, sondern diese immanent selbst erzeugt. [13]

Für die Entwicklung von Forschungsmethoden eröffnet sich aus diesem Denken die Möglichkeit, mimetische, inszenierende Verfahren in Erhebung und Auslegung produktiv zu machen. Dies kann sowohl physisch-leiblich mit Performances als auch medial im Einsatz von Film und Animation stattfinden. Dabei besitzen Verfahren, die aus einem performativen Denken heraus entwickelt werden, sowohl für die auf Kunst als auch für die Kunstpädagogik bezogene Forschung Relevanz. Sie stellen adäquate Werkzeuge bereit, die es ermöglichen, Wirkungen inszenierender künstlerischer Prozesse zu analysieren und hierbei die Komplexität dieser performativen und ästhetischen Praxisformen zu berücksichtigen. [14]

4. Performative Erforschung von Ritualen im Stadtraum

4.1 "Die Einweisung"

4.1.1 Beschreibung der Performance

Die Performance "Die Einweisung" geht von der Beobachtung eines alltäglichen Rituals aus, das mit dem Einweisen von Fahrzeugen stattfindet. Dabei steuert der oder die Einweisende – oftmals der bzw. die Beifahrer/in – mit einer prägnanten Gestik die Fahrweise des Fahrers/der Fahrerin, die/der den Rangierabstand nicht selbst wahrnehmen kann, und erhält hiermit eine dominierende Position. Die zunächst auf einem Parkplatz beobachtete funktionale Handlung wurde von den Studierenden an unterschiedliche Orte im öffentlichen Raum zurückgeführt. Hierzu gehörten eine Rolltreppe in einer Einkaufspassage, ein Abstellplatz für Einkaufswagen eines Einkaufszentrums und der Bürgersteig vor einem Werbeplakat. Die verlinkten Videos dokumentieren die Aktion vor dem Werbeplakat (vgl. *Einweisung 1* und *Die Einweisung 2*) und auf dem Platz des Einkaufszentrums (vgl. *Die Einweisung 3*).



Video 1: Die Einweisung 1. Bitte klicken Sie [hier](#) oder auf die Abbildung, um auf das Video zuzugreifen.



Video 2: Die Einweisung 2. Bitte klicken Sie [hier](#) oder auf die Abbildung, um auf das Video zuzugreifen.



Video 3: Die Einweisung 3. Bitte klicken Sie [hier](#) oder auf die Abbildung, um auf das Video zuzugreifen. [15]

Die beobachtete funktionale Handlung erfährt durch die Inszenierung an unterschiedlichen Orten eine Dekontextualisierung und Verschiebung ihrer Bedeutung. Eine Abstraktion nehmen die Studierenden durch die Kleidung des Inszenierenden – ein weißer Overall – vor, wodurch der Inszenierung eine über die Aktualität hinausgehende Bedeutung verliehen wird. In ihrem rituellen Charakter wurde die Handlung gesteigert, indem eine Bewegungsabfolge wiederholt ausgeführt wurde. Die Inszenierung der Einweisung vor dem Werbeplakat erzeugt durch die Verbindung der physischen Aktion mit der medialen Präsentation eine absurde Situation. Der Inszenierende verwendet die Gestik des Einweisens vor den auf dem Werbeplakat abgebildeten Fahrzeugen. Hiermit entleert er die damit verbundene Intention, die Bewegung des Fahrzeugs und die Fahrenden zu steuern, wodurch auch eine Verkehrung seiner dominierenden Position stattfindet. [16]

Das Einweisen wird dann auf das geordnete Abstellen von Einkaufswagen übertragen. Dies gelingt, da die Lenkerinnen dieser Wagen spontan und unhinterfragt auf die Gestik des Einweisenden eingehen. Hiermit wird eine weitere Ironisierung vorgenommen, indem diesem undramatischen Vorgang eine Wichtigkeit und Gefährlichkeit beigemessen wird. Die dominierende Position des Einweisenden wird auch dadurch überzeichnet, da dieser die Führung übernimmt, obwohl die Sicht der Wagenführerinnen in keiner Weise eingeschränkt ist. [17]

4.1.2 Inszenierende Videoanalyse

Mit der inszenierenden Videoanalyse wurden zwei Szenen untersucht. Diese dokumentieren zwei Situationen, von denen eine vor dem Werbeplakat und eine vor dem Einkaufscenter stattfand. Der Fokus bei dieser Analyse wird auf die Reaktionen von Passant/innen gelegt. Die Performance vor dem Werbeplakat motiviert Passant/innen als irritierende Inszenierung zur aktiven Wahrnehmung und zur Reflexion. Damit findet eine Unterbrechung einer alltäglichen Wahrnehmung des öffentlichen Raums statt. Bei einem Passanten zeigt sich dies in der Veränderung seines Bewegungsverlaufs, dem Anhalten vor der Werbetafel und dem aufmerksamen Studieren des Plakats (vgl. *Die Einweisung 2*). Die

Dokumentation des Dirigierens der Einkaufswagen zeigt, dass die auffordernde Geste des Einweisenden trotz der surrealen Situation dazu führt, dass den Anweisungen des Einweisers Folge geleistet wird (vgl. *Die Einweisung 3*). Hierbei fand eine Synchronisierung der Körperbewegungen der beiden Interagierenden statt. [18]

Der im Weggehen in die Kamera gerichtete Blick mit einem lachenden Gesichtsausdruck der einen Beteiligten weist außerdem darauf hin, dass die Aktivität, trotz der ernsthaften Beteiligung, einer zweiten Wirklichkeitsebene zugeordnet wird, wodurch eine Distanz zur eigenen Handlung entsteht. Zur Initiierung dieser Erfahrung besitzt die Präsenz der Kamera eine wichtige Funktion: Die wahrnehmbare Videodokumentation macht auf den Inszenierungscharakter der Aktion aufmerksam und ermöglicht somit eine Verdoppelung der Erfahrungsebenen. [19]

4.2 "Kontrolle"

4.2.1 Beschreibung der Performance

In dieser Performance inszenierten die Studierenden das Ritual des Kontrollierens öffentlicher Räume. Ort der Ausgangsbeobachtung war ein Markt, auf dem Händler/innen unterschiedliche Waren anbieten. Die Studierenden nahmen durch ihre Videobeobachtung des Ortes zunächst selbst eine observierende Haltung ein und erfuhren Reaktionen von Passant/innen auf ihre für diese zunächst nicht eindeutig zu definierende Handlung. Hierbei wurde oftmals eine Zustimmung gegenüber einer – unterstellten – Kontrolle des Ortes geäußert. Mit einem Passanten, einem älteren Mann, der selbst beauftragte Kontrollen auf dem Markt zur Abwehr von illegalen Aktivitäten durchführt, entwickelte sich ein intensives Gespräch. Die bei diesem Mann zu beobachtenden Handlungen – wie das Anfertigen von Notizen – und seine Haltung gegenüber dem Geschehen auf dem Marktplatz griffen die Studierenden in ihrer Performance auf und überspitzen diese. [20]

Ihre Performance realisierten die Studierenden zu zweit. Mit Kleidung, Körperhaltung, Gestik, Mimik und dem Einsatz von Requisiten inszenierten sie den Akt des Kontrollierens, wobei ihre erhöhte Position den Ausdruck ihrer Inszenierung verstärkte. Die straffe, nicht veränderte Körperhaltung verrät eine gespannte Aufmerksamkeit und eine Distanzierung gegenüber den Passant/innen. Die Mimik der Inszenierenden wirkt unbeteiligt, die in die Menge weisende Gestik der einen Person und die visierende Gestik der anderen unterstützten den kontrollierenden Charakter der Aktion ebenso wie die verwendeten symbolischen Objekte Fernrohr und Notizblock. [21]

4.2.2 Performative Videoanalyse

In der inszenierenden Videoanalyse wird der Fokus auf die Interaktion zwischen den studentischen Akteur/inn/en und den Besucher/innen des Markts gesetzt. Auffällig ist zunächst die scheinbare Ignoranz, die den Inszenierenden entgegengebracht wird. Deutlichere Reaktionen zeigen sich im Unterschied hierzu gegenüber dem Videoobjektiv, mit dem die gesamte Szenerie von einem Studenten dokumentiert wird. Dem Kameraauge kann die Aufmerksamkeit kaum entzogen werden, ein Blick in die Kamera ist – wenn auch aus den Augenwinkeln – bei vielen der Passant/innen zu beobachten (vgl. *Kontrolle*). Hierbei zeigen sie fragende, ablehnende oder amüsierte Gesichtsausdrücke. Bei genauerer Betrachtung kann beobachtet werden, dass diese Wahrnehmung des Videoauges in einigen Fällen in Verbindung mit der – zum Teil auch minimalen – Beobachtung der Inszenierenden steht (vgl. *Kontrolle Slowmotion*). [22]

Hierin dokumentiert sich, dass sowohl die Inszenierung als auch die Videodokumentation eine Irritation erzeugen, die durch das Aufeinanderbeziehen der beiden Aktivitäten aufgelöst werden soll. Besonders deutlich ist dieser wechselnde Blick bei einem Passanten zu beobachten, der die Inszenierenden aus verschiedenen Perspektiven mustert und hierbei seinen Blick auch in die Kamera richtet (vgl. *Kontrolle Animation*). Gerade diese Wahrnehmung der Videobeobachtung und hiermit einer medialen Ebene ermöglicht es, die Inszenierung als Inszenierung und nicht als funktionsgerichtete Aktivität zu lesen. Mit dieser ausgehend vom Ort der Präsentation entwickelten Inszenierung, die als solche kenntlich war, entstand die Option, diesen Ort als einen reflexiven öffentlichen Raum zu erfahren.



Video 4: Kontrolle. Bitte klicken Sie [hier](#) oder auf die Abbildung, um auf das Video zuzugreifen.



Video 5: Kontrolle Slowmotion. Bitte klicken Sie [hier](#) oder auf die Abbildung, um auf das Video zuzugreifen.



Video 6: Kontrolle Animation. Bitte klicken Sie [hier](#) oder auf die Abbildung, um auf das Video zuzugreifen. [23]

5. Initiieren reflexiver Räume – Effekte der *site specific performances*

Die Analyse der vorgestellten Szenen macht unterschiedliche Effekte der Performances beschreibbar:

- Die Inszenierungen werden als irritierende Aktionen wahrgenommen, die nicht als funktionsgerichtete Handlungen zu deuten sind. Wird die Aufmerksamkeit auf sie gelenkt, bewirken sie eine Unterbrechung der Alltagswahrnehmung und fordern zu einer bewussteren und differenzierteren Wahrnehmung des jeweiligen Ortes auf.
- In der Anknüpfung an alltägliche Handlungen laden die Performances zu Interaktionen ein. Diese Interaktionen erhalten einen spielerischen Charakter, wenn sie als Inszenierung wahrgenommen und somit auf einer zweiten Wirklichkeitsebene verortet werden.
- Die Präsenz einer "Beobachterinstanz", die insbesondere der Videokamera zugeordnet wird, ermöglicht es in besonderem Maße, die Inszenierung *als* Inszenierung wahrzunehmen. Sie ist somit ein wesentlicher Faktor dafür, um mit der intervenierenden Performance einen reflexiven Raum zu schaffen, die es somit auch ermöglicht, Alltagshandeln selbst als Inszenierung zu begreifen. [24]

Zur Deutung dieser Effekte können Betrachtungen dreier möglicher Strategien der Wirksamkeit von Kunst im öffentlichen Raum (*public art*) herangezogen werden, die Boris GROYS (1998) in der Reflexion der Skulpturenprojekte Münster benennt: Eine dieser Strategien besteht nach ihm darin, mit Kunst im Außenraum eine konkurrierende Wirkung mit ihrem urbanen Umfeld entstehen zu lassen, ein ästhetisches Verfahren, das die Gefahr des Dekorativen berge. Bedeutsamere Bezugnahmen zum jeweiligen Ort erkennt GROYS in zwei weiteren Strategien. Mit der einen wird mit der künstlerischen Intervention ein politisch-gesellschaftlicher Kommentar formuliert und hiermit ihr sozial-räumlicher Kontext visualisiert sowie kommentiert. Die dritte Strategie, der er die größte Bedeutung zumisst, sensibilisiere den Blick der Betrachtenden für ihre Umwelt, sie initiere also eine "Blickmanipulation" (ebd.). [25]

Von diesen drei Strategien scheint insbesondere die dritte für die hier analysierten Situationen zuzutreffen. Dabei ermöglicht die Analyse auch, Faktoren zu benennen, die die Entstehung dieses Effekts unterstützen. Hierzu zählt einerseits das Aufgreifen von Handlungen, die einen Bezug zum jeweiligen Ort aufweisen sowie im besonderen Maße die Bedeutung der Präsenz einer Kamerabeobachtung. Diese macht die Performances als Inszenierung kenntlich und trägt somit zur Steigerung einer selbstreflexiven Qualität des öffentlichen Raums bei. [26]

Mit Erika FISCHER-LICHTE, die eine "Ästhetik des Performativen" formuliert hat (FISCHER-LICHTE 2004), können die beobachteten Interaktionen auch als "Rollenwechsel" (ebd., S.63ff.) bezeichnet werden, die die Beziehungen zwischen Publikum und Akteur/inn/en innerhalb von Aufführungen verändern. FISCHER-LICHTE benennt hiermit ein Element von Aufführungen, das ab den 1960er Jahren in den darstellenden Künsten zunehmend an Bedeutung gewonnen hat. Dabei erkennt sie dieses nicht nur in einer explizit herbeigeführten Partizipation der Zuschauenden, die als Handelnde selbst zu Akteuren und Akteurinnen werden, sondern sie spricht es Aufführungen grundsätzlich zu, sich innerhalb von Wechselbezügen – "feedback-Schleifen" (ebd., S.59) – zwischen Publikum und Darstellenden zu konstituieren. Dies begründet sie mit der leiblichen Ko-Präsenz der beiden an der Aufführung beteiligten Parteien, die unvermeidbare Interaktionen, sei es auch als kaum wahrnehmbare Mikroprozesse, initiieren: "Wo Menschen leiblich aufeinandertreffen, reagieren sie aufeinander, auch wenn dies nicht immer mit Augen und Ohren wahrnehmbar ist" (ebd., S.67). [27]

Eine besondere reflexive Dimension entfalten diese Interaktionen, wenn sie auf bewussten Wahrnehmungsprozessen basieren, die einen Bruch gewohnter Deutungen initiieren. Diese durch Irritation hervorgerufene Wahrnehmung führt dazu, keine automatische, unbewusste Einordnung des Gesehenen vorzunehmen, sondern sich innerhalb dieses Prozesses selbst als Wahrnehmende/r und das Gesehene als etwas Gesehenes zu erfahren. FISCHER-LICHTE beschreibt diesen Vorgang am Beispiel des Umspringens des Blicks bei der Wahrnehmung eines Schauspielers auf der Bühne. Während im einen Moment die Konzentration auf der dargestellten Figur liegt, wird im nächsten Moment die leibliche Präsenz des Schauspielers fokussiert. Sie

bezeichnet diesen Fokuswechsel, von dem die Wahrnehmung einer Aufführung geprägt sei, als "perzeptive Multistabilität" (ebd., S.255ff.) und benennt es als eine Intention von avantgardistischen Aufführungen seit den 1960er Jahren, Strategien zu verwenden, die diese Art der Wahrnehmung durch die Zuschauenden potenzieren. [28]

Die vorangehenden Untersuchungen von Inszenierungen im öffentlichen Raum zeigen unterschiedliche Verfahren hierzu auf. Diese konnten in der Bezugnahme der Inszenierung zum Kontext der jeweiligen Situation, in der Übersteigerung gewohnter Handlungsweisen und deren Verschiebung durch Dekontextualisierung und in der Präsenz einer Videobeobachtung erkannt werden. Mit den durch diese Verfahren erzeugten Brüchen werden Leseprozesse angeregt, die im Sinne der Systemtheorie als "Beobachtung zweiter Ordnung" bezeichnet werden können. Diese steigern wiederum den produktiven Anteil der Zuschauenden an der gemeinsamen Hervorbringung der Aufführung. [29]

Auch wenn die Erzeugung von Diskontinuitäten und die Steigerung von Reflexivität und Partizipation innerhalb einer Aufführung beabsichtigt sind, sieht FISCHER-LICHTE in der Unvorhersehbarkeit und Nicht-Kontrollierbarkeit von "feedback-Schleifen" ein wichtiges Moment, wodurch die Aufführung auch bei einer zuvor konzipierten Inszenierung nicht planbar sei. Sie erkennt in dieser Offenheit ein wesentliches Element der Gemeinschaften, innerhalb derer sich Aufführungen vollziehen. Charakteristisch für diese Gemeinschaften sei somit auch, dass diese nicht-institutionalisiert und dauerhaft, sondern temporär und hiermit nicht dazu angelegt sind, Verfestigungen und Machtstrukturen auszubilden. Bedeutsam ist außerdem, dass bei dieser Form von Gemeinschaftsbildung keine Kollektivierung entstehe, sondern spannungsreiche Verknüpfungen von Gemeinschaftlichkeit und Individualität hervorgebracht werden. [30]

FISCHER-LICHTE beschreibt hiermit eine Form von Gemeinschaftsbildung, die eine Nähe zu Hannah ARENDT's Begriff der Öffentlichkeit aufweist (ARENDE 2002). Diese wird nach ARENDT im gemeinsamen Handeln der Vielen hervorgebracht, das nicht von Homogenität, sondern von Pluralität und Diversität gekennzeichnet ist und das einen politischen Raum schafft (ebd.). FISCHER-LICHTE schlussfolgert aus ihrem Verständnis von Aufführungen als Darstellungen, die sich in Interaktionen vollziehenden, dass Dichotomien zwischen dem Ästhetischen, dem Sozialen und dem Politischen nicht aufrecht zu halten sind, sondern diese Dimensionen mit Aufführungen verknüpft werden. Dem Ästhetischen wird nach einer "Ästhetik des Performativen" also nicht mehr die Funktion der Repräsentation zugeschrieben, sondern es besitzt nun einen handelnden Charakter und schafft somit auch Veränderungen des sozialen Raums. [31]

FISCHER-LICHTEs Analyse von Aufführungspraktiken ermöglicht es, die innerhalb der qualitativen Untersuchung herausgearbeiteten Beobachtungen theoretisch zu kontextualisieren, und die Bedeutungen performativer künstlerischer Praxisformen für die Verbesserung der Qualität sozialer Räume konkreter zu benennen. [32]

Diese liegen in:

- der Unterstützung von heterogenen Gemeinschaftsbildungen als soziale Prozesse, die insbesondere in von Anonymität gekennzeichneten Großstädten bedeutend sind,
- der Schaffung von reflexiven Erfahrungsräumen, die es den Beteiligten ermöglichen, Bewusstsein über Prozesse der Gemeinschaftsbildung zu erlangen,
- der Sensibilisierung der Beteiligten für eigenes Alltagshandeln und für die Wahrnehmung des eigenen sozialen Umfeldes, woraus Optionen zur Veränderung entwickelt werden können. [33]

Deutlich wird aus dem Ansatz und den Ergebnissen der vorgestellten Forschung, dass performative Praxisformen eine wichtige Ressource für die sozialwissenschaftliche und kunstpädagogische Forschung darstellen. Die Vermittlung von Kompetenzen in diesem Bereich kann deswegen auch als bedeutend für Forschende anderer Disziplinen erachtet werden. [34]

Erfahrungen mit diesen Verfahren können sie z.B. darin unterstützen, die Bedeutung von Kunst im öffentlichen Raum für die Entwicklung sozialräumlicher Qualitäten von Stadtbezirken zu erkennen und dementsprechende Interventionen zu planen. [35]

Möglich ist es auch, durch Schulungen in diesem Bereich Forscher/innen darin zu unterstützen, sinnen- und körperbasierte Erkenntnisformen auszubilden und hieraus innovative Forschungsansätze zu generieren. Für die qualitative Forschung als Dialog der Forschenden mit ihrem Gegenstand (vgl. MAYRING 1996, S.19ff.) könnten so Verfahren entwickelt werden, die über verbal-sprachliche und visuelle Verfahren hinausgehen und mit denen innerhalb des Forschungsprozesses bereits Veränderungen im sozialen Raum initiiert werden. [36]

Literatur

Angerer, Marie-Luise (2001). I am suffering from a spatial hangover. Körpererfahrungen im NeuenMedienKunst-Kontext. In Peter Gendolla, Norbert M. Schmitz, Irmela Schneider & Peter M. Spangenberg (Hrsg.), *Formen interaktiver Medienkunst* (S.166-182). Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Arendt, Hannah (2002). *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München: Piper.

Arnheim, Rudolf (2000). *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*. Berlin: de Gruyter.

[Bohnsack, Ralf](#) (2003a). *Rekonstruktive Sozialforschung* (5. Aufl.). Opladen: Leske+Budrich.

Bohnsack, Ralf (2003b). Qualitative Methoden der Bildinterpretation. *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft*, 6(2), 239-256.

Bohnsack, Ralf (2003c). Die dokumentarische Methode in der Bild- und Fotointerpretation. In Yvonne Ehrenspeck & Burkhard Schäffer (Hrsg.), *Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft* (S.289-308). Opladen: Leske+Budrich.

Criegern, Axel von (1999). Konzepte künstlerischer Auseinandersetzung. *Kunst und Unterricht*, 233, 40-43.

Deleuze, Gilles (1997). *Differenz und Wiederholung*. München: Fink.

- Derrida, Jacques (1988). Signatur Ereignis Kontext. In Peter Engelmann (Hrsg.), *Randgänge der Philosophie* (S.291-314). Wien: Passagen-Verlag.
- Derrida, Jacques (2003). *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*. Berlin: Merve.
- Ehrenspeck, Yvonne & Schäffer, Burkhard (2003). *Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft*. Opladen: Leske+Budrich.
- Fischer-Lichte, Erika (2004). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Forsythe, William (2003). *Improvisation technologies. A tool for the analytical dance eye* (2. Aufl.). Ostfildern: Hatje und Cantz.
- Groys, Boris (1998). Kunst am Bau – Eine Meinungsumfrage. In Markus Wailand & Vitus H. Weh (Hrsg.), *Zur Sache Kunst am Bau* (S.13). Wien: Triton.
- Huber, Hans Dieter (1989). *System und Wirkung. Rauschenberg-Twombly-Baruchello*. München: Fink.
- Imdahl, Max (1975). Wandel durch Nachahmung. Rembrandts Zeichnung nach Lastmans "Susanne im Bade". In Gerhard Hess (Hrsg.), *Vorträge Kurt Badt zu Ehren* (S.19-38). Konstanz: Universitätsverlag.
- Imdahl, Max (1988). *Giotto – Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik*. München: Fink.
- Iser, Wolfgang (2002). Mimesis und Performanz. In Uwe Wirth (Hrsg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften* (S.243-261). Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Krämer, Sybille (2001). Medien – Körper – Performance. Zwischen Person und "persona" – ein Gespräch. In Martina Leeker (Hrsg.), *Maschinen, Medien, Performance. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten* (S.471-479). Berlin: Alexander Verlag.
- Lange, Marie-Luise (2002). *Grenzüberschreitungen. Wege zur Performance*. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag.
- Leeker, Martina (1995). *Mime, Mimesis und Technologie*. München: Fink.
- Leeker, Martina (2001). Theater, Performance und technische Interaktion. Subjekte der Fremdheit. Im Spannungsgefüge von Datenkörper und Physis. In Peter Gendolla, Norbert M. Schmitz, Irmela Schneider & Peter M. Spangenberg (Hrsg.), *Formen interaktiver Medienkunst* (S.265-290). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- [Marotzki, Winfried](#) & Niesyto, Horst (2006). *Bildinterpretation und Bildverstehen*. Wiesbaden: VS Verlag.
- [Mayring, Philipp](#) (1996). *Einführung in die qualitative Sozialforschung. Eine Anleitung zu qualitativem Denken*. München: Beltz, Psychologie Verlags Union.
- Meuser, Michael (2003). Rekonstruktive Sozialforschung. In Ralf Bohnsack, Winfried Marotzki & Michael Meuser (Hrsg.), *Hauptbegriffe Qualitativer Sozialforschung* (S.140-142). Opladen: Leske+Budrich.
- Otto, Gunter (1989). Das Methodenlabyrinth. In Gunter Otto (Hrsg.), *Lehren und Lernen zwischen Didaktik und Ästhetik* (S.189-202). Seelze: Kallmeyer
- Otto, Gunter & Otto, Maria (1987). *Auslegen. Ästhetische Erziehung als Praxis des Auslegens in Bildern und des Auslegens von Bildern*. Seelze: Friedrich.
- Panofsky, Erwin (1998/1932). Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. In Karen Michels & Martin Warnke (Hrsg.), *Erwin Panofsky. Deutschsprachige Aufsätze I, II* (S.1064-1077). Berlin: Akademie Verlag.
- Peez, Georg (2003). Fotografien im Rahmen qualitativer kunstpädagogischer Forschung. In Yvonne Ehrenspeck & Burkhard Schäffer (Hrsg.), *Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft* (S.289-308). Opladen: Leske+Budrich.
- Peez, Georg (2006). *Fotografien in pädagogischen Fallstudien*. München: kopaed.
- Peez, Georg (Hrsg.) (2007). *Handbuch Fallforschung in der Ästhetischen Bildung / Kunstpädagogik*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren
- Peters, Maria (1996). *Blick-Wort-Berührung. Differenzen als ästhetisches Potential in der Rezeption plastischer Werke von Arp-Maillol-F.E. Walther*. München: Fink.
- Seitz, Hanne (Hrsg.) (1999). *Schreiben auf Wasser. Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung*. Essen: Klartext.

Sowa, Hubert (2000). Performanz – Szene – Lernsituation. Kunstpädagogik und Praxisparadigma. In Frank Schulz (Hrsg.), *Prozesshafte Kunst im Unterrichtsprozess* (Gelbe Reihe, 5) (S.25-40). Universität Leipzig: Institut für Kunstpädagogik.

Stutz, Ulrike (2004). Ästhetische Annäherungen an Bilder in der qualitativen empirischen Forschung. *MedienPädagogik*, 1, <http://www.medienpaed.com/> [Datum des letzten Aufrufs: 11.11.2007].

Stutz, Ulrike (2006). Beteiligte Blicke – Ästhetische Annäherungen in qualitativen empirischen Untersuchungen. In Winfried Marotzki & Horst Niesyto (Hrsg.), *Bildinterpretation und Bildverstehen* (S.143-174). Wiesbaden: VS-Verlag.

Stutz, Ulrike (2007). Erforschung performativer Dialoge in einer interkulturellen Begegnung. In Georg Peez (Hrsg.), *Handbuch Fallforschung in der Ästhetischen Bildung / Kunstpädagogik* (S.45-55). Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren.

Stutz, Ulrike (2008). *Kommunikationsskulpturen. Entwurf einer sozialräumlichen kunstpädagogischen Praxis. Ästhetik – Theorie – Qualitative Empirie*. München: kopaed.

Welsch, Wolfgang (1995). *Ästhetisches Denken* (4. Aufl.). Stuttgart: Reclam.

Wulf, Christoph (2001). Einleitung. In Christoph Wulf, Birgit Althans, Kathrin Audehm, Constanze Bausch, Michael Göhlich, Stephan Sting, Anja Tervooren, Monika Wagner-Willi & Jörg Zirfas (Hrsg.), *Das Soziale als Ritual* (S.7). Opladen: Leske+Budrich.

Wulf, Christoph & Zirfas, Jörg (Hrsg.) (2007). *Pädagogik des Performativen*. Weinheim: Beltz.

Wulf, Christoph; Göhlich, Michael & Zirfas, Jörg (Hrsg.) (2001). *Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln*. Weinheim: Juventa.

Wulf, Christoph; Althans, Birgit; Audehm, Kathrin; Bausch, Constanze; Göhlich, Michael; Sting, Stephan; Tervooren, Anja; Wagner-Willi, Monika & Zirfas, Jörg (2001). *Das Soziale als Ritual*. Opladen: Leske+Budrich.

Zur Autorin

Dr. Ulrike Stutz, Vertretungsprofessorin für
Kunstpädagogik an der TU Dresden

Kontakt:

Technische Universität Dresden
Institut für Kunst- und Musikwissenschaft
August-Bebel-Straße 20
01219 Dresden

Tel.: +49 351 463 35710

E-mail: Ulrike.Stutz@tu-dresden.de,
UlrikeStutz@web.de

URL: http://tu-dresden.de/die_tu_dresden/fakultaeten/philosophische_fakultaet/ikm/kupaed/personal/prof_kupaed, <http://www.kunstforschung.net/>

Zitation

Stutz, Ulrike (2008). Performative Forschung in der Kunstpädagogik am Beispiel von Szenen aus dem Seminar "Erforschen performativer Rituale im Stadtraum" [36 Absätze]. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 9(2), Art. 51, <https://doi.org/10.17169/fqs-9.2.411>.

Revised 1/2023