

Wofür

Neue trans- +
postdisziplinäre
Perspektiven in
Kunst + Forschung

Herausgegeben von
Raoul Pilcicki
Kerstin Schoch
Sara Schwiabacher

No. 9 Publikationsreihe Kunst + Forschung HKS Öttersberg

brauche

ich

dich?

Wofür brauche ich dich?





Wofür brauche ich dich?

Neue trans- + postdisziplinäre
Perspektiven in Kunst + Forschung

Herausgegeben von
Raoul Pilcicki
Kerstin Schoch
Sara Schwienbacher

Mit Beiträgen von
Simone Klees
Martin Nachbar
Christina Niedermann
Raoul Pilcicki
Kerstin Schoch
Sara Schwienbacher

Publikation im Rahmen des Forschungsschwerpunkts *Künstlerische Interventionen
in Gesundheitsförderung und Prävention* der HKS Ottersberg
Gefördert vom Niedersächsischen Vorab der VolkswagenStiftung durch das
Niedersächsische Ministerium für Wissenschaft und Kultur

No. 09 Publikationsreihe Kunst + Forschung HKS Ottersberg



Inhalts- verzeichnis

Wofür brauche ich dich? Neue trans- + postdisziplinäre Perspektiven in Kunst + Forschung	5
Raoul Pilcicki, Kerstin Schoch und Sara Schwienbacher	
Papierbände	7
Martin Nachbar	
Martin Nachbar und Kerstin Schoch	11
Wissenschaft als kritische Haltung Objektivität, Feministische Forschung und Open Science	17
Kerstin Schoch	
Kerstin Schoch und Sara Schwienbacher	25
Ich brauche dich Resonante Phänomene in performativen Gruppenprozessen	39
Sara Schwienbacher	
Sara Schwienbacher und Simone Klees	45
Ich brauche dich, wenn ich keine Decke habe	55
Simone Klees	
Simone Klees und Christina Niedermann	59
Mit dem Rücken zur Wand	65
Christina Niedermann	
Christina Niedermann und Raoul Pilcicki	71
Black Box Hypothesis Ausgelagerte Reflexion über das Spielen	77
Raoul Pilcicki	
Raoul Pilcicki und Martin Nachbar	79
Kurzviten der Autor*innen	85
Impressum	91



Wofür brauche ich dich?

Neue trans- + postdisziplinäre
Perspektiven in Kunst + Forschung

Liebe*r Künstler*in,
liebe*r Wissenschaftler*in,
liebe*r Künstlerische*r Therapeut*in,
vielleicht sind Sie nichts hiervon, vielleicht einiges oder auch
alles zusammen,

wir haben diskutiert, performativ gearbeitet, nachgedacht,
geschrieben und wieder diskutiert. So entstand diese Pub-
likation. Sie widmet sich neuen Perspektiven auf Kunst und
Forschung aus Sicht von uns Nachwuchswissenschaftler*in-
nen. Wir, das sind die Wissenschaftlichen Mitarbeiter*innen
und Graduiertenstipendiat*innen des Forschungsschwer-
punkts *Künstlerische Interventionen in Gesundheitsförderung
und Prävention* mit unseren jeweiligen Positionen. Letztere
sind transdisziplinär und umfassen sowohl empirische als
auch kunstbasierte Perspektiven, aber auch verschiedene
künstlerische Disziplinen wie Bildende Kunst, Performance,
Tanz und Theater.

Unser zentraler Ausgangspunkt ist ein gemeinsam erarbei-
tetes performatives Werk. In einem ergebnisoffenen Raum
setzen wir uns künstlerisch mit Fragen auseinander, die für
eine erfolgreiche transdisziplinäre Arbeit zentral sind: Wo-
für brauche ich dich? Wo kann eine Perspektive die ande-
re ergänzen? Wo sind Grenzen vorhanden? Welche von die-
sen können überwunden werden und welche auch nicht? Die
Performance selbst fand im Januar 2020 in der Güterhalle
des Bahnhofs Ottersberg statt. Einzige Vorgabe: gemeinsam
non-verbal mehrere Stunden performativ arbeiten, bis auf
den Fotografen ohne Zuschauer*innen. Unser Material be-
stand aus weißem Papier in unterschiedlicher Größe, Form
und Qualität – Blätter, Papierrollen, Briefumschläge, ge-
schreddertes Papier, Faxpapier, Konfetti etc. – dem Raum
und den Körpern der Mitspieler*innen.

Das entstandene performative Werk und dessen visuelle Do-
kumentation bildet die Basis für unsere sechs individuellen
Texte. In diesen analysieren wir das Werk und setzen uns mit
ihm aus unseren jeweiligen Blickwinkeln auseinander. Un-
abhängig voneinander und ohne uns nach dem performati-
ven Arbeiten auszutauschen, analysiert jede*r, wählt Foto-
grafien aus dem Bildmaterial, schreibt und folgt dabei den
eigenen Gedankensträngen.

Diese sollen aber keine beziehungslose Aneinanderreihung
werden. Wir streben Transdisziplinarität an, vielleicht sogar
auch Postdisziplinarität. Jedenfalls bleibt keines der beiden
Konzepte an einem Punkt stehen, an dem Unterschiedlich-
keit nur toleriert wird. Sie gehen weiter und fordern Ausei-
nandersetzung mit Perspektiven – denen der anderen und
insbesondere der eigenen. Diese Brücke zwischen den indi-
viduellen Beiträgen schlagen wir mit Transkripten von Ge-
sprächen, die wir miteinander geführt haben. Immer zwei
der Akteur*innen unterhalten sich – nach Performance und

Verfassen der Artikel – über Gemeinsamkeiten und Abgren-
zungen. Es wird diskutiert wozu wir einander brauchen und
wozu eben auch nicht.

Diese Publikation erscheint im Rahmen des Forschungs-
schwerpunkts *Künstlerische Interventionen in Gesundheits-
förderung und Prävention*. Diesen baut die Hochschule für
Künste im Sozialen, Ottersberg als fünfjähriges Forschungs-
vorhaben seit 2016 bis 2020 auf. Er widmet sich der Verknüp-
fung von Perspektiven und Forschungszugängen im Sinne
von Mixed-Methods-Designs. Dabei stellen sich alle betei-
ligten Wissenschaftler*innen, Künstler*innen und Künstle-
rischen Therapeut*innen der Herausforderung, quantitative
und qualitative empirische Forschung sowie künstlerische
Forschung zu verknüpfen und in verschiedenen künstle-
rischen und künstlerisch-therapeutischen Settings anzu-
wenden. Das Gesamtvorhaben wird finanziert vom Nie-
dersächsischen Vorab der VolkswagenStiftung durch das
Niedersächsische Ministerium für Wissenschaft und Kultur.

Raoul Pilcicki
Kerstin Schoch
Sara Schwiembacher

Papierbande

Martin Nachbar

Wir treffen uns in der Güterhalle im Bahnhof Ottersberg, ein vom dortigen Wohnprojekt renovierter Saal mit Fußbodenheizung. Wir sind sieben Menschen mit unterschiedlichen Backgrounds, die eine gemeinsame Performance mit unterschiedlichen Formaten weißen Papiers vorhaben. Vorab klären wir die Regeln der Improvisation und wie wir das generierte Material für die im Anschluss geplante Publikation verwenden wollen. Für die Improvisation entscheiden wir uns für eine Aufteilung des Saals in einen Performanceraum und einen kleineren Zuschauer*innen- und Pausenraum. Die Grenze markieren wir mit einem Kabel. Wir legen die Zeit auf zwei Stunden fest. Wir werden im Performanceraum nicht sprechen. Einige von uns artikulieren ihr Bedürfnis danach, nicht mit Berührung zu arbeiten. Wir wollen alle gemeinsam anfangen, d. h. den Performancebereich gemeinsam betreten und miteinander oder parallel zueinander in Aktion gehen. Nach der Performance wollen wir möglichst wenig über das Geschehene reden, damit unsere individuellen Berichte bzw. Essays nicht zu sehr von den anderen Sichtweisen beeinflusst werden. Christoph Jäger, der Fotograf, sagt an, dass er sich frei im Raum bewegen und mitunter auch sehr nahe an Aktionen herangehen wird. Wir sollen uns davon nicht stören lassen. Zu guter Letzt legen wir die Leitfragen für die kommenden zwei Stunden fest. Sie basieren auf der Leitfrage für die letzte Tagung des Forschungsschwerpunktes. In dessen Rahmen findet diese Performance statt. Der Forschungsschwerpunkt ist interdisziplinär angelegt und arbeitet mit Mixed-Methods-Designs. Unsere Fragen heute lauten: Wofür brauche ich dich (im Moment einer Aktion während der Performance)? Wozu könntest du mich brauchen (um deine Aktion zu unterstützen)? Bevor wir anfangen, führe ich mir noch mal vor Augen, wer wir sind bzw. wie ich das nenne, was jede*r von uns macht. Da wären: Raoul, Organisations- und Vertrauensforscher, Simone, Theatertherapieforscherin, Sara, Installationsperformancekünstlerin, Kerstin, quantitative Bildwirkungsforscherin, Christina, Gartentherapieforscherin, und ich, choreografischer Forscher. Und dann vergegenwärtige ich mir, dass ich mit einem großen Gepäck an Improvisationserfahrungen und -gewohnheiten in diese Performance gehe. Ich nehme mir vor, mich mit meinem choreografischen Handwerk zurück zu halten, und vielmehr erfahrungsbezogen zu arbeiten, auf die Angebote der anderen zu achten und auf sie einzugehen. Mein Ziel ist es, mit jedem und jeder der

Gruppe mindestens eine Situation bzw. Aktion gemeinsam erlebt und gestaltet zu haben.

Und dann erinnere ich mich, dass die Choreografin Anna Halprin 1965 ein Stück mit dem Titel „Parades and Changes“ gemacht hat. In einer Szene agieren die Performer*innen nackt mit langen Bahnen braunen Packpapiers. Wir sind heute für unsere Improvisation zwar nicht nackt, aber die Verbindung zwischen Papier und Haut habe ich bereits im Hinterkopf, und mehr noch: Seit längerem beschäftige ich mich damit, wie Kleidung, Stoff und ähnlich formbare Materialien als Verlängerung des menschlichen Bindegewebes betrachtet werden können. Unter anderem habe ich gemeinsam mit Gabriele Schmid einen Workshop zum Thema entwickelt und an der Hochschule für Künste im Sozialen, Ottersberg gegeben. Bindegewebe, oder auch Faszien, befindet sich unter der Haut, ummantelt Muskeln, Muskelgruppen sowie Muskelfasern, wird zu Sehnen, die wiederum an die Knochen andocken, die ihrerseits von Faszien umhüllt sind, welche am anderen Ende erneut an Sehnen anknüpfen und dann an Muskeln andocken, von wo es Verbindungen gibt zu den Faszien, die den Körper durchziehen und die Organe umhüllen. Faszien können sich wie Papier falten und entfalten und sie können sich in Spiralbewegungen drehen und auch wieder entwirren. Anders als Papier sind sie feucht und haben eine gewisse Elastizität. Deshalb können Faszien auch gestaucht und gedehnt werden. Im Verlauf der nächsten zwei Stunden möchte ich deshalb auch auf die Ver- und Entwicklungen zwischen meinen Faszien und dem Papier sowie unter uns Performer*innen achten und sie untersuchen.

Die Papiermaterialien liegen in der hinteren linken Ecke bereit. Die Palette reicht von Papierbögen unterschiedlicher Größe über Namensschilder, ein Adressbüchlein, Notizzettel, Papier-, Faxpapier- und Rohfaserrollen bis zu geschreddertem Papier und Konfetti. Wir Performer*innen stehen vor dem schwarzen Kabel am Boden, das die Grenze zum Performancebereich markiert. Einige verhaltene Impulse zum ersten Schritt in unseren Beinen führen schließlich dazu, dass wir alle gemeinsam den Performancebereich betreten und zum Papiermaterial gehen. Dort treten wir gemeinsam in Aktion. Ich nehme einen großen Bogen leicht gewachsenen Butterbrotpapiers, das mich wegen seiner spezifischen Zerknüllbarkeit reizt. Gleichzeitig versuche ich darauf zu achten, was die anderen machen.

Sara greift sich mit beiden Armen so viel Konfetti, wie sie kann, und geht damit zur anderen Raumseite. Dabei rieselt ihr das Konfetti aus den Armen. Ich springe auf und versuche, mit dem noch nicht zerknüllten Butterbrotpapier das herunter rieselnde Konfetti aufzufangen. Ich mag den Sound.

Simone folgt uns mit einer Menge an geschreddertem Papier. Wir drei kommen schließlich an der anderen Raumseite an und beginnen dort unter Verwendung der mitgebrachten Materialien eine Art Nestbau. Kerstin hat sich das Adressbüchlein geschnappt und performt damit etwas, das ich als wissenschaftliche, leicht distanzierte Beobachtung interpretiere. Christina und Raoul sind etwas aus meinem Blick geraten. An den Spuren, die ich sehe, als ich mich später wieder dem Raum zuwende, erkenne ich, dass sie Fall- und Legeaktionen mit kleineren Papierformaten verfolgt haben müssen. Wahrscheinlich haben sie auch, wenn auch weniger performativ als Kerstin, beobachtet, was im Raum geschieht. Im Verlauf der zwei Stunden entwickeln sich unzählige Konstellationen und Situationen. Die anfängliche Zurückhaltung von Kerstin, Raoul und Christina löst sich auf, vielleicht auch angeregt durch die beziehungs-, körper- und raumbezogenen Aktionen von Sara, Simone und mir, die wir aus dem Theater-, Performance- und Tanzbereich kommen. Vielleicht ist es aber auch einfach so, dass die menschliche Fähigkeit, in Beziehung zu einander und zu den Materialien der Welt zu gehen, fast zwangsläufig dazu führt, dass atmosphärische und emotionale Resonanzen und rhythmisch-zeitliche Synchronisierungen zwischen uns entstehen.

Irgendwann sind Raoul und ich so etwas wie laubblasende Gärtner, die mit DIN A4 Bögen versuchen, genügend Wind zu erzeugen, um das auf dem Boden verteilte Konfetti

zusammenzukehren. Kurz darauf springen Sara und ich uns mit unseren mit Papier vollgestopften Bäuchen an. Christina, Raoul und Kerstin spielen Papierbasketball. Sara modelliert Kerstin zu einer Papierkönigin und ich hocke mich daneben und werde zu Kerstins Corgi modelliert, den Christina Gassi führt, woraufhin ich mich schließlich hinlege und beginne, am Boden zu rollen, was dazu führt, dass ich mich mit den Papierrollen einwickle, die zuvor meine Hundeleine waren. Ich rolle für einige Zeit. Immer mehr Papier umhüllt meinen Kopf. Und ich sehe nicht, wer mir das Papier so hinlegt, dass ich immer weiter umhüllt werde. Es hört und fühlt sich gut an, so als läge ich in der Dünung am Strand. Irgendwann stoppe ich, weil ich wissen möchte, was die anderen machen. Später dann eine Prozession und kurz vorm Ende ein Papierzelt (oder ist es ein Grab?) für Raoul und Sara, auf das Simone und später auch ich Konfetti rieseln lassen. Ich stelle mir vor, wie Raoul und Sara sich wie in einem Zelt im Regen fühlen, kann aber nicht sicher sein, ob sie sich das auch so vorstellen.

Die Liste ließe sich fortsetzen. Die Situationen der Performance verhalten sich wie Bruchzahlen. Sie sind eine dichte Menge. Zwischen zwei Situationen lassen sich immer noch



weitere Situationen erkennen und benennen. Aber ich möchte auf zwei Aktionen zu sprechen kommen, die mich während der Performance und auch im Rückblick am nachhaltigsten berührt haben. Es sind die zwei Momente, die durch das in der ersten Aktion entstandene Objekt verbunden sind. Ein Objekt ist aus einer langen Papierbahn entstanden, das am Ende wieder zu seiner ursprünglichen, wenn auch stark zerknitterten Form, zurückkehrt.

Der erste Moment: Irgendwann bemerke ich, wie Christina auf dem Boden sitzend versucht, eine lange Papierbahn zu verdrehen. Es gelingt ihr zwar, dennoch beschließe ich, ihre Aktion zu unterstützen und so eventuell zu verstärken oder in Bereiche zu kommen, die wir uns beide noch nicht vorstellen können. Ich gehe zu ihr und nehme das von Christina aus gesehen andere Ende der Bahn auf und beginne, die Verdrehung des Papiers weiterzudrehen. Christina versteht sofort mein Angebot und dreht das Papier an ihrem Ende in die entgegengesetzte Richtung. Wir machen immer weiter, auch als das Papier beginnt, sich wie ein Seil in sich selbst zu verdrehen und Schleifen und Schlaufen zu bilden. Ich arbeite mit der Vorstellung, dass die Verdrehungen des Papiers eine Fortsetzung der Verdrehung meiner Arme, Schultern und Wirbelsäule ist und mit ihnen des ganzen betroffenen Fasziengewebes in meinem Körper. Genauso stelle ich mir vor, dass mein Körper die Verdrehungen des Papiers verinnerlicht (obwohl Begriffe wie ‚innerlich‘ oder ‚äußerlich‘ hier keine so große Rolle mehr spielen). Ich stelle mir auch vor, wie die Verdrehungen in Christinas Körper mit denen des Papiers und meinen in Kommunikation stehen. Es ist, als wären wir ein zusammenhängendes Gewebe, das verdreht und gewrungen wird.

Was Christina sich vorstellt, weiß ich nicht. Aber klar ist, für uns beide ist die Arbeit anstrengend. Die Körper sind voll involviert, wir schnauben leicht und ich sehe, wie Christinas Gesichtsfarbe ins Rötliche übergeht. Dann setze ich mich ebenfalls hin in der Hoffnung, so noch ein paar Verdrehungen mehr ins Papier zu bringen. Doch irgendwann geht es auch beim besten Willen nicht mehr weiter. Das Papier hat die Form einer Wurzel angenommen. Christina und ich halten das Objekt gemeinsam zwischen uns. Irgendjemand legt ein DIN A1 Flipchartpapier zwischen uns. Wir legen das Objekt darauf, als wäre es eine Decke. Links von mir stellen sich Simone, Sara und Kerstin auf, und ich habe das Gefühl, dass nun alle ein Baby in dem Objekt erkennen, direkt nach der Geburt. Die Szene verwandelt sich in eine Art von Krippenszene, die sich über Umwege in eine Prozession verwandelt, bei der wir alle hintereinander durch den Raum gehen und die Wurzel-Baby-Papier-Verdrehung und noch andere Objekte von hinten nach vorne und wieder zurück durchreichen. Nach der Performance wird Kerstin kommentieren, dass sie in dem Objekt das interdisziplinäre Mixed-Methods-Forschen gesehen hat, eine Art heiliger Gral des Forschungsschwerpunktes.

Diese fein ironische Interpretation gibt dem Geschehen eine symbolische Ebene, die ich im Moment mit Christina gar nicht so artikuliert erlebt habe. Außer den vorbeifliegenden Assoziationen ‚Wurzel‘ und ‚Nach der Geburt‘ bzw. ‚Krippenszene‘ habe ich auf dem Weg zu diesem Objekt vor allem die Anstrengung des Wringens gespürt und die Verbindung zwischen meinem Körper, dem Papier und Christinas Körper. Da waren vor allem unterschiedliche Materialitäten mit ihren unterschiedlichen Gewichten, Qualitäten und Resilienzen in einem Spiel aus Nachgeben und Widerstehen, das über die Zeit zu Arbeit wird, die schließlich in einem Artefakt mündet.

Dieses Artefakt wird gegen Ende der Performance von Christina und Raoul wieder aufgegriffen. Ich habe mich mit allen anderen zu diesem Zeitpunkt bereits aus der Performance zurückgezogen und beobachte die letzten fünf Minuten von der Seite aus. Die beiden entwirren die ‚Wurzel‘ und bringen das Papier zurück in seine ursprüngliche Form: Eine nun zerknitterte lange Papierbahn. Sie stehen sich gegenüber und halten jeweils eines der kurzen Enden. Dann schlagen sie die Bahn mehrmals aus, als sei sie ein Bettlaken. Christina und Raoul beginnen, die Papierbahn zusammenzufalten, genauso wie man das eben mit Laken macht, die zurück in den Schrank sollen. Sie gehen aufeinander zu, eine*r nimmt das andere Ende mit in die Hände, während der bzw. die andere den nach unten fallenden Knick aufnimmt. Dann ziehen beide die Bahn wieder lang, schlagen sie aus, gehen aufeinander zu und so weiter, bis die Bahn zu einem feinen Schrankpaket zusammengelegt ist. Ich bin daran erinnert, wie ich als Junge an verregneten Nachmittagen gemeinsam mit meiner Mutter die Laken auf genau diese Weise zusammengelegt habe. Wir haben das oft gemacht und uns dabei unterhalten. Meine Mutter konnte meine Hilfe und die Unterhaltung mit mir gut gebrauchen und ich lernte von ihr, dass Haushalten weniger eintönig ist, wenn es im Team geschieht. Und nun frage ich mich, ob Papier, Faszien und Familienbande eine Art Verwandtschaftsverhältnis pflegen, und was die anderen fünf Forscher*innen aus der Papierbande wohl dazu sagen würden.



Martin Nachbar und Kerstin Schoch



MARTIN:

Soll ich mal einsteigen? Also, mir war am Anfang der Performance sehr bewusst, dass ich als Performer und Improvisierender mich mit bestimmten Sachen zurückhalten muss, um das Ganze nicht mit meiner Erfahrung oder Expertise zu überschreiben oder voreilig zu agieren. Und das war sehr angenehm, weil ich mir dadurch Zeit nahm, erstmal zu gucken und wahrzunehmen. Fürs Schreiben dann habe ich meine Lieblingsmomente rausgesucht und die verknüpft mit Familienerinnerungen. Mein Leitthema dabei war ‚Bande‘. Also: Papier, Bande, Familienbande, Performance-, Freundschaftsbande, leibliche Bande.

KERSTIN:

Das ist spannend. Heißt das, es ging für dich auch um Nähe? Darüber hatten Sara und ich in unserem Gespräch gesprochen; dass Nähe etwas ermöglicht. Ich habe mich viel mit dem Thema Objektivität befasst und was es braucht, um trans- oder postdisziplinär zu arbeiten. Ich bin zur Erkenntnis gekommen, dass es mir leichter fällt, für eine andere Position als meine eigene offen zu sein, wenn mir diese Person nahe ist – wenn nicht fachlich, dass sie mir zumindest persönlich nahe ist, sodass ich anknüpfen kann. Das ist etwas, das ich in diesem Performanceraum erfahren habe. Ich fühle mich dem nahe und kann mich öffnen.

MARTIN:

Es gibt ja in so einer langen Performance immer Momente, wo sich Nähe einstellt mit ein, zwei, drei Leuten. Und dann löst sie sich wieder auf und stellt sich mit anderen ein. Hast du das in unserer

Performance auch gehabt, wie so eine Landschaft? Z. B. manchmal mehr mit Sara, dann wieder mehr mit jemand anders?

KERSTIN:

Ja, auf jeden Fall. Es ist nicht so, dass ich mich von jemanden distanziert gefühlt habe; auch wenn ich versucht habe, zurückzutreten und nicht Teil zu sein, sondern zu beobachten. Ich habe wahrgenommen, wie Simone, Sara und du, die ihr aus dem Theater, aus der Performance und dem Tanz kommt, schnell in diesen Raum geht und ihn besetzt. Mir entspricht es mehr, erst zu schauen, dann zu handeln und dann wieder zu schauen. Die Interaktionen, von denen du sprichst, fand ich auch spannend, weil ich es mir aussuchen kann, mit wem ich wo interagiere und was mich anspricht. Ich kann meine Aufmerksamkeit selbstbestimmt lenken. Das stärkt meine Motivation und das ist allen voran die Variable, die Leistung beeinflusst.

MARTIN:

Ganz generell als Improvisierender kann ich das Interesse für eine bestimmte Aktion leicht finden. Aber eine bestehende Situation aufzulösen, finde ich schwierig. Da bin ich immer sehr diplomatisch, vorsichtig und brauche Zeit, bevor ich einen Cut setze. Das andere, was du ansprichst, also die Aufteilung der Gruppe am Anfang, fand ich auch interessant. Wir hatten die drei Performer*innen und die drei Wissenschaftler*innen. Christina, du und Raoul, ihr hattet am Anfang eine eher vorsichtige Haltung. Ich fand bei dir interessant, dass du diese Haltung performativ gesetzt hast, indem du dir einen Notizblock genommen hast und einen Stift, und das als performatives Bild geformt hast. Mir hat das die Möglichkeit gegeben, mich zu dieser Beobachter*innenhaltung performativ in Beziehung zu setzen.

KERSTIN:

Alle haben mir verschiedenstes Papiermaterial gebracht, für die Dokumentation in meinem Notizheft. Das war ein schöner Austausch.



MARTIN:

Während Raoul und Christina eher nur beobachtet haben. Das ist auch okay, aber das musste ich dann erstmal für sich stehen lassen, während du mit deinem Stift und Papier ein performatives Angebot gemacht hast.

KERSTIN:

Hat das etwas mit deiner Performance

oder Wahrnehmung gemacht, dass da jemand ist, die dir innerhalb der Performance zuschaut? Beobachter*innen außen, Zuschauer*innen, hat man ja üblicherweise. Aber wie ist es mit jemanden innerhalb, die*der mehr beobachtet als Teil davon ist?

MARTIN:

Das gibt es ja immer, auch in Tanz- oder Performanceimpros. Es ist auch etwas,

was man im Tanz übt: In Aktion gleichzeitig möglichst viel beobachten. Manchmal ist die Aktion kleiner und dann wird die Beobachtung stärker. Manchmal kann es aber auch sein, dass so eine Beobachter*innenposition innerhalb einer Performance nicht bewusst gesetzt ist. Das macht etwas mit dem Raum. Wenn ich da stehe und einfach nur zugucke, formt das den Raum. Bei uns hatte ich aber den Eindruck, dass alle, die drin sind und beobachten, sich auch bewusst waren, dass das etwas mit dem Raum macht. Da hat das sehr geholfen, was du am Anfang angesprochen hast, nämlich dass wir uns alle gegenseitig nahe sind oder kennen.

KERSTIN:
Du sagtest, dass ich quasi ein Hybridwesen zwischen den Künsten und den Wissenschaften bin. So fühle ich mich auch oft und es ist durchaus positiv. Ich schaue mir die Performance aus dem Blickwinkel der Bildenden Kunst an. Ich finde die Komposition spannend im Raum. Wenn lange viel passiert und viel Aktion ist, empfinde ich das als zu viel. Auch deshalb habe ich mich zeitweise rausgezogen. Aus meinem ästhetischen Empfinden heraus ist es manchmal zu viel, als dass es noch wirken könnte. Das ist ähnlich, wie wenn ich auf Leinwand male. Da muss bei mir Freiraum sein, bis es dann kompositorisch sitzt und vielleicht dem Goldenen Schnitt entspricht.

MARTIN:
Auch aus Tanz- und Performance-Sicht ist das immer ein Thema: „Was ist die Komposition der ganzen Situation?“ Ich habe viel Improvisation studiert und praktiziert, die mit einer Bühnenfront arbeitet. Wenn du eine Front hast, dann hast du auch so etwas wie ein Bild. Du hast Vorder- und Hintergrund, links und rechts, Diagonalen und Kreise. Du hast Handlungen, die zentral sind und Handlungen, die eher Nebenhandlungen sind. Das ist eine ähnliche Denkweise wie bei dir. Ich fand es bei unserer Performance immer angenehm, auch mal raus, ganz rauszugehen in den Zuschauer*innen- und Pausenbereich, den wir vorab auf einer Raumseite markiert hatten. Da konnte ich dann das Bild, das

die anderen performt haben, angucken. Das versuche ich immer: Wenn ich nicht weiß, was ich in einer Improvisation mache, aufhören. Und ich glaube, diese kompositorische Strenge kennt ihr in der Bildenden Kunst noch viel stärker. Im Tanz gibt es leider auch Leute, die immer weiter machen und sich bis zum Abbrechen ständig neue Bewegungen ausdenken. Das macht halt nichts mit dem Bild als Ganzem. Das stört eher.

KERSTIN:
Das bildnerische Äquivalent ist dann ein Jackson Pollock.

MARTIN:
Genau. So dieses Individualistische. Also diese Ideologie des einzelnen Individuums, das coole Sachen erfindet, die dann irgendwie in die Welt gesetzt werden, ohne dass eine Bezüglichkeit von vorne herein mitgedacht wird. Ich glaube, wir sechs sind als Personen, aber auch von unseren Praxen her Leute, die gleich eine Bezüglichkeit mitdenken.

KERSTIN:
Apropos Bezüge: Ich kam beim Schreiben über die Performance sehr schnell auf eine Metaebene – auf Objektivität, Feministische Forschung und Open Science. Über alle drei Themen hinweg geht es um Demokratisierungsprozesse, um prozedurales Arbeiten, mehr Wahrheit zu gewinnen und sich zu reflektieren. Es geht um ein Denken, dass Prozesse und Situationen, aber auch Gesellschaft und Wissenschaft, aber auch therapeutische Arbeit verbessert. Ich bin dankbar für die Performance. Durch sie hatte ich den Anlass, das alles zusammen zu denken. Es ist fast ein kleines Manifest geworden.

MARTIN:
Aus dem Tanz und der Performance kommend, bin ich immer ein Verfechter einer Haltung, dass alle Wahrheit oder alle Lösungen, die wir finden, kontextuell und situativ sind. Das heißt, eine Gruppe von Menschen, die eine gewisse Wahrheit formuliert für das Leben in der Stadt, von mir aus unter Corona-Bedingungen, formuliert

eben eine ganz bestimmte Wahrheit. Die lässt sich auch auf eine andere Situation übertragen, aber die ist wiederum spezifisch, auch in der Zusammenstellung der Menschen, und das wird eine leichte Verschiebung oder Variation hervorrufen. Ich glaube, Demokratie funktioniert gerade über die Vielfalt an Lösungsvorschlägen und Wahrheiten. Aber es braucht immer auch ein geteiltes Problem, ein als äußerlich bzw. problematisch oder als Herausforderung definiertes Objekt. Und wir hatten in unserer Performance das Papier. Das Papier war ziemlich clever. Ein Material, das uns alle auf eine Art verbunden hat mit der Fragestellung: „Was können wir damit machen?“ Ohne dieses Material wäre unsere Performance, glaub ich, nicht so gut geglückt.

KERSTIN:
*Die Schlichtheit des Materials bietet auch Projektionsfläche und Raum für Gemeinsamkeiten. Es ist offen. Es ist kein spezifisches Material, mit dem nur du oder nur ich normalerweise arbeiten. Jede*r hat Bezug zu Papier. Ich will gerne nochmal zum Demokratiebegriff zurückzukommen. Du sagtest, es braucht verschiedene Meinungen. Demokratie ist ähnlich wie Objektivität ein Prozess. Das Ideal ist, repräsentativ und divers zu sein, dass alle Positionen vertreten sind und dann entschieden wird. Praktisch heißt das aber oft, dass in Gesellschaft, Kunst und Wissenschaftsbetrieb die Macht bei einer kleinen Gruppe liegt und Prozesse nicht so demokratisch sind, wie sie es dem Ideal nach wären. Ein Beispiel in unserer Demokratie sind Menschenrechte. Warum hat jemand an der EU-Außengrenze weniger Rechte als ich mit meinem deutschen Pass? Demokratie ist ein Aushandlungsprozess - gesellschaftlich und politisch. Da kommen Bestrebungen wie Open Science oder Feminismus ins Spiel.*

MARTIN:
Das meine ich auch mit dem Situativen oder dem Übertragen von einem zum anderen. Dass es einfach immer in Bewegung ist. Es gibt aber auch ein paar Kernpunkte, über die man sich einigen muss, z. B. „die

Würde des Menschen ist unantastbar.“ Mit solchen Grundrechten kann man allerdings auch Verschiebungen herstellen, was ich interessant finde, gerade jetzt mit Corona: Plötzlich hören alle den Wissenschaftler*innen zu und beschneiden massiv das Grundrecht auf Freizügigkeit. Eigentumsrechte dagegen werden nicht beschnitten, wie z. B. eine Kappung der Mieten, die Wohnungseigentümer*innen in dieser Krise verlangen dürfen. Bei der Klimakrise dagegen hören wir den Wissenschaftler*innen nur sehr bedingt zu. Da würden nämlich ganz massiv Eigentumsrechte berührt. Eigentumsrechte von großen Energiekonzernen. Wenn es jetzt eine Chance gibt in dieser Krise, wäre es diese Verschiebung oder Übertragung: Genau so wie wir jetzt das Recht auf Freizügigkeit abschwächen, könnten wir vielleicht auch das Eigentumsrecht befragen.

KERSTIN:
Ich habe gelesen, dass die Situation ein Vergrößerungsglas für viele Probleme ist, die Deutschland hat – soziale, gesellschaftliche, arbeitsmarkttechnische, Menschenrechte. Dinge, die schon viele Jahre angekreidet wurden, brechen nun zusammen: Gesundheitssystem, Gender Pay Gap, Menschenrechte an EU-Außengrenzen, Rechte von Menschen mit Behinderungen.

MARTIN:
Ja, Gender Pay Gap ist ein gutes Beispiel gerade. Kassierer*innen und Pfleger*innen sind hauptsächlich Frauen. Die müssten alle mehr Geld kriegen.

KERSTIN:
Jetzt hat Corona Einzug in unser Gespräch gefunden.

MARTIN:
Stimmt. Ich versuche nochmal, die Brücke zum Papier zu schlagen. Auch wenn sich das Corona-Virus mit Bezug auf Auswirkung und Ausmaß nicht mit dem Papier in unserer Performance vergleichen lässt, ist die Funktion doch ähnlich. Es sind beides Objekte, anhand derer sich Kollektive bzw. Gemeinschaften abarbeiten mussten bzw. müssen. Ich würde deshalb jetzt gerne

einen Sprung machen und über meine Lieblingssituationen in unserer Performance sprechen. Es gab viele, aber einige sind mir wirklich im Kopf hängen geblieben, z. B. der Moment, als Christina und ich dieses komische Objekt hergestellt haben, aus einer total verdrehten Papierbahn.

KERSTIN:
Das war auch ein zentraler Moment für mich.

MARTIN:
Ja, dieses Wurzelding irgendwie, bäng. Und damit haben wir im Anschluss auch viel gemacht. Es war wie eine Geburt. Weil es auch anstrengend war. Christinas und meine Atmung hat sich geändert. Für einen Moment war das eine sehr zentrale Aktion. Dann war dieses Objekt da, so ein Wesen. Keiner konnte es definieren, aber alle haben sich irgendwie dazu in Beziehung gesetzt. Z. B. haben wir eine Prozession damit gemacht. Dieses Wurzelding war für eine Zeit als Echo zentral. Dann wurde es wieder vergessen. Und am Ende kam es wieder, als Christina und Raoul das auseinander gedreht und wie ein Bettlaken zusammengelegt haben. Ich war an meine Kindheit erinnert, als meine Mutter und ich das mit tatsächlichen Bettlaken ähnlich gemacht haben. Das ist an Performance so toll: Da legst du Papier in einen Raum, Leute machen was damit und darüber entstehen assoziative und teils auch emotionale Verbindungen, ganz leiblich und körperlich. Das war für mich ein tolles Erlebnis, weil ich das schon lange nicht mehr so intensiv in einer Performance erlebt habe wie mit diesem Wurzeldings aus verdrehtem Papier.

KERSTIN:
Wollen wir uns zum Ende gegenseitig sagen, wozu wir uns brauchen?

MARTIN:
Ja, gerne.

KERSTIN:
Ich schätze deine Offenheit. Es fühlt sich offen und frei an, mit dir zu diskutieren und über Themen zu sprechen. Plus: Ich

schätze dich als Ally, was feministische Themen angeht: Ich habe immer das Gefühl, dass du ein offenes Ohr hast und verstehst, was ich meine. Das empowert mich sehr im Hochschul-, Kunst- und Wissenschaftskontext.

MARTIN:
Wow, ja. Also, ich schätze an dir deine Präzision, die du in Gespräche und Diskussionen oder auch in die Performance reinbringst. Die ist sehr gewinnbringend, weil damit Prozesse und Gesprächsthemen geankert werden. Dabei bist du auch herzlich. Diese Verbindung finde ich besonders. Eine herzliche Präzision oder eine präzise Herzlichkeit. Dadurch ist die Präzision nicht trocken, unangenehm oder besserwisserisch, sondern sie ist immer da, um einen Prozess, ein Gespräch voranzubringen. Die Gespräche zu Feminismus, finde ich auch toll. Ich lerne viel von dir. Da entstehen Resonanzräume oder Räume, wo meine Offenheit präzisiert wird durch das, was du so alles weißt und ich nicht.

KERSTIN:
Noch nicht.



Wissenschaft als kritische Haltung

Objektivität, Feministische Forschung und Open Science

Kerstin Schoch



Zu sechst betreten wir den Performanceraum. Während andere, die in Tanz, Theater und Performance zuhause sind, schnell in Aktion treten, bleibe ich zunächst bei einem beobachtenden Blick. Ich steige später ein und schwinde dabei innerlich hin und her. Ich beobachte, sammle unterschiedliche Papiere in meinem Notizheftchen, interagiere mit den anderen, trete wieder innerlich zurück und beobachte und sammle erneut. Ich ringe um Objektivität, um eine Position als Beobachterin, die alle Details des Geschehens erfassen möchte. Es ist eine Bewegung zwischen Beobachten und Teilnehmen.

Tugenden der Empirie

Wissenschaft ist ein unerschöpflicher Prozess, bei dem es nicht allein um Generierung von Wissen, sondern vor allem um die Erweiterung unseres Horizonts geht (Ingrisch, 2012, S. 17). Es ist eine Methode, die Welt zu begreifen und nach sogenannten Wahrheiten hinter den Gegebenheiten zu suchen. Innerhalb von Wissenschaft gibt es verschiedene Wege bzw. Forschungszugänge dies zu tun. Die wissenschaftliche Methode quantitativer empirischer Forschung ist es, auf der Basis von Theorien und bisheriger Studienlage neue Forschungsfragen und Hypothesen aufzustellen. Diese werden in Studiendesigns operationalisiert. Es werden quantitative Daten erhoben und diese statistisch ausgewertet. Aus den Ergebnissen werden Schlussfolgerungen bezüglich der a priori aufgestellten Hypothesen abgeleitet. Es wird entschieden, ob diese falsifiziert werden müssen oder nicht. Dies alles wird kritisch diskutiert. Dann beginnt der Prozess aufs Neue mit einer erweiterten Fragestellung, die auf den vorigen Erkenntnissen basiert.

Häufig wird quantitativer Forschung vorgeworfen, sie sei reduktionistisch und theoriearm. Beides ist berechtigte Kritik, jedoch nur bedingt. Der Vorwurf des Reduktionismus trifft in gewissem Maße zu, denn sie versucht kleinschrittig zu erklären. Das steht im Kontrast zu solchen Forschungszugängen, die sich konzeptionell mit dem großen Ganzen befassen. Quantitative Forschung untersucht meist ein spezifisches Modell, das als solches die Eigenschaft hat nur gewisse Aspekte zu beschreiben und andere außen vor zu lassen. Der Fokus liegt auf der Analyse von Details, die sich später kumulativ zum großen Ganzen zusammensetzen. Auch die Kritik der Theoriearmut ist teils berechtigt. In manchen Bereichen der Psychologie verschiebt sich der Fokus zu sehr auf den Einsatz von Instrumenten. Das Entwickeln von Theorien gerät ins Hintertreffen (Gigerenzer, 2010). Hiervon einmal abgesehen sollte jedoch jede Messung theoriebasiert sein. Das heißt, dass jeder Zuordnung von numerischen Werten zu Sachverhalten entsprechende theoretische Konzepte und Erklärungsmodelle vorausgehen. Ist das bei einer Messung nicht der Fall, so ist sie nur explorativ und weniger aussagekräftig.

Qualitative und quantitative Forschungsmethoden werden

häufig als konkurrierend betrachtet. Dabei sind sie eng verwandt und ergänzen sich idealerweise gegenseitig. Quantitative Forschung unterscheidet sich insofern von qualitativer, als dass sie ihren Fokus darauf legt, zusätzlich zu theoretischen Schlussfolgerungen Kennwerte zuzuordnen und dadurch theoretische Konzepte numerisch messbar zu machen. Über beiden steht das Streben nach Objektivität, eine der drei Tugenden empirischer Forschung. Validität und Reliabilität sind die beiden anderen.

Validität bezieht sich auf die Übereinstimmung zwischen theoretischem Konzept und dem zu Messenden, also ob die Zuordnung von numerischen Werten zu Eigenschaften, Situationen, Verhalten etc. logisch zulässig ist. Dies ist eine knifflige Angelegenheit, da sich Sozialwissenschaft mit latenten Variablen auseinandersetzt. Emotion und Kognition sind schwer beobachtbar und nur indirekt messbar. Um beispielsweise in der Performance das Zusammengehörigkeitsgefühl innerhalb der Gruppe zu messen, könnte man entsprechenden Frage- und Beobachtungsbögen einsetzen, die diese Variable verbal verankert erfassen. Zusätzlich könnte die räumliche Distanz zwischen den Performer*innen gemessen oder die Anzahl der Interaktion zwischen ihnen gezählt und deren Qualität (z. B. zugewandt, distanziert) kategorisiert werden. Reliabilität fragt nach der Messgenauigkeit und Replizierbarkeit, also ob die Zuordnung von Zahlen zu Variablen konstant ist. Dies könnte bedeuten, den Abstand zwischen den Performer*innen nicht mit Schritten, sondern mit einem Metermaß zu messen. Oder psychometrischer, dass die Ergebnisse des Fragebogens dem tatsächlich von den Performer*innen empfundenen Zusammengehörigkeitsgefühl entsprechen. Reliabilität bedeutet auch, dass jede Person mit demselben Meterstab oder Fragebogen zum gleichen Ergebnis käme.

Objektivität bezeichnet die Unabhängigkeit der Beurteilung oder Beschreibung einer Sache, eines Ereignisses oder eines Sachverhalts durch den*die Beobachter*in. Dass es eine absolute Objektivität, einen neutralen Standort gibt, ist dabei ausgeschlossen. Objektivität ist ein Ideal von Philosophie und Wissenschaft. Ausgehend davon, dass jede Sichtweise subjektiv ist, werden wissenschaftlich verwertbare Ergebnisse anhand anerkannter Forschungsmethoden und -standards gemessen (Wikipedia, 2020a).

Ich arbeite daran, meine Person und, soweit dies überhaupt möglich ist, meine Sozialisation außen vor zu lassen. Während andere ins Feld gehen oder sogar unmittlbarer Teil von diesem werden, strebe ich nach dem Außenblick. Jedoch ist es nicht so, dass sich Neutralität automatisch einstellt. Sie muss erarbeitet werden. Trotz

meiner theoretischen und praktischen Bemühungen bin ich schließlich doch involviert. Ich ringe zwar um den objektiven Blick, bin mit meinem subjektiven Erleben aber unausweichlich selbst Teil des Feldes. Man erinnere sich an das physikalische Phänomen, dass man nichts messen kann ohne in das zu messende System einzugreifen.

Objektivität

Objektivität bedeutet zum einen, dass der forschende Blick auf theoretischer Ebene möglichst neutral und unverzerrt ist. Um das zu erreichen, werden Handeln, darunterliegende Annahmen und Schlussfolgerungen konstant hinterfragt. Insbesondere gilt es dabei, keinen Verzerrungen, sogenannten Biases, zu unterliegen. Zum anderen wird Objektivität auf methodischer Ebene angestrebt. Dabei wird unter anderem konsequent zwischen Prädiktion und Retrodiktion unterschieden. Das bedeutet, erst dann die Daten zu erheben, nachdem die Hypothesen aufgestellt wurden. Präregistrierung ist hier übrigens eine Methode mit revolutionärem Potential (Nosek, Ebersole, DeHaven, & Mellor, 2018). Des Weiteren werden Stichproben aus der Population so erhoben, dass sie repräsentativ für diese sind. Versuchsteilnehmer*innen (Bortz & Schuster, 2010) und Störvariablen werden im Studiendesign berücksichtigt und ausgeschaltet. Hierzu dienen beispielsweise randomisiert-kontrollierte, wo möglich auch blinde oder doppelblinde Studien. Objektivität ist erstrebenswert, vollkommener Objektivismus jedoch eine Illusion, denn Forschung ist stets befangen. Dies beginnt bereits bei der Themenwahl, in der sich ein bestimmtes Interesse widerspiegelt. Auch der Entwurf der Forschungsfrage baut darauf auf, was an Vorwissen und Paradigmen herrscht und seien die Schultern von Ries*innen noch so divers.

*Ich kann dem, was im Raum entsteht, nicht ohne mein künstlerisches und kunstwissenschaftliches Vorwissen begegnen. In meinem Kopf entstehen ikonographische Bilder. Was ich sehe, gleiche ich mit einem inneren Bildkatalog ab. Die eine Raumsituation erinnert mich an Michelangelos Erschaffung Adams, eine andere an das Nacktfoto der Berliner Kommune I aus dem Sommer 1967. Alles was im Performanceraum geschieht, betrachte ich auch durch die Augen der Bildenden Kunst. So interessiert mich an der Interaktion der Akteur*innen im Raum ganz besonders das Kompositorische. Ich kann mein Bildwissen nicht abschalten, so wie ich meine Sozialisation nicht abschalten kann. Ich kann mich nur ihrer bewusst werden und sie reflektieren.*

Feministische Forschung

Forschung wurde die letzten Jahrhunderte mehrheitlich von weißen Cis-Männern der Ober- bzw. Mittelschicht aus dem

eueroamerikanischen Raum betrieben. Frauen, BIPOC, differently abled Menschen und andere marginalisierte Gruppen waren dabei weitestgehend außen vor. Und das, obwohl Männer gerade einmal die Hälfte (The World Bank, 2019) und weiße Menschen lediglich 11,5% der Weltbevölkerung ausmachen (Wikipedia, 2020b; Bei dieser Zahl müsste natürlich diskutiert werden, wer als weiß gelesen wird und ob diese Kategorisierung als post-kolonialistisches Relikt überhaupt sinnvoll ist).

Wie sehr diese Vorherrschaft noch heute wirkt, zeigt sich z. B. darin, dass Personen wie Kant bis heute trotz rassistischer, antisemitischer, antiziganistischer und orientalistischer Positionen (Hund, 2011) als deutsches Kulturgut relativ unkritisch behandelt werden; und das obwohl Aufklärung (zumindest theoretisch) für einen Kampf gegen Vorurteile und hin zu rationalem Denken steht. Ähnlich verhält es sich mit Schopenhauer, der Frauen jegliches Genie abspricht, ihnen allenthalben Talent zugesteht und betont, dass Frauen stets subjektiv blieben (Schneider, 2017, S. 114; Sehen wir hier einmal davon ab, dass der Geniebegriff mittlerweile ohnehin als obsolet gilt).

Macht prägt Wissen. Aufgrund ihrer Exklusivität und damit einhergehenden mangelnden Repräsentativität, kann diese Forschung per Definition nicht objektiv sein. Wenn auch langsam, so hat der Anteil von Frauen und anderen marginalisierten Gruppen in der Wissenschaftsgemeinschaft in den letzten Jahrzehnten zugenommen (Moss-Racusin et al., 2014). Besetzungspraktiken erfolgen zwar vermeintlich nach Qualifikation. Die Abwesenheit ganzer Bevölkerungsgruppen im Wissenschaftsbetrieb spricht jedoch für Dominanzkriterien. Universales Wissen wird nach wie vor als weiß verstanden (Sow, 2014). Viele Expert*innen kritisieren heute die Standardannahme weißer Cis-Männlichkeit in Wissenschaft und Künsten. Dass diese Annahme alles andere als exhaustiv für die gesamte Menschheit ist, ist jedoch noch nicht ins allgemeine Bewusstsein gerückt. Diese Unverhältnismäßigkeit lässt sich am Umgang mit Begriffen wie Mansplaining, Alman oder alte weiße Männer, die deren scheinbare Universalität in Frage stellen, gut veranschaulichen (Gümüşay, 2020, S. 49).

Nehmen wir den Begriff des alten weißen Mannes: Für sich genommen beschreibt dieser Ausdruck lediglich eine von vielen verschiedenen Gruppenzugehörigkeiten. Häufig trifft die Benutzung dieser Phrase auf Unbehagen bei Personen, die genau die Merkmale dieser Gruppe tragen. Wenn hingegen eine junge Schwarze Frau als zur Gruppe junger Schwarzer Frauen gehörig benannt würde, so wäre ihre Reaktanz vermutlich deutlich geringer. Zum einen ist es für diese Männer ungewohnt, fremdbestimmt einer Gruppe zugeordnet, statt wie bisher als Individuum wahrgenommen zu werden. Letzteres ist übrigens eine Erfahrung, die marginalisierten Gruppen wie BIPOC oft verwehrt ist (Hasters, 2019, S. 43; Sow, 2018, S. 216). Zum anderen lässt sich die

Reaktion dadurch erklären, dass weiße Männer als einzige Gruppe in unserer Gesellschaft so dominant waren, dass sie sich selbst als Standardfall sehen und ihre Position überhaupt als neutral empfinden konnten (Gümüşay, 2020, S. 49). Psychologisch betrachtet ist dies eine Bias, eine kognitive Verzerrung.

Feministische Forschung, Intersektionalität und die tatsächliche Bandbreite menschlicher Diversität findet – dank Erkenntnissen aus Disziplinen wie Gender und Postcolonial Studies – glücklicherweise immer mehr Einzug in die Wissenschaft. Feministische Methodik (Reinharz & Davidman, 1992) befasst sich mit dem Generieren von Theorien und Forschung aus einem explizit feministischen Standpunkt heraus. Die Methoden sind dabei höchst heterogen. Was sie eint, sind ihre Ziele:

- Gesellschaftlichen und sozialen Wandel vorantreiben
- Menschliche Diversität widerspiegeln
- Kritische Reflexion der*des Forscher*in selbst
- Bisherige wissenschaftliche Argumentation in Frage stellen

Feministische Forschung arbeitet Biases entgegen. Sie zielt darauf ab, verschiedene Perspektiven zu integrieren und bringt Wissenschaft dem Ideal von Objektivität ein Stück näher. Feministische Forschung bedeutet damit auch Offenheit für Transdisziplinarität (Reinharz & Davidman, 1992).

Ich wechsele zwischen verschiedenen Blickwinkeln, so wie ich auch in meiner Arbeit regelmäßig zwischen den Disziplinen wechsele. Teils bin ich Bildende Künstlerin, teils Kunsttherapeutin, teils Psychologin; jeweils mit wechselnder Gewichtung. Einige von uns ringen wild auf dem Boden miteinander um ein großes Stück Papier. Die Aufmerksamkeit von uns anderen richtet sich immer mehr auf sie. Das Papier knüllt sich, verdreht sich immer stärker und knautscht. Ihr Atem geht schwer. Es ist eine schwierige Geburt. Schließlich entspringt ein papiernes Objekt, das die Aufmerksamkeit aller auf sich zieht. Wir werfen es umher. Schließlich bekommt es seinen Platz auf dem Sims am Fenster.

Trans- und Postdisziplinarität

Wissenschaft schafft künstliche Grenzen zwischen Disziplinen. Ein Grund hierfür ist, dass unsere Evaluierungskultur disziplinäre Arbeit bevorzugt. Wissenschaftliche Publikationsforen, Stipendienvergabe und Besetzungsentscheidungen sind weitestgehend disziplinär. Dabei kann Interdisziplinarität der Schlüssel zur Lösung komplexer Probleme sein.



Allzu oft ist sie jedoch nur ein politisches Lippenbekenntnis. Sie ist chronisch unterfinanziert und wird manchmal sogar belächelt. Wir vermeiden Komplexität, indem wir so tun, als seien die Probleme von Natur aus disziplinär (Fecher, 2020). Betrachtet man quantitative Kunstpsychologie, z. B. Experimentelle Ästhetik, so bekommt die Kunst in ihr häufig nicht den Stellenwert eingeräumt, den sie verdient. Dies hat auch damit zu tun, dass sie meist von Psycholog*innen durchgeführt wird und keine Künstler*innen oder Kunstwissenschaftler*innen daran beteiligt sind. Forscht man mit quantitativen Methoden in der Kunst, so begegnet einem aber auch von Seiten der Künste recht schnell eine kritische Haltung. Bogerts (2017) formuliert diese folgendermaßen: „Ist es bei einem sinnlich vermittelten, ästhetischen Phänomen wie Kunst überhaupt angebracht, wissenschaftlich-objektive Kriterien festzulegen, nach denen sie als Widerstand «kategorisiert» werden kann – oder läuft der Versuch einer derartigen «Entzauberung» nicht sowohl dem Wesen der Kunst an sich als auch der Mobilisierungs- und Sprengkraft von Aktivismus entgegen? Ist es überhaupt möglich, Kunst sozialwissenschaftlich zu erfassen? Oder ist der Versuch einer Analyse, eines Urteils jenseits der individuellen ästhetischen Erfahrung zum Scheitern verurteilt?“

Hinter der Skepsis verbirgt sich unter anderem der Grundgedanke von Kunst hier und Wissenschaft da. Historisch betrachtet waren Kunst und Wissenschaft durchaus miteinander verwoben. Der Wissenschaftsbegriff, wie er im 20. Jahrhundert verwendet wurde, klammert Kunst jedoch aus. Während Adorno die Trennung zwischen Wissenschaft und Kunst als irreversibel einstufte, betrachten einige aktuelle Positionen diese Unterteilung bereits wieder als vorläufig. Bei Wissen handelt es sich um einen unerschöpflichen Prozess. In diesem geht es nicht nur um Wissensgewinn im engeren Sinne, sondern um die Erweiterung von Horizonten. Letztere kann nur gelingen, wenn neue Wahrnehmungs- und Denkweisen erzeugt werden (Ingrisch, 2012, S. 18). Dazu gehört auch, Bildende Kunst und Sozialwissenschaften neu zu verknüpfen.

Eine dichotome Sicht findet sich nicht nur bei Kunst und Wissenschaft, sondern generell in der Trennung und Hierarchisierung verschiedener Wissensformen (Ingrisch, 2012, S. 25) wieder. Wir unterscheiden zwischen Natur- und Geisteswissenschaften, zwischen Künstlerischer und evidenzbasierter Forschung, zwischen quantitativer und qualitativer Forschung usw. Diese Trennung und Hierarchisierung von Wissensformen führt auch dazu, dass andere Formen als rational-vernunftmäßige nicht in den Wissensbegriff aufgenommen wurden (Ingrisch, 2012, S. 25). So werden andersartige, beispielsweise indigene, nicht westlich und akademisch geprägte Formen von Wissensgenerierung und -weitergabe weitestgehend ausgeschlossen.

Über Fächergrenzen hinaus zusammenzuarbeiten, kann negativen Effekten wie Group Think (Rose, 2011) entgegenwirken.

Die Konfrontation mit einer Vielfalt von Sichtweisen führt zu einem leichteren Erkennen und einer schnelleren Korrektur von Biases. Gute Mixed Methodology bedarf aber einiger Arbeit, zumindest bei unserem aktuellen Denken. Damit der Diskurs zwischen Künstler*innen und Wissenschaftler*innen verschiedener Disziplinen gelingt, bedarf es eines gemeinsamen Interesses am Gegenstand. Zudem sind bei den Beteiligten nicht nur agentische Eigenschaften wie Durchsetzungskraft, Führungsstärke und Kompetenz (Abele & Wojciszke, 2014) gefragt, wie sie bisherige Forschung belohnt. Es braucht auch ein hohes Maß an kommunalen Eigenschaften wie Kooperation, Bedacht und die Bereitschaft Differenzen zu überbrücken – also wiederum eine Notwendigkeit von Diversität.

Darüber hinaus bedarf es eines kritischen Hinterfragens und Weiterentwicklung bisheriger Wissenschaftstheorie und -praxis. Nur so bestehen Chancen auf eine sinnvolle Postdisziplinarität. Ein Beispiel für die kritische Reflexion bisheriger Wissenschaft ist es, erlerntes Wissen zu hinterfragen. So wird in der akademischen Ausbildung oft gelehrt, dass Humanismus ein Dreh- und Angelpunkt ethisch guter therapeutischer und wissenschaftlicher Praxis sei. An der Idee andere Menschen als solche zu betrachten und ihnen die gleichen Rechte zuzugestehen, ist nichts falsch. Die selbstverständliche Schlussfolgerung, dass diese Sichtweise automatisch dazu führt, sich anderen gegenüber empathisch und fair zu verhalten, hinkt allerdings. Sie kann Altruismus sogar aufheben, da wir andere als Rival*innen, Aufrührer*innen, Usurpator*innen, Verräter*innen und Feind*innen sehen können, ohne jemals deren Menschsein anzuzweifeln. Wir können Mitmenschen gerade deshalb besiegen, züchtigen, schlagen, bestrafen und zerstören, weil wir davon ausgehen, dass sie menschlich sind (Manne, 2016). Statt traditionelle Theorien als unumstößliche Wahrheit zu verehren, sollten sie kritisch reflektiert und weiterentwickelt werden, so dass sie unserer Zeit gerecht werden können. Genau dieser Prozess ist Wissenschaft.

Wir sprechen nicht, stimmen uns aber immer wieder untereinander ab. Wir setzen uns miteinander und mit dem, was zwischen uns geschieht, auseinander. Was die eine mit Konfetti macht, wird von der nächsten verändert. Ein Weiterer hat wieder eine neue Idee mit dem Material umzugehen. Wir greifen sie auf. Wir bauen aufeinander auf und die Handlungsweisen verändern sich. Unsere Performance ist so vielfältig, dass ich nicht alles erinnere. Sie profitiert davon, dass wir sechs unterschiedliche Positionen vertreten; in Künsten und Forschungszugängen. Es ist jedoch nicht die Vielfalt an sich, die uns nutzt. Es ist das Verständnis, dass Verschiedenheit kein Problem, sondern eine Chance für uns ist.

Open Science

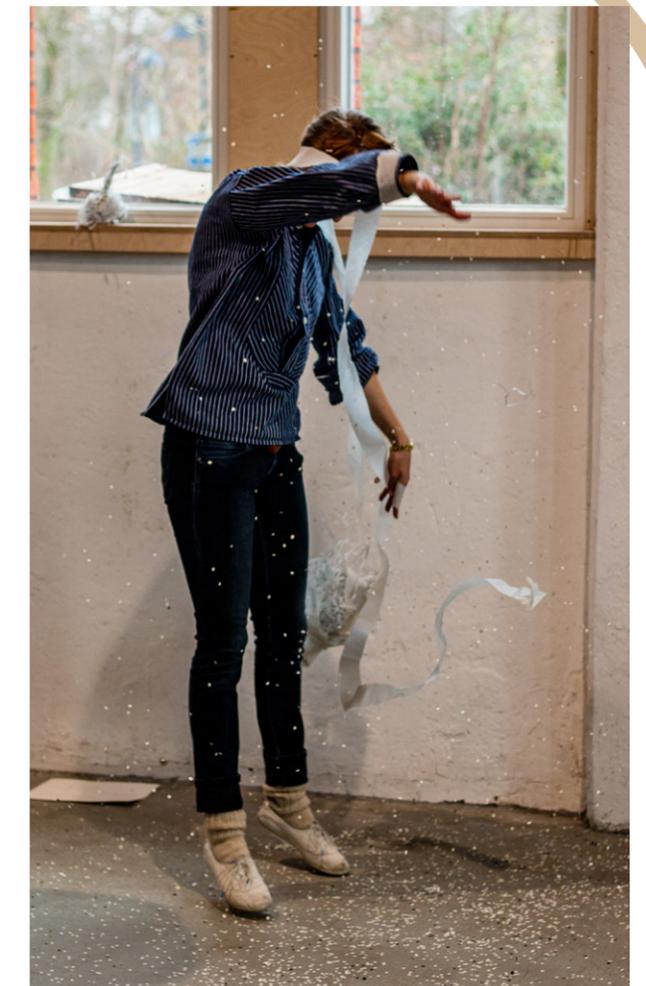
Was wäre, wenn Wissenschaftler*innen all ihre Gedanken, Ergebnisse, Schlussfolgerungen und Daten unabhängig von deren Reputation und für alle zugänglich machen könnten? Das Internet bietet uns mit Blogs, Microblogging, Podcasts, Citizen Science, Wikis und anderen Formaten bereits die Möglichkeiten hierzu. Verfügbarkeit und Transparenz verstärkt den Austausch unter Forschenden und führt zu mehr Interaktion zwischen Wissenschaft und Gesellschaft. Dies ist insofern relevant, da Generierung und Verbreitung von Wissen eng miteinander zusammenhängen. Wissen hat nur dann Einfluss auf die Gesellschaft, wenn es in der Lage ist, sich zu verbreiten. Auch geschichtlich betrachtet, gingen Neuerungen im Wissen der Menschheit stets mit deren Verbreitung einher. Dissemination ist aber nicht nur an technologische Neuerungen gebunden, sondern hat auch mit gesellschaftlichen Umwälzungen, wie beispielsweise der Meinungsfreiheit, zu tun (Bartling & Friesike, 2014).

Open Science ist keine Frage der Disziplin, sondern reicht über Fächer hinweg. Sie macht Wissen zugänglich, verfügbar und transparent. Auch das fördert Objektivität, da es möglich wird, Forschung einzusehen. Open Methodology und Open Data beispielsweise, machen Forschungsprozesse und Daten transparent. Dies ermöglicht es, dass andere Forscher*innen Biases darin erkennen können, welche die Durchführenden selbst nicht bemerkt hätten. Hierzu gehören z. B. Rassismen in Algorithmen, denen durch dekolonialisierende Perspektiven entgegen gewirkt werden kann (Ali, 2014). Open Science demokratisiert Wissen. Der Zugang zu Informationen und deren Verbreitung ist nicht mehr nur den Eliten vorbehalten. Alle Menschen können sich selbst und andere informieren. Das macht Wissenschaft kritisch diskutierbar und damit objektiver.

Revolution

Wenn wir Wissenschaft und Gesellschaft revolutionieren wollen, sind Feministische Forschung und Open Science wirkungsvolle Positionen. Ihnen geht es nicht um den gewaltsamen Umsturz, aber um eine Enthierarchisierung. Sie sind revolutionär im ursprünglichen Sinne, als dass sie die Freiheit zum Ziel haben (Arendt, 2018, S. 11). Beide fördern Objektivität und Demokratisierung. Während Feministische Forschung durch ihre machtkritische, intersektionale Haltung Wissenschaft verändert, eröffnet Open Science praktische Möglichkeiten, um Wissenschaft zu revolutionieren. Dabei müssen wir kritisch hinterfragen, inwiefern traditionelle Konzepte von Wissenschaftstheorie und -praxis noch in unsere Gesellschaft passen, wie sie modifiziert und welche abgelegt werden müssen. Feministisch und postdisziplinär Open Science zu verfolgen, bedeutet mit möglichst vielen unterschiedlichen Perspektiven auf denselben Gegenstand zu schauen und den Diskurs nicht zu scheuen.

Am Ende der Performance gibt es keine Zuschauer*innen, die klatschen. Wir sind unter uns. Aber was wäre schon Applaus? Eine sozialisierte bürger*innenliche Reaktion auf eine sogenannte kulturelle Veranstaltung, wo es doch gerade der Buhrufe bedarf. Denn zu guter Letzt sind wir dann doch nicht so verschieden. Wir sind weiß und per Definition akademisch. Der Kunst- und Wissenschaftsbetrieb ist nicht repräsentativ für die Bevölkerung. Fangen wir damit an, unsere eigenen Reihen zu diversifizieren.



Literatur

Abele, A. E., & Wojciszke, B. (2014). Communal and agentic content in social cognition: a dual perspective model. In M. P. Zanna & J. M. Olson (Hrsg.), *Advances in experimental social psychology* (Vol. 50, pp. 195-255). Burlington: Academic Press.

Ali, M. (2014). Towards a decolonial computing. *Ambiguous Technologies: Philosophical Issues, Practical Solutions, Human Nature, International Society of Ethics and Information Technology*, 28-35.

Arendt, H. (2018). *Die Freiheit, frei zu sein*. München: dtv.

Bartling, S., & Friesike, S. (2014). Towards another scientific revolution. In S. Bartling & S. Friesike (Hrsg.), *Opening science: The evolving guide on how the internet is changing research, collaboration and scholarly publishing* (pp. 3-15). Heidelberg: Springer.

Bogerts, L. (2017). Ästhetik als Widerstand: Ambivalenzen von Kunst und Aktivismus. *PERIPHERIE-Politik, Ökonomie, Kultur*, 37(1), 7-28. doi:10.3224/peripherie.v37i1.01

Bortz, J., & Schuster, C. (2010). *Statistik für Human- und Sozialwissenschaftler*. Berlin: Springer.

Fecher, B. (2020). Embracing complexity: COVID-19 is a case for academic collaboration and co-creation. doi:10.5281/zenodo.3712898

Gigerenzer, G. (2010). Personal reflections on theory and psychology. *Theory & Psychology*, 20(6), 733-743. doi:10.1177/0959354310378184

Gümüşay, K. (2020). *Sprache und Sein* (4 ed.). Berlin: Hanser.

Hasters, A. (2019). *Was weiße Menschen nicht über Rassismus hören wollen: Aber wissen sollten*. München: Hanserblau.

Hund, W. D. (2011). The Racisms of Immanuel Kant. *Racisms Made in Germany*, 2, 69-98.

Ingrisch, D. (2012). *Wissenschaft, Kunst und Gender: Denkräume in Bewegung*. Bielefeld: transcript Verlag.

Manne, K. (2016). Humanism: a critique. *Social Theory and Practice*, 389-415. doi:10.5840/soctheorpract201642221

Moss-Racusin, C. A., van der Toorn, J., Dovidio, J. F., Bre-scoll, V. L., Graham, M. J., & Handelsman, J. (2014). Scientific diversity interventions. *Science*, 343(6171), 615-616. doi:10.1126/science.1245936

Nosek, B. A., Ebersole, C. R., DeHaven, A. C., & Mellor, D. T. (2018). The preregistration revolution. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 115(11), 2600-2606. doi:10.1073/pnas.1708274114

Reinharz, S., & Davidman, L. (1992). *Feminist methods in social research*. New York: Oxford University Press.

Rose, J. D. (2011). Diverse perspectives on the groupthink theory: a literary review. *Emerging Leadership Journeys*, 4(1), 37-57.

Schneider, N. (2017). *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne: Eine paradigmatische Einführung*. Stuttgart: Reclam.

Sow, N. (2014). Schwarze Wissensproduktion als ange-eignete Profilierungsressource und der systematische Ausschluss von Erfahrungswissen aus Kunst- und Kulturstudien. In A. Greve (Hrsg.), *Weißsein und Kunst: Neue postkoloniale Analysen. Kunst und Politik: Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft* (Vol. 17). Göttingen: V&R unipress.

Sow, N. (2018). *Deutschland schwarz weiß: Der alltägliche Rassismus*. Norderstedt: BoD - Books on Demand.

Onlineressourcen

The World Bank (2019). Population, male (% of total population). URL: <https://data.worldbank.org/indicator/SP.POP.TOTL.MA.ZS> [Letzter Zugriff: 19.03.2020].

Wikipedia (2020a). Objektivität. URL: <https://de.wikipedia.org/wiki/Objektivit%C3%A4t> [Letzter Zugriff: 16.03.2020].

Wikipedia (2020b). White people. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/White_people#Census_and_social_definitions_in_different_regions [Letzter Zugriff: 19.03.2020].



Kerstin Schoch und Sara Schwienbacher



SARA:
Welches Foto hast du ausgewählt? Beschreibe es mal.

KERSTIN:
Um ehrlich zu sein, kann ich mich nicht entscheiden zwischen fünf Fotografien. Ich habe auf jeden Fall ein Bild, auf dem eine Interaktion stattfindet bzw. in dem es um Perspektiven geht, auf dem verschiedene Menschen sind, die in verschiedene Richtungen schauen oder sich gemeinsam aus verschiedenen Perspektiven eine Sache ansehen. Das ist, was mich an dem Bildmaterial interessiert. Und du?

SARA:
Ich habe damit begonnen, ein Bild zu beschreiben, und zwar mein eigenes. Also eines, auf dem ich zu sehen bin, wie ich am Boden liege und mich entlang robbe. Ein Moment, der so super anstrengend war. Ich glaube, ich habe es ausgewählt, weil es diese performative Komponente hat, bei der du gleich in dieses körperliche Spüren kommst. Ich habe das Foto gesehen und war gleich in dem Gefühl, in dem ich bei der Performance war. Das finde ich bei Bildmaterial interessant, wenn es gelingt, dass man in ein Nacherleben kommt oder in eine Identifizierung. Erst im Laufe des Textes habe ich verstanden, was mich als Thema an diesem Bild interessiert: das Loslassen. Also dass es in performativen Prozessen gelingt, oder zumindest mir gut gelingt, oder vielleicht allen performance-affinen Menschen gelingt, etwas zu wollen, unbedingt zu wollen, und dann plötzlich loszulassen und sich für etwas ganz anderes zu entscheiden. Also ganz stark in einer Handlung zu sein und sich dann davon wieder zu lösen. Dieses Lösen fand

ich interessant. Zu betrachten, warum es gelingt, welche Qualität das ist und wie wir diese Qualität auch nutzen könnten. Dazu habe ich einen kleinen Ausblick gemacht, weil ich selber noch nicht weiß, wie wir das auch in Forschungs- oder Projektzusammenhängen nutzen könnten.

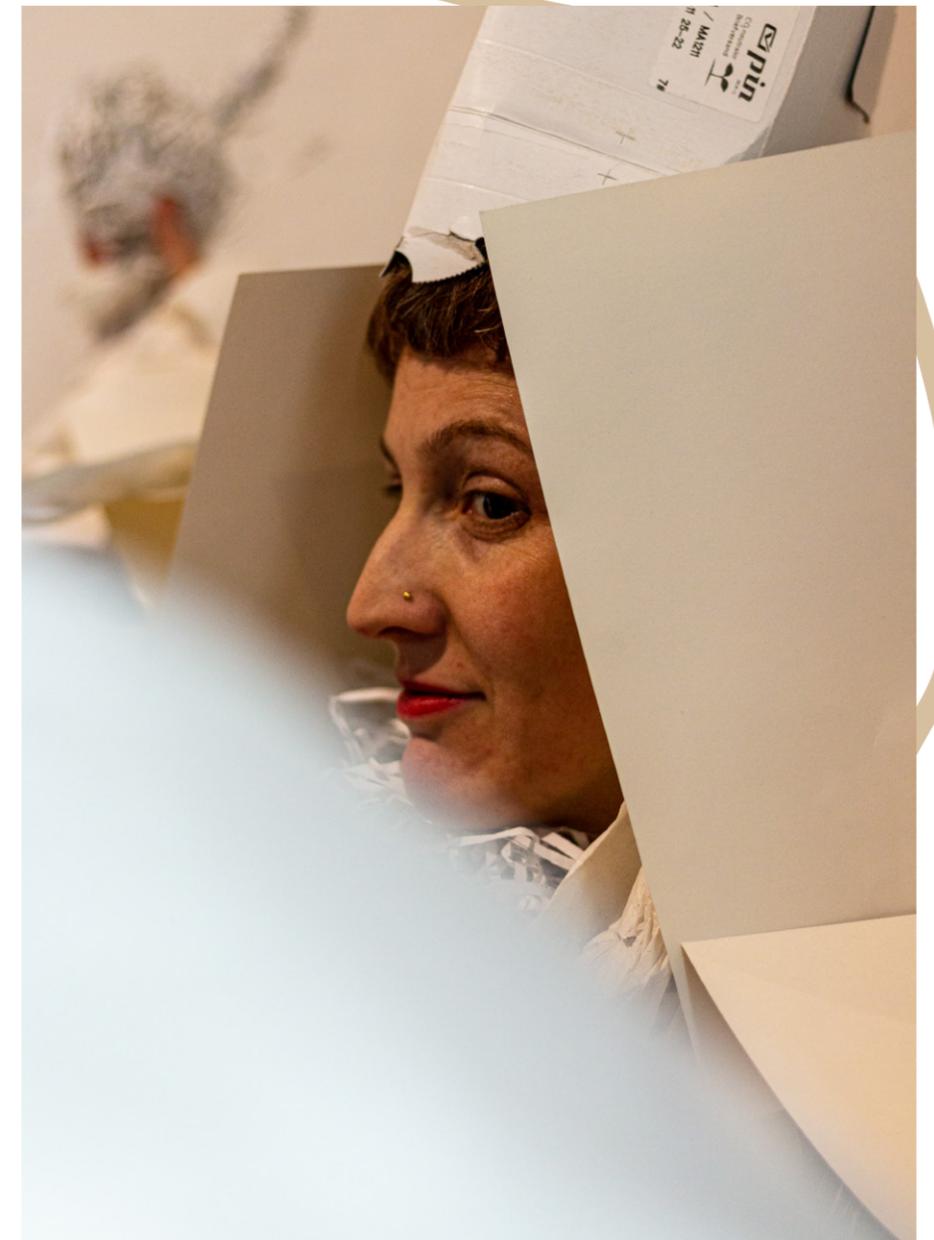
KERSTIN:
Bei mir hat die Performance angestoßen, über Objektivität nachzudenken. Aus der empirischen Forschung denkend, strebe ich ja stets Objektivität an. In der Performance habe ich da viel gewechselt, zwischen dabei Sein und Beobachten. Dann kam wieder der Impuls, dass ich mitmachen will. Es war für mich ein Wechsel aus Aktivität und Beobachtung.

SARA:
Aktivität und Passivität.

KERSTIN:
Passivität würde ich nicht sagen, eher ein Wechsel zwischen im Feld Interagieren und sich wieder herausnehmen, um objektiver zu betrachten und alle Details zu sehen.

SARA:
Betrachtest du dich dann nicht als Teil des Bildes? Für mich ist eine Performance immer ein Bild. Wir alle gemeinsam sind ein Gesamtwerk und du bist Teil davon. Beispielsweise wenn du in der Mitte des Raumes stehst und dich eine Stunde lang immer um 360 Grad drehst. Dann interagierst du zwar nicht direkt, aber du bist ja trotzdem Teil dieses Bildes und deine Entscheidung wirkt sich auf alle anderen Handlungen im Raum aus – meiner Meinung nach. Hast du es auch so empfunden, das, ich nenne es mal Zurückgehen?

KERSTIN:
Ja, definitiv. Mir ging das, aus der Bildenden Kunst kommend, ähnlich. Für mich war die Komposition im Raum spannend und wie sich alles verteilt. Für mich ist das auch ein Bild. Ich habe darüber nachgedacht, dass es scheinbar ein Paradoxon ist, dass ich gerne beobachten und mich rausnehmen möchte, aber immer auch Teil



des Systems bzw. dieser Performance bin. Objektivität zu gewinnen ist ein langwieriger Prozess. Es ist ein Ideal, das ich das anstrebe, das aber nicht realistisch ist. Es ist eine Illusion, komplett objektiv sein zu können. Aber es gibt das Zurücktreten und Streben nach Reflexion. Immer bin ich Teil dieses Bildes.

SARA:
Ja, ich finde es spannend, dass es in dem Moment auch immer um die innere Haltung geht, oder? Wenn meine Haltung

gerade ist „ich beobachte“, dann fühlt es sich für mich innerlich an, als ob ich gerade nicht aktiv teilhabe. Für die anderen ist es aber nicht ersichtlich, dass du beobachtest. Nehmen wir beispielsweise an, Martin entscheidet, er geht jetzt im Kreis. Dann macht er das vielleicht aus einem Beobachtungswunsch heraus, aber es entsteht trotzdem eine Bezugnahme. Ich denke: „Ach, ich gehe jetzt auch im Kreis“. Und du denkst: „Oh, ich gehe jetzt auch im Kreis“. Plötzlich war sein eigentlicher Rückzug impulsgebend für die nächste

gemeinsame Gruppenhandlung. Solche Phänomene werden in performativen Prozessen schnell greifbar. Plötzlich merkst du, dass du immer auch Mittelpunkt bist, weil du nie weißt, wie der oder die andere dich gerade betrachtet. Es gibt den Modus der Bezugnahme. Wenn ich z. B. an den Moment mit Simone und dir denke, in dem du interessant fandest, dass Simone liegt, und du dich daraufgelegt hast. Es könnte ja gut sein, dass Simone aus einer Geste oder Beobachtung heraus da lag – oder Erschöpfung. In dem Gefühl des Rückzugs kamst du plötzlich mit deiner Intervention. Es wurde sofort ein starkes Bild, ein Zentrum und neuer Beobachtungsgegenstand. Für mich war das ein Moment, in dem ich einfach nur hingeschaut habe.

KERSTIN:
Ich finde diese Dynamik, sich gegenseitig anzustoßen einen Gewinn. Du tust etwas, das in mir etwas Neues zu Tage bringt, auf das ich alleine vielleicht nicht gekommen wäre und umgekehrt. Raoul tut wieder etwas anderes; Christina, Simone und Martin auch. So entsteht etwas, das niemandem von uns alleine möglich gewesen wäre. Ich sehe das, wenn wir gemeinsam arbeiten, auch wissenschaftlich an der Hochschule. Diese Dynamik über Disziplinen hinweg finde ich super und total fruchtbar. Ich weiß, was meine Position ist und was ich aus dieser heraus dazu beitragen kann. Damit komme ich zu dir und wir sprechen darüber. Dann hast du eine großartige andere Idee dazu. Wenn ich diese zwei Dinge addiere, wird die Idee noch viel besser als es unsere Ideen alleine gewesen wären.

SARA:
Genau. Ich frage mich, ob das in performativen Prozessen gelingt, weil es ziemlich frei von Hierarchien ist. Ich sage jetzt mal Hierarchien, weiß aber nicht, ob es das ist. Ich finde interessant, dass es keine Wertung gibt; z. B. wenn ich Bezug nehme, bin ich dann gut oder schlecht? Wenn ich mich zurückziehe, gibt es keine Wertung. Wenn ich sende, ebenso nicht. Jede Rolle ist gleichermaßen wichtig. Weil ein Rückzug wiederum ebenso zu einem Mittelpunkt werden kann. Er kann zu einer starken

Mittelpunktshandlung werden, wie ich sie z. B. vorhin beschrieben habe. Das am Boden Kriechen – und alle sind um mich herum – kann sich sofort auflösen, ohne dass es irgendwie komisch wäre. Da sind wir weg von normalen sozialen Konventionen, in denen wir aus Respekt nicht aufhören, zuzuhören oder mitzumachen. Es sind die sozialen Prägungen, die wir in einem nicht künstlerischen Raum gewohnt sind. Ist das der Grund, warum es in Performances so gut gelingt?

KERSTIN:
Ich glaube, dass Performance nicht automatisch wertfrei ist. Dass sie das Ziel haben kann, das zu sein, ja. Ich glaube aber, dass z. B. Menschen, die nicht aus den Künsten kommen oder sich in performativen Prozessen zuhause fühlen, es nicht unbedingt als wertfrei empfinden müssen. Wir haben so viel Wertung internalisiert, weil das in unserer Gesellschaft als wichtig erachtet wird. Das führt dazu, dass ich auch in einer Performance denken kann: „Darf ich das? Habe ich das falsch gemacht? Was denken die anderen jetzt von mir?“ Das kann auch dann sein, wenn mir ein Raum geboten wird, in dem zumindest formell keine äußere Bewertung stattfindet. Internalisierte Bewertungsschemata sind so groß, dass man dennoch Bewertung empfinden kann.

SARA:
Im Inneren, glaube ich auch. Aber ich glaube auch, dass wenn ich die Performance als Werk betrachte, jede Unsicherheit, jeder Stillstand irgendwie wieder ein neuer Anknüpfungspunkt ist, mit dem ich arbeiten kann. Ich fand z. B. auffällig, dass Simone, Martin und ich am Anfang sehr impulsgebend waren und ganz schnell reingekommen sind. Im Gegensatz dazu war es für Raoul schwieriger, ja? Vielleicht hatte er im Inneren solche Fragen, wie du sie gerade genannt hast. Aber es war für die Performance selbst kein Problem. Man konnte deshalb nicht weniger mit ihm interagieren. Auch seine Person wurde nicht unbedeutender. Er war trotzdem Teil des Bildes mit seiner Handlung und hatte genauso Berechtigung in diesem Werk, oder?

Wie war es denn für dich? Ich finde, du bist so ein Dazwischen-Charakter gewesen in meiner Beobachtung. Ich fand, dass du eine Zeit gebraucht hast, um reinzukommen, aber dass es immer wieder starke Handlungen von dir gab.

KERSTIN:
Das entspricht auch meiner Art zu denken. Ich mag es, mir Sachen erst anzusehen, versuche sie zu verstehen, denke darüber nach und gehe dann meinem Impuls nach. Es ist ein hin und her Schwingen. Ich kenne auch, dass mir etwas Internalisiertes sagt: „Das war jetzt vielleicht nicht gut, wie du das gemacht hast“. Ich verstehe deinen Gedanken, dass performative Prozesse etwas Inkludierendes haben, dass ich mich zurückhalte und trotzdem Teil davon bin. Die Idee gefällt mir gut. Mich hat die Performance darin weitergebracht, einige meiner Positionen zu sortieren, zu verknüpfen und den roten Faden zu finden: In allen drei – Objektivität, Feministische Forschung und Open Science – geht es für mich um Demokratisierungsprozesse und Diversität. Es geht darum, alle Perspektiven zu hören, auf unterschiedlichen Ebenen. Das sehe ich auch in dem, was du gerade gesagt hast. Egal, welche Perspektive ich habe, egal wie aktiv oder zurückhaltend ich mich verhalte, bin ich Teil davon.

SARA:
...und darf es auch sein. Unsere Frage für diesen Suchprozess war ja „Wofür brauche ich dich?“ bzw. „Wie kann ich dir helfen?“ Ich habe viel nachgedacht; wie sehr uns das beeinflusst hat, denn diese Frage allein macht ja eine Haltung. Sie ist schon eine innere Positionierung. Ich frage mich, ob ich die sonst auch so präsent habe, wenn ich in Gruppenzusammenhängen in einer Sitzung bin. Habe ich dort – wie in performativen Prozessen – diese Haltung, dass ich mit jedem Ausdruck irgendwie weiterarbeiten oder umgehen kann/will?

KERSTIN:
Das hat auch mit dem künstlerischen Rahmen zu tun. Zudem fällt es mir leichter, eine ganz andere Perspektive bei einer anderen Person zu akzeptieren, wenn ich

das Gefühl habe, dass mir die Person nahe oder sympathisch ist.

SARA:
Das mit der Nähe ist richtig gut! Das ist die nächste Frage, die sich anschließt: Wie kann man eigentlich Nähe kreieren? Nähe entsteht in performativen Prozessen sehr schnell. Wir hatten diesen Raum, dieselben Bedingungen, ähnliche Kleidung, dasselbe Material. Wir hatten sozusagen ein Bandengefühl.

KERSTIN:
Fast konformistisch, aber ja.

SARA:
Das ist das unsrige, das wir uns vorgenommen haben. Da entsteht ein ganz starkes Wir-Gefühl und aus diesem heraus eine Nähe. Wenn ich so in den Forschungsschwerpunkt hineindenke, ist die Nähe innerhalb der Projekte – inhaltlich und der Forschungszugänge – oft nicht da, wenn nicht die Rahmenbedingungen oder die Zeit da waren, sich auszutauschen. Wenn man nicht in diesem Nahemodus ist, ist man viel stärker bei sich. Wenn man viel stärker bei sich selbst ist – um zu unserem ursprünglichen Bild zurückzukommen – kann man nicht so gut loslassen. Man kann immer nur dann loslassen, wenn man sich zu etwas oder jemand anderem hinwenden kann. Also Loslassen und Zuwendung bzw. Ab- und Zuwenden ist ja schon eine Geste. Vielleicht ist es auch dieses bei sich Bleiben, beim eigenen Bleiben, die eigene Idee Durchsetzen, die eigene Vision, dieses Ego.

KERSTIN:
Ja, wir sind – gerade im Wissenschaftsbetrieb – geprägt von agentischen Eigenschaften wie Durchsetzungsvermögen, Leitung, Führung; das was du Ego nennst. Das sind nicht unbedingt negative Dinge. Sie sind auch zielführend. Dass wir aber vorrangig diese Eigenschaften vertreten und belohnen, ist schwierig. Um zusammenzuarbeiten und das über Disziplinen hinweg, brauchen wir auch kommunale Eigenschaften: Empathie, Community, Fürsorge und ein sich Öffnen.

SARA:
...und Verletzlichkeit.

KERSTIN:
Genau. Vor allem über Disziplinen hinweg, wo es ein starkes Denken in Fächern und Schubladen gibt: Du machst künstlerische und ich evidenzbasierte Forschung. Ich glaube, warum wir beide das überbrücken können ist, weil wir uns sehr nahe sind. Aber je mehr wir uns in unseren Positionen unterscheiden, umso mehr kommunale Eigenschaften brauchen wir. Wir müssen uns öffnen, miteinander in Kontakt treten, offen sein für andere Meinungen und uns in andere Positionen hineinversetzen. Wenn wir das nicht mitbringen, ist es schwierig, zusammen zu arbeiten.

SARA:
Man müsste diesen Nähebegriff in Forschungs- und wissenschaftlichen Zusammenhängen untersuchen. Wir zwei sind uns in den meisten Sachen, die wir untersuchen sehr fern. Trotzdem haben wir Interesse aneinander. Es wäre spannend, eine Performance als Gegenbild zu gestalten. In der schauen wir, was geschieht, wenn ich nicht frage „Wie kann ich dir helfen?“ – was zu Nähe führt. Stattdessen würden wir fragen: „Wie kann ich meine Idee zum Leitthema machen?“ Man müsste es versuchen. Ich glaube, dass es nicht funktionieren würde, weil wir uns in performativen Prozessen die Selbsterlaubnis geben, uns abzuwenden und desinteressiert zu sein. Es ist ein künstlerischer Raum, in dem ich mir denke: „Ja mei, wenn Kerstin jetzt Lust hat, sich mit



Konfetti zu bewerfen interessiert mich das nicht.“ Dabei habe ich kein schlechtes Gewissen dir gegenüber. Es war auch ein Aspekt in meinem Text, das ich kein Desinteresse deiner Person gegenüber habe, sondern ich mich frage, wie ich dem Werk gerade helfen kann. Damit Kerstins Geste des Konfettiwerfens im Werk wirkt, braucht sie Hilfe. Es braucht mehr Konfetti, mehr Dynamik. Ich kann mich aber auch abwenden und mich innerhalb des Werks für was Anderes entscheiden und entscheide mich dabei nicht gegen dich, weißt du?

KERSTIN:
Ich finde den Ausdruck ‚Hilfe‘ schwierig. Ich würde es lieber so formulieren: „Wie kann ich dich unterstützen?“ Helfen beinhaltet, dass die andere Person oder Position einen Mangel hat.

SARA:
Wir hatten das ja gar nicht als „Wie kann ich dir helfen?“ formuliert. Martin sagte vor der Performance, man könne das „Wofür brauche ich dich?“ auch umdrehen in „Wie kann ich dir helfen?“ Bei dir und Simone war die Reaktion darauf ähnlich, nämlich dass diese Formulierung für euch nicht geht, da sie eine Wertung beinhaltet. Hilfebedarf ist in unserer Gesellschaft eine Entwertung. Im Gegensatz dazu habe ich das sehr ernst genommen, dieses Helfen. Die Fragestellung hat bei mir nachgeklungen und ich habe sie auf das Werk bezogen, um von dieser Wertung wegzukommen. Dann kann man es ästhetisch betrachten und es ist wieder voll okay. Es wird nur dann kompliziert, wenn ich es auf Menschen beziehe. Wenn man fragt, wo das Werk hilfebedürftig ist – im Sinne von mehr Dynamik, mehr Chaos, mehr Struktur – dann ist es für das Werk. Wenn man das wieder in wissenschaftliche Zusammenhänge mitnimmt, ist es dort genauso. Man müsste viel konkreter am Gegenstand sein.

KERSTIN:
Ich gehe mit deiner Aussage mit, dass man in unserer hierarchisch strukturierten Gesellschaft, wenn man Unterstützung braucht, weniger Wert zugeschrieben

bekommt. Das ist insbesondere der Fall, wenn man hilfsbedürftig und verletztlich ist.

SARA:
Ich habe gerade überlegt, ob das gegenläufig ist. Wir haben einerseits gesagt, es bräuchte mehr Nähe. Nähe ist etwas ganz Menschliches. Andererseits sagen wir, es bräuchte mehr Distanz von diesem Zwischenmenschlichen, um nicht kontinuierlich alles persönlich zu nehmen. Das ist genau das, was in einer Performance passiert.

KERSTIN:
Ja, es ist schön, idealistisch und sozial zu sagen, dass wir mehr Nähe brauchen. Aber es ist unrealistisch, dass ich in meinem Arbeitskontext nur mit Menschen zu tun habe, denen ich mich persönlich wie fachlich nahe fühle. Das wäre eine übertriebene Anforderung. Wie kann es also auf fachlicher Ebene eine Nähe geben, ohne das das eine intime, persönliche Nähe sein muss?

SARA:
Genau. Aber es ist schon komisch, dass das in Performances nicht so ist. Da kann ich auch mit Menschen, denen ich nicht nahe bin, ein gemeinsames performatives Ereignis haben, in dem ich mich ihnen verbunden fühle. Es entsteht ein Verbundenheitsgefühl bei mir, auch mit Menschen, die mir fremd sind oder die ich schwierig finde. Wenn man zwei Stunden in einem Raum gemeinsam performt und gesehen hat, wie jemand am Boden kroch, eine Leiter hochkletterte, gerufen hat oder anderes, ist das verbindend. Da musst du mir nicht sympathisch sein.

KERSTIN:
Wollen wir unser Gespräch abschließen, indem wir uns gegenseitig sagen, wozu wir uns brauchen?

SARA:
Ja, gute Idee und schwierige Frage.

KERSTIN:
Ich brauche dich als Ergänzung zu meiner Position, die häufig sehr strukturiert ist. Ich bedenke sehr viele Details, plane

und schaue, was wir an Materialien und Inhalten brauchen. Ich bringe oft eine Vorstellung, eine Struktur mit. Dann hilft es mir, dass du dazu noch ganz neue Ideen hast. Wir brechen das nochmal auf und du fügst einen künstlerischen, performativen Anteil hinzu. Dabei schätze ich deine Spontaneität. Während ich Dinge gerne vorausplane, hast du oft spontan noch zwei, drei Ideen parat, die du aus dem Ärmel schüttelst. Die machen unser Gesamtprojekt komplett. Ich bin selbst immer wieder

überrascht, was dabei rauskommt. Es adaptiert sich nicht nur, was wir tun. Oft multipliziert es sich.

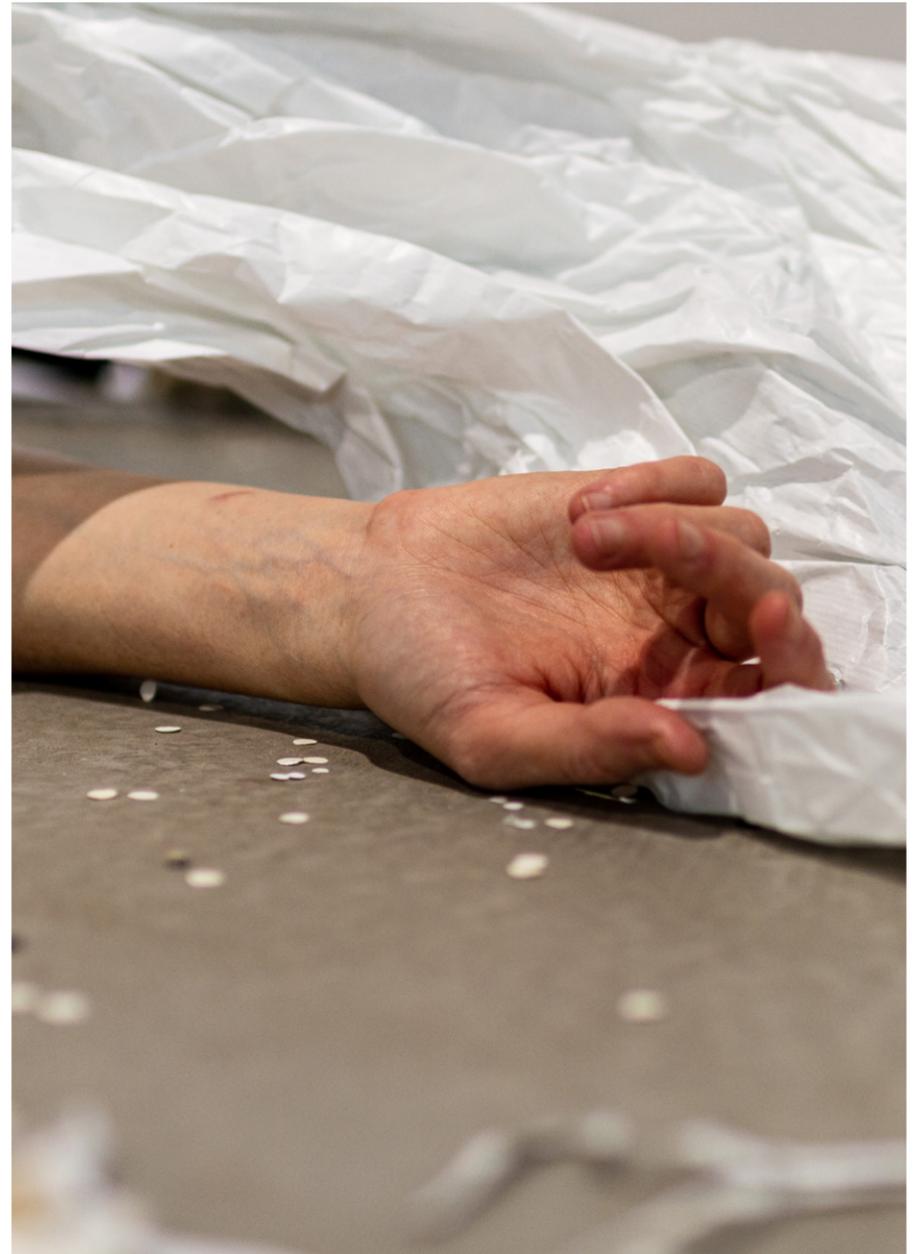
SARA:
Mir fällt dafür ein schönes Bild ein: Erinnerst du dich, als wir uns bei der Performance am Fenster standen? Ich habe meine Hand um dich gelegt. Die Anderen haben uns immer wieder Konfettis hingehängt, die wir beide so volle Kanne drauflos gegen das Fenster gepustet haben. Die

flogen und sahen wunderschön aus! Ich bin so eine Macherin. Mir tut es gut, diesen Boden zu haben. Ich kann mich besser entfalten, wenn da jemand einen Boden vorgibt. Ich bin sehr dankbar für die Struktur, die du mitbringst. Sie ermöglicht mir eine andere Reflektion. Ich mag es gerne, durch deinen Input Sachen nochmal umzuwerfen oder neu zu denken; also dass Reflektion auch tiefer sein darf. Das hat auch wieder mit Loslassen zu tun. Eine Idee kann auftauchen, reflektiert werden und dann aber

auch wieder losgelassen werden. Das ist zusammen einfacher, weil du mir spiegelst, wie du meine Idee hörst. Dann kann ich auch loslassen.











Ich brauche dich

Resonante Phänomene in performativen Gruppenprozessen

Sara Schwienbacher

Ich höre ein dumpfes rhythmisches Schlagen. Es tönt circa einen Meter vor mir. Ich lese es wie ein Anfeuern zu meiner Mission, mich auf einem Stück Tapete am Boden liegend vorwärts zu robben. Meine Sicht ist eingeschränkt und fast ausschließlich auf den grauen Betonboden vor mir gerichtet. Meinen Körper zeitgleich mit der darunterliegenden Tapete vorwärts zu bringen, erweist sich als schwer machbar, so dass jemand aus der Gruppe die Initiative ergreift und immer wieder von hinten etwas Papier abreißt und es mir vorne unter meine angewinkelten Ellenbogen legt, um mir damit den Weg zu bereiten. Auf mich rieselt es runde Papierschnipsel herunter und um mich herum sehe ich einige Schuhe. Irgendwie scheinen alle beteiligt. Ich habe nur eins im Kopf – Ankommen. Der Schweiß läuft mir über die Nase und ich sehe, dass ich gleich da bin. Vor mir nun direkt die weiße Wand. Die Geräusche werden leiser, die Füße um mich herum verschwinden und ich stehe auf, mein Blick ist schon auf das Neue gerichtet.

Lasse ich die Performance in mir nachwirken, so sind für mich vor allem die Momente des Wechsels, der Ad-hoc-Veränderung spannend; z. B. von Orientierung und Auflösung, von Bewegung und Stillstand, von Nähe und Distanz. Beobachte ich als Performerin das Feld, so nehme ich unterschiedliche Aktionen wahr. Wie ein Scanner läuft mein Blick über den performativen Schauplatz, der sich in Handlungen, Körpern, Rhythmen, Materialien und prägnanten Raumelementen atmosphärisch vor mir auftut. Schneller als ich denken kann, tut es mein Körper dem eines*einer anderen gleich und schnappt sich zwei Din A4 große Briefkuverts aus hartem Karton. Ich schlüpfte mit den Händen hinein und versuche den Boden von Konfetti zu reinigen, so wie es auch Simone tut. Die Rollen der Mitspieler*innen sind wesentlich. Sie sind nicht nur Gegenüber. Sie sind Impulsgeber*innen, Unterstützer*innen, Geschichtenerzähler*innen. Sie bieten Anknüpfungsmöglichkeiten. Innerhalb der Performance

gehen die Spieler*innen kontinuierlich mit Fremdresonanz um. Die Fremdresonanz hat ihren Ursprung im anderen, auch in etwas Übergreifendem, wie der gemeinsamen Räumlichkeit, der Bahnhofsatmosphäre und der Materialität des weißen Papiers. Sie bricht ab und damit spielen die Performer*innen stetig: Wenn jemand plötzlich stoppt und innehält, sich bewusst aus einer Szene absetzt oder ein Zug vorbeifährt, ein Klopfgeräusch an der Tür ertönt etc. – also aufgrund innerer oder externer Faktoren, die den kollektiven Zusammenhang des*der Einzelnen stören (Beyer & Gerner, 2017, S. 37).

In einer Performance spüre ich in meinem Inneren zu Beginn einer Handlung deutlich, ob ich mit meinem Vorhaben als „Sendeimpuls“ ins Feld starte. Ein Sendepuls ist geleitet von einer Idee, z. B. einer Handlungsabfolge, die ich ausprobieren will. Ich befinde mich im „Modus der Bezugnahme“ – ein Modus, in dem ich die Handlung eines*einer Mitspielers*Mitspielerin wahrnehme und dieser folge, sie reproduziere oder mich zu einer Szene positioniere. Es dauert nicht lange und ich habe meine ganz eigene Vorgehensweise, Abfolge und Logik, um Konfetti mit quadratischen Riesenhandschuhen vom Boden zu fegen. D. h. in der Handlung, im Vollzug, findet zunächst eine Nachahmung und dann über eine eigene Strategie ein Aneignungsprozess statt. Rosa erläutert: „Kompetenz und Resonanz sind zwei ganz verschiedene Dinge. Kompetenz bedeutet das sichere Beherrschen einer Technik, das jederzeit Verfügen-Können über etwas, das ich mir als Besitz angeeignet habe. Resonanz dagegen meint das prozesshafte In-Beziehung-Treten mit einer Sache. [...] Resonanz enthält einen Moment der Offenheit und der Unverfügbarkeit, das sie von Kompetenz unterscheidet. Kompetenz ist Aneignung, Resonanz meint Anverwandlung von Welt: Ich verwandle mich dabei auch selbst“ (Rosa & Endres, 2016, S. 7).



Im performativen Prozess gibt es einen, ich nenne ihn Kippmoment, der hierauf bezogen interessant ist. Das ist genau der Punkt, in dem sich das Senden und Bezugnehmen vermischen, sodass man nicht mehr sagen kann, in welchem Modus man sich befindet. Eine äußere Anforderung wird zu einem inneren Anliegen oder ein inneres Anliegen zu einer äußeren Anforderung. In dem Moment löst sich die Frage, wofür ich dich oder du mich brauchst, auf. Es entsteht eine responsive Geschehen. In Resonanz mit dem anderen wird jedenfalls die Resonanz (1) der Eigenheit in der Fremdheit und (2) der Fremdheit in der Eigenheit erlebt. „Man erfährt sich dabei, einerseits als passiv mitgerissen, andererseits als mitschwingend“ (Beyer & Gerner, 2017, S. 37). Das Eigene und das Fremde sind nicht nur als zwei Seiten durch ihre Antwortbereitschaft miteinander verwoben, sondern Bezugnahme und Aneignung sind so dynamisch, dass ein gemeinsames, antwortgebendes Drittes – das Werk – entsteht. Nehme ich im performativen Spiel Bezug, so befinde ich mich erst einmal im Bereich der reflektierenden Resonanz. Übertragen auf unser Setting hieße das, dass ein*e Akteur*in seinem*seiner Mitspieler*in durch seine*ihre Handlung nur äußerlich eine Reaktion spielgelt. Er*sie fühlt sich von der dazugehörigen Emotion, also vom affektiven Gehalt, aber nicht im Inneren betroffen. Zwischen den Akteur*innen entsteht also keine tatsächliche Schwingung (vgl. Breyer & Gerner, 2017, S. 35). Die absorbierende Resonanz hingegen tritt ein, wenn der Schall auf einen Körper trifft, der die Fähigkeit zur Eigenresonanz besitzt, in diesen eindringt und in ihm widerhallt (ebd.). Eigenresonanz ist am besten als Flow-Erlebnis wahrnehmbar und tritt in performativen Prozessen

oft als Zwischenstück auf: zwischen verbinden und trennen, zwischen loslassen und halten. Eigenresonanz ist also dieses Kippmoment, in dem es nicht mehr relevant ist, ob ich sende oder bezugnehme.

Von beiden Modi ausgehend können die Künstler*innen zu dem Flow-Erlebnis gelangen. D. h. innerhalb beider Modi kann ein gemeinsames Drittes entstehen. In der Gruppenperformance gelang es mir einige Male, vielleicht sogar auffallend oft. Rückblickend weiß ich nicht, ob es daran lag, dass Martin die Frage „Wofür brauche ich dich?“ als Denkanregung umgewandelt hat und sagte, im Feld könne man als Spielmotiv auch die Frage „Wie kann ich dir helfen?“ als leitend verinnerlichen. Vielleicht entstand dadurch eine ähnliche Dynamik wie in performativen Aufwärmübungen, in denen drei Personen während des Gehens im Raum versuchen, ein gleichschenkliges Dreieck zu bilden. Plötzlich laufen alle Beteiligten wie ein Schwarm durch den Raum, weil es sich so ergibt, dass jede*r von jedem*jeder abhängig ist. Vielleicht entstand aus dieser supportiven Grundhaltung der Einzelnen eine große Bereitschaft sich für eine fremde Handlung zur Verfügung zu stellen – eine große Achtsamkeit für den Bedarf im Feld. Das Helfen führt zum helfenden Gestus und in der Hilfsbereitschaft darf sich dann durch gelungene Anverwandlungen überraschend oft ein Bezugswerk entwickeln.

Als erste Notiz nach der Performance habe ich geschrieben: „Ich brauche dich du bist mein Retter, mein Helfer, mein Feind“. Das habe ich im Verlauf durchgestrichen und stattdessen „mein Erlöser, mein Freund, mein Gegner“ geschrieben. Dies zeigt deutlich, dass auch die Frage „Wo gibt es Hilfebedarf?“ durchaus als Kontrapunkt gesehen werden kann.



Hilfe kann auch Störung und Widerstand sein kann. Notwendig für Resonanz ist die Fremderfahrung. Verwirrend, verstörend, ungewohnt sind hier die Schlagwörter, die auch in performativen Prozessen Performer*innen auf ihrer Erkundung begleiten.

Denke ich über mein eigenes prozessuales Fragen nach, so habe ich „Wofür brauche ich dich?“ stellvertretend für das Werk gefragt. Wenn ich bezugnehmend auf Simones Handlung Konfetti vom Boden nahm, nahm ich dieses nicht, um Simone zu unterstützen, sondern weil ich wusste, dass sich die Wirkung eines sauberen Bodens im Werk nur entfalten kann, wenn sie Unterstützung bekommt. Entscheide ich mich, eine Linie im Raum zu gehen, so zeichne ich mit einem Körper Striche in das Werk. Es könnte sein, dass diese Striche nicht ausreichen und für die Wirkung meiner Handlung noch mehr Linien benötigt werden. Dann beginnen auch die anderen zu gehen. Nicht mir direkt als Spielerin wird geholfen, sondern der Ästhetik, der Spannung und der Entfaltung des Werkes.

Solche gemeinsame, dem Werk zugrunde liegenden Entscheidungen kann man nach dem Erleben nachvollziehbar beschreiben. Wenn ich mir ein Papierknäuel unter das T-Shirt stecke, Martin es mir gleichtut und mich Bauch an Bauch zum Kampf auffordert, wir uns aneinanderpressen bis wir zu Boden fallen und beide im selben Moment in einen Freeze-Moment gehen, tun wir das für das für/wegen uns, mit einem Verständnis dafür, dass wir das Werk sind. Wir tun es für den*die imaginäre*n Betrachter*in und letztlich für unsere Mitspieler*innen. Warum wir uns aber in derselben Sekunde einig sind, in der Handlung einen Wechsel zu vollziehen und uns nicht mehr zu bewegen, kann ich nur innerhalb der Aktion selbst fühlen. Es ist ebenso einer dieser Kippmomente, von denen ich sagen kann: Ich habe es weder entschieden noch nachgemacht. Es kann nur eine gemeinsame Resonanzhandlung bezugnehmend auf das Werk sein. Das Werk benötigt Stillstand. Dieser erzeugt wieder ganz neue Anknüpfungspunkte für die anderen. So entstehen Ketten.

Die Fragestellung „Wie kann ich dir helfen?“ löst im eigenen Spiel eine suchende Haltung aus. Sie lädt ein, sich in die unterschiedlichen Rollen aller Beteiligten zu begeben. D. h. der spannende Blick, den ich vorher beschreiben habe, geht auch empathisch vor. Durch Synchronisierungsprozesse können zwei Effekte entstehen: das Verstehen und das Verständnis. Das erfolgreiche Erfassen und Verarbeiten einer Information dient zur Evaluation und ermöglicht uns das Verstehen von Zusammenhängen in einer Situation. Teilen die Partizipierenden einen bestimmten Grad des Verstehens, so kann im günstigsten Fall Verständnis einsetzen (Breyer &

Pfänder, 2017, S. 15). „Zum einen impliziert das Verständnis, dass die Gemeinsamkeit der koordinierten Aktionen den Teilnehmenden eigens thematisch wird, sie sich also bewusst sind, dass hier etwas zusammen getan wird und dies keine Koinzidenz von Einzelhandlungen ist. Zum anderen leitet das Verständnis vom Bereich der rein körperlichen Synchronisierung zum Bereich der emotionalen Resonanz über, wo es um die Etablierung eines Gefühls von Gemeinschaft geht“ (Kim, 2007, S. 28; Beyer & Pfänder, 2017, S. 16). Übertragen auf den performativen Prozess benötigen wir ein Verstehen der Situation. Das Verstehen in performativen Zusammenhängen folgt einer eigenen Logik. Sie meint nicht eine Zuordnung nach alltagsverwandten Phänomenen, sondern das Verstehen einer ästhetischen Intention (Strich im Bild). Diese lässt jede*n Einzelne*n teilhaben. Innerhalb der Teilhabe ist es dem*der Performer*in manchmal möglich, ein Verständnis für das Gesamte (Werk) zu entwickeln und sich in seiner*ihrer Handlungen als sinnvoller Teil des Gesamten zu erleben. Basis hierfür ist eine intersubjektive Nahbeziehung innerhalb der gemeinsamen Interaktion. Bei zu großer Entfernung – das merkt man in Performances schnell – geht die affektive Erlebnisqualität in Bezug auf die*den andere*n verloren (Beyer & Pfänder, 2017, S. 16). Damit erklärt sich auch warum Spielimpulse wie Loslassen, Stillstand etc. vorwiegend in engen Zweierkonstellationen und kaum synchron und bezogen auf den gesamten Spielraum unserer Performance erlebt werden konnten.

D. h. das wechselseitige Einschwingen darf in performativen Prozessen nicht als Anstrengung erlebt und nicht als konstantes Ziel angestrebt werden. Um sich ausgehend von dem Ursprungsimpuls des Sendens (Ich brauche Hilfe) oder Bezugnehmens (Ich helfe dir) im Tun möglicherweise von der Intention zu lösen, benötigt es empathische Empfänger*innen die sich durch ihre achtsame performative Rolle verständnisvoll in Resonanz begeben, aber auch entfernen und loslassen. Performance ist ein resonanter Modus, also ein antwortbereiter Modus. Er changiert zwischen Autonomie (Ich habe Lust/ das Verlangen, eine Linie zu laufen) und Verbundenheit (Ich erkenne im Werk den Bedarf einer Linie). Der Wechsel zwischen sich begegnen und sich wieder trennen, sich verbinden und sich lösen ist die Basis von Resonanz (Metzler, 2017, S.197). Es geht um das Verhältnis von Bindung und Lösung. Wobei ich im Moment des Lösens aus einer aktuellen Handlung bzw. Spielsituation nicht wirklich weggehe, sondern mich mit meiner Aufmerksamkeit in das Feld begeben. Ich bin frei, wegzugehen oder neu hinzugehen. Das ist der Reiz an der Spielgemeinschaft, mit der man in performativen Prozessen umgeht. Es zeigt auch, warum der*die Mitspieler*in beides, Feind*in wie Freund*in, ist. Übertragen wir das performative Zusammenspiel auf Projekte und Forschungssituationen, die einer Idee des Mixed-Methods-Designs folgen, so wäre es genau der Kippmoment, der in interdisziplinären Teams angestrebt werden könnte.

Wenn man unserem Prozess folgt, entstehen Innovationen durch individuelle Anverwandlungsmomente innerhalb von Arbeitsprozessen. Weder eine offensive Positionierung des Eigenen noch eine kontinuierliche Bezugnahme schaffen Überraschungen bzw. Lösungen und damit auch keine neuen Anknüpfungspunkte.

Zum Ende hier noch ein vielleicht besser metaphorisch zu verstehender Auszug aus der Performance: Ich kann schlecht atmen nur durch die Nase und ich höre mich dabei. In meinem Mund steckt der Buchrücken eines Notizheftes. Den anderen Teil hat mein Mitspieler im Mund. Ich kann ihm gut in die Augen schauen, während ich mit aller Kraft auf das Heft beiße und es mit meinem Kopf versuche, an mich zu ziehen. Er tut das selbe. Mir läuft ein bisschen Spucke die Mundwinkel runter. Ich strenge mich an, durch meine Kraft ein angemessenes Gegengewicht zu halten. Die Spannung ist gut aufgebaut und meine Zähne beginnen zu schmerzen. Ein letztes Mal ziehe ich das Buch an mich. Dann öffne ich den Mund und gehe einen Schritt zurück. Martin schnappt sich das Buch und durch den Verlust des Gegengewichts, fällt sein Kopf tief in den Nacken. Er bleibt starr in dieser Position. Wie ein Schnabeltier steht er vor mir.

Literatur

Breyer, T., & Gerner, A. (2017). Resonanz und Interaktion: Eine philosophische Annäherung anhand zweier Proben. In T. Breyer, M. B. Buchholz, A. Hamburger, S. Pfänder, & E. Schumann (Hrsg.), *Resonanz – Rhythmus – Synchronisierung: Interaktionen in Alltag, Therapie und Kunst* (S. 33-46). Bielefeld: transcript.

Breyer, T., & Pfänder, S. (2017). Resonanz, Rhythmus und Synchronisierung: Interdisziplinäre Perspektiven. In T. Breyer, M. B. Buchholz, A. Hamburger, S. Pfänder, & E. Schumann (Hrsg.), *Resonanz – Rhythmus – Synchronisierung: Interaktionen in Alltag, Therapie und Kunst* (S. 9-30). Bielefeld: transcript.

Kim, Y. Y. (2015). Achieving synchrony: A foundational dimension of intercultural communication competence. *Intercultural Competence*, 15, 27-27.

Metzler, K. (2017). Resonanz: Sich verbinden und sich lösen. In T. Breyer, M. B. Buchholz, A. Hamburger, S. Pfänder, & E. Schumann (Hrsg.), *Resonanz – Rhythmus – Synchronisierung: Interaktionen in Alltag, Therapie und Kunst* (S. 195-206). Bielefeld: transcript.

Rosa, H., & Endres, W. (2016). *Resonanzpädagogik: Wenn es im Klassenzimmer knistert*. Weilheim: Beltz.



Sara Schwienbacher und Simone Klees

SARA:
Erzähl mir etwas zu deinen ausgewählten Fotos.

SIMONE:
Also, bei dem ersten Bild, auf dem ich das große Papier über mich ziehe, das sind Momente, in denen ich dich nicht brauche. Das war ja immer die Frage: Wofür brauche ich dich und wofür brauchst du mich? Das sind Momente, in denen ich versunken war in mir selbst und einfach mit dem Material sein konnte. Alles andere war dann auch nicht wahrnehmbar und dadurch war auch unsere Beziehung gar nicht geklärt. Die stand gar nicht im Zentrum und spielte keine Rolle in dem Moment.

SARA:
Das heißt, Momente, in denen du dir selbst genügst?

SIMONE:
Das ist jetzt schon eine Wertung. Ich würde es gar nicht unbedingt werten. Momente, in denen ich einfach mit mir selbst war, ohne mich zu definieren.

SARA:
Findest du, wenn man jemanden braucht, ist es auch eine Wertung?

SIMONE:
Nein, das finde ich nicht.

SARA:
Jemanden zu brauchen, bedeutet ja auch, bedürftig zu sein.

SIMONE: Ja, das stimmt. Ich habe das weniger als Wertung betrachtet, sondern eher im Sinne von „Wann treten wir in Interaktion?“ Du hast Recht, letztlich ist ‚brauchen‘ natürlich eine Wertung. Ich fand es in dem Moment total spannend,

zu gucken: „Wann hab ich Kontakt aufgenommen?“ Also: „Was hat mich überhaupt aus diesem Ich-sein, oder eben nicht Ich-sein, sondern aus diesem Versunken-sein rausgeholt?“ Das war eine Begegnung mit dir, ziemlich am Anfang. Du hast mich relativ schnell gelockt, hast mein Interesse geweckt.

SARA:
Wie habe ich das gemacht?

SIMONE:
Durch Handlungen, die du gemacht hast. Aber hauptsächlich waren es die Geräusche.

SARA:
Was war das genau für ein Moment? Erinnerst du dich?

SIMONE:
Das war mit dem Konfetti.

SARA:
Als wir die beide so euphorisch auf Martin geworfen haben?

SIMONE:
(kurzes Lachen) Nein, das hat sich daraus entwickelt, das war noch vorher.

SARA:
Ich bin gestartet, hatte versucht, diese vielen Konfetti irgendwie von einer Ecke des Raumes in die andere Ecke zu tragen. Praktisch mit meinen Händen. Martin hat mich sofort begleitet und diesen Geräuschimpuls oder diesen Geräuschraum dadurch installiert, dass er mit so einem großen Blatt gebückt unter mir herging. Dass er diese ganzen Konfettis, die ich verloren habe, versucht hat aufzufangen. Ich bin überhaupt

nicht so der auditive Typ, dass ich mit Geräuschen arbeite, das ist gar nicht meins. Es war nur... Ich glaube, ich konnte das überhaupt nur weiterdenken, weil er mir gezeigt hat, dass es gerade existiert. Dass man damit arbeiten kann. Ich fand die Steigerungsform total toll, die wir hingekriegt haben: Von diesem Rieseln hin zu dieser Explosion.

SIMONE:
Als wir beide ihn immer stärker beworfen haben, da hatte ich auf einmal das Gefühl, dass wir wirklich bewusst die Grenzen austesten und da so eine Hierarchie auch reinbringen und auf der Ebene austesten: „Wie weit können wir gehen? Wie weit können wir ihn auch erniedrigen ein Stück weit?“ Da schwang so etwas Soziales auf einmal mit, soziale Rollen.

SARA:
Das ist spannend. Ich hatte diesen Eindruck umgekehrt. Für mich war es wie ein Beschenken.

SIMONE:
Aah!

SARA:
Ich hatte das Gefühl, dass dieses euphorische Bewerfen, so ein „Whoa! Und das geben wir dir jetzt auch noch!“ war. „Und das auch noch! Und das auch noch!“ Das Lustvolle stand da im Vordergrund. Ich sah ihn eher erhaben, durch seine Position und durch seine Krone, und unsere Handlung war ja auch sehr anstrengend, seine hingegen ruhend...

SIMONE:
Spannend. Für mich war es anfänglich kurz so, hat sich dann aber im Prozess gewandelt. Als wir immer härter wurden. Ich fühlte: „Wir machen jetzt so lange und so intensiv weiter, bis irgendwie etwas passiert“. Es hatte sich gedreht für mich, diese Rolle wurde von der Aufwertung zur Abwertung. Er hat dann ja auch die Stopp-Geste gemacht.

SARA:
Ja, das hat mich total verwundert. Ich



dachte, dass wir vorher vor Erschöpfung aufgeben.

SIMONE:
Ich habe gedacht: „Wann kommt das wohl? Wann wird es zuviel? Wann sind wir zuviel, und wann gehen wir zu weit?“ Das fand ich auf jeden Fall einen ganz intensiven Moment.

SARA:
D. h. du hast in deinem Text untersucht: Wann haben sich eigentlich die Momente von „Ich bin mit mir, bei mir“, aufgelöst? Oder was dich dazu bewegt hat, sie

aufzulösen? Das war ja z. B. in diesem Fall, dass du gemerkt hast: „Oh, du wirst neugierig. du brichst irgendwie aus, weil du deinem Interesse folgst.“ – „Oh, da drüben wird mit Geräuschen gearbeitet. Da will ich dabei sein.“ Also eigentlich so eine Lust auf Teilhabe.

SIMONE:
So ein Wunsch nach Verbundenheit, darüber habe ich dann Gemeinsamkeiten entdeckt. Da war dann das gemeinsame Interesse an dem Material oder an der Handlung geweckt. Genau das hat dann meinen Wunsch nach Veränderung, also



von mir weg zu wollen, hin zu etwas anderem, durch dich etwas anderes zu erleben, geweckt.

SARA:
Kannst du das auch umgekehrt sagen? Wann gab es die Momente, in denen du wieder zurück wolltest zu dir?

SIMONE:
Das finde ich spannend, das habe ich gar nicht reflektiert im Text. Das hat sich eher ergeben, glaube ich, wenn ich Ruhe brauchte. Wenn die Auseinandersetzung mit den anderen so intensiv war, habe ich gemerkt, dass meine Aufmerksamkeit wieder mehr zum Material geht, weg von den Menschen. Dann habe ich mich wieder in dieses Material versenkt und bin in mich zurückgekehrt. Um Pausen zu haben. Wie war das bei dir? Kannst du das sagen?

SARA:
Ich habe in meinem Text geschaut: „Wann hatte ich eigentlich einen Moment von Alleinsein?“ Es gibt ja Momente, in denen man ganz klar in diesem Sendeimpuls ist, wo man weiß: „Ich geh jetzt da rüber, nehme die Konfetti unter die Arme und trage die weg.“ Das ist ein starker Impuls von innen heraus und man kann dem alleine nachgehen. Da hat mich in dem Moment nicht interessiert: „Was machst du, Simone?“, sondern ich habe das einen Moment der Positionierung genannt, von einer eigenen Idee. Dann gibt es einen anderen Modus, den der Bezugnahme, wenn man im Feld eine Handlung entdeckt und merkt: Es resoniert. Wie du es beschrieben hast: „Da rieseln Konfetti – das ist ja spannend. Ich möchte auch Konfetti rieseln lassen!“ Das sind diese zwei Grund-Spielimpulse. Diesen Moment, den ich immer am interessantesten finde, in dem ich dieses Gefühl hatte, der ist uns auffallend oft gelungen in dieser Performance ist, wenn sich das eine im anderen auflöst: Wenn ich im Spiel nicht mehr weiß: „Bin ich jetzt im Sendemodus? Folge ich meiner Idee, meinem Impuls, oder bin ich jetzt in einer Bezugnahme?“ Weil ich mir entweder das Fremde so angeeignet habe, dass es mir

nicht mehr fremd ist oder weil ich es geschafft habe, meines so freizugeben und mit den anderen oder dem anderen zu verbinden, so in Beziehung zu treten, dass es gemischt wurde, dass es jetzt nicht mehr relevant ist, dass es meines war.

SIMONE:
Ja. Ja.

SARA:
Also der Moment, der passiert, wenn du jetzt z. B. da sitzt, mit dem Papier auf dem Kopf, wie du es in Bild 1 beschrieben hast. Du machst es, um Rückzug zu haben, aber zeitgleich sendest du ja etwas im Feld. Eine deutliche Geste. Du arbeitest in so einer Handlung ja mit einem Bild und es kann ganz schnell passieren, dass drei Mitspieler*innen auch da sitzen in deiner Position, mit Papier auf dem Kopf. Deshalb fand ich es spannend, darüber nachzudenken, wie eigentlich das Werk dann mit uns kommuniziert: „Brauchen wir uns im Spiel wirklich gegenseitig, oder ist es das Werk, das uns braucht?“ In dem Moment, in dem du da sitzt, mit dem Papier über dem Kopf, greifst du ja mit deiner Form in dieses Werk ein und dann merke ich vielleicht: „Damit das wirken kann, braucht diese Geste noch fünf andere Personen, die da sitzen, mit Papier über dem Kopf, und ich setze mich dazu. „Ich helfe gar nicht dir, sondern ich helfe dem Werk.“

SIMONE:
Das ist interessant. Den Aspekt in Bezug auf das Werk habe ich überhaupt nicht betrachtet. Sondern diese Zweiteilung, die du vorgenommen hast, ich habe immer das ‚Innere Erleben‘ genannt. Dass ich mich einerseits vom Inneren Erleben leiten lasse oder in Bezug gehe und mich vom äußeren Erleben leiten lasse. Was du gerade gesagt hast, das ist interessant, da habe ich direkt an das zweite Bild gedacht, das ich ausgewählt habe: Da hatte ich tatsächlich niemand anderen im Blick. Sondern ich hatte da gerade so eine Auseinandersetzung mit diesem Knäuel Papier [ein zusammen geknülltes großes Papierstück, das im Verlauf der Performance von vielen der Teilnehmenden bearbeitet und mit Bedeutung

aufgeladen wurde; Anm. Simone]. Da war dieses aufgewertete Knäuel, das wir so viel bearbeitet hatten in unterschiedlichen Konstellationen. Um das wir auch einmal gestritten, gekämpft haben.

SARA:
Ja, stimmt.

SIMONE:
Das war mittlerweile rund zusammengerollt. Ich habe mir das als Sitz genommen und mich daraufgesetzt. Dann kam Martin und hat mir diese kleinen Papiere, das waren immer so aufgestellte Papierstücke, unter die Beine gestellt. Also hat sozusagen eine Stütze um mich herum gebaut. Dadurch entstand etwas völlig Überraschendes für mich. Das habe ich dann aus meiner soziologischen Perspektive direkt als soziale Rollenggebung betrachtet. Das hatte ich ganz oft wahrgenommen. Im Spielraum wirst du zu etwas Neuem, zu... ich sehe etwas oder jemanden in dir, das ich nicht gesehen habe. Beziehungsweise: Du bist erst mal für mich gar nicht gesetzt, als Person oder soziale Rolle. Sondern ich, also du, wirst auch zum Werk, um das in deiner Sprache zu sagen.

SARA:
Ja.

SIMONE:
Du gehörst mit dazu. Das drückt es dann nochmal in meinem Verständnis aus. Du bist mit Teil des Werkes, ohne dass ich dich als menschliches, soziales, vergesellschaftetes Wesen betrachte. Dann passieren solche Handlungen. Da kam ich sofort in so ein Rollendenken. Martin hat mich damit aufgewertet und es entstand wieder so eine Rollenhierarchie in meiner Empfindung. Ich habe mich dann auch erhaben gefühlt und gemerkt, wie diese soziale Bewertung, durch den Blick des anderen, hinein kam. Das ist auch ein Teil, den ich im Text reflektiere, weil mich das eben interessiert, wann aus diesem künstlerischen Prozess oder aus dem Werk wieder soziale Setzungen werden.

SARA:
Ich glaube das passiert auch dadurch, dass wir die Bilder, die wir erzeugen, in Bezug bringen, um uns zu der Realität, zu dem Sozialen zu positionieren. Also wenn man jetzt diesen Modus der Bezugnahme sieht, dann muss ich ja erst verstehen: „Simone sitzt jetzt da, sie sitzt so da, in dieser Position. In meinem Verständnis benötigt sie Unterstützung oder eine Stütze, um da irgendwie besser sitzen zu können.“ Warum ich es überhaupt so lesen kann, ist ja nur aus einer sozialen Prägung heraus.

SIMONE:
Genau! Du deutest.

SARA:
Wir sind auch in einem künstlerischen Werk niemals frei davon, sondern jede Handlung, also alles, was wir jetzt durchdenken, hat einen Ursprung im Sozialen und Kulturellen. Wenn Martin vorangeht und Papierskulpturen nach oben hält und wir alle plötzlich in einer Prozessionsabfolge durch den Raum laufen, ist das ja auch nur, weil wir alle als erste Assoziation diese Huldigung, diese Ehrung im Sinn hatten. Das war unser Verstehensmoment. Wahrscheinlich hat jede*r Einzelne gedacht: „Ich unterstütze diese Intention und reihe mich ein“ und dadurch wurde es ja tatsächlich zur Prozession. So ist es ja auf allen Ebenen, auch im Spiel, obwohl es total abstrakt ist durch die Materialität, da das Papier ja auch ganz absurde Bilder zulässt. Trotzdem tendieren wir dazu, es verstehen zu wollen, um es einzuordnen, um uns dazu zu verhalten.

SIMONE:
Ich habe das für mich so gedeutet, dass immer dann, wenn wir in Interaktion treten – also wenn ich bewusst in Interaktion trete – entweder mit mir selbst, sobald ich einen Blick von außen auf mich richte oder ich auf dich gucke, anfangs zu werten. Da habe ich diese sozialen Rollen, die Sozialisation und so weiter, das gemeinsame kulturelle Handlungsfeld oder den kulturellen Hintergrund, direkt vor Augen. Spannend fand ich die Momente, in denen das auch ausgehebelt wurde. Wenn nämlich etwas,

das du sagtest, sich nicht deuten ließ.

Sara:
Ja, genau.

SIMONE:
Was du jetzt auch als absurd beschreiben hast. Ich finde, das sind genau diese Momente, die ich auch im Nachhinein so als unglaubliche Entspannung

wahrgenommen habe. Weil ich da etwas sein konnte, was eben noch nicht definiert war, und du auch. Da verschmelzen wir in dem, da werden wir alle zu diesem Werk, zu diesem neuen Dritten.

SARA:
Man hat auch gemerkt, dass die Menschen, die in Performance geübt sind, solche Momente viel seltener hatten als andere. Ich



glaube, wenn man viel mit absurden Bildern arbeitet, sprich: gewohnt ist, Absurdität in einen Bezug zu setzen, sich selbst mit dem Absurden in Beziehung zu setzen, dass man auch dazu tendiert, zügig zu deuten, weil die Irritation nicht so groß ist. Im Gegensatz, wenn mir erst mal das Bild sehr fremd ist, sprich, ich schon von der Handlung irritiert bin, verstehe ich ja erst einmal nichts. Ich komme natürlich auch nicht in eine Deutung und dadurch auch in keine Bezugnahme.

SIMONE:
Ach.

SARA:
Ich finde, man hat ganz stark gemerkt, vor allem am Anfang, dass Martin, du und ich ganz, sag ich jetzt mal, impulsgebend oder dominant waren und schnell in dieses Verstehen gekommen sind. Im Gegensatz z. B. zu Raoul und...

SIMONE:
...Christina. Ja, das ging mir auch so. Das ist aber spannend, weil ich deute das ganz anders. Und zwar habe ich das so gesehen, dass diejenigen, die diese Performance-Erfahrung haben, oder mit diesen ungeklärten Räumen umzugehen gewöhnt sind, dass wir da so richtig reingehen konnten. Und dass ich in dem Moment Wertung auch nicht brauchte. Die anderen sind erstmal eher wenig in Handlungen und Interaktionen gegangen. Ich hatte das Gefühl, die sind die ganze Zeit auf einer mentalen Ebene unterwegs und ringen um Verstehen.

SARA:
Deshalb ist der Moment der Irritation ja auch viel größer und dadurch die Bezugnahme viel kleiner. Ich glaube wir sind einfach mit allem schneller, weil wir schon ein großes Repertoire an performativen Handlungen zur Verfügung haben. Handlungen, die uns helfen, in der Aktion zu bleiben. Wir müssen meistens nicht suchen und ringen. Also ich glaube nicht, dass wir frei von Deutungen sind, sondern ich glaube, wir sind einfach viel schneller in dieser Art von Verstehen. Einem Verstehen, das

weg geht von dem sozialen Verstehen, weil wir nicht so irritiert sind von der absurden Handlung oder dem absurden Bild. Weil wir nicht verstört sind, es uns nicht sprachlos macht, wenn eine*r beginnt, Papier zu essen. Sondern, weil wir das einfach sofort integrieren, als Phänomen.

SIMONE:
Ja, aber als ungeklärtes Phänomen, das finde ich wichtig. Weißt du, also ich habe das, ohne es zu verstehen, einfach so akzeptiert und damit gearbeitet und war trotzdem immer noch in diesem Raum: Ich muss es auch gar nicht bewerten. Und das ist so schön, das ist so frei. Ich darf.

SARA:
Aber würdest du denn sagen, verstehen und bewerten ist dasselbe?

SIMONE:
Nein, gar nicht.

SARA:
Ja, genau. Ich würde dir nämlich Recht geben und sagen: Ich muss das nicht bewerten – da gehe ich total mit. Aber ich habe ein großes Verständnis. Verständnis ist vielleicht besser.

SIMONE:
Okay, ich habe ‚Verstehen‘ gerade anders verstanden. Als ein kognitives Nachvollziehen. Während du Verstehen eher im Sinne von Akzeptieren betrachtest. Der Satz: „Ich weiß zwar nicht genau, was du da tust, aber ich kann dem folgen“, zeigt für mich eher Akzeptanz als Verstehen.

SARA:
Ich glaube einfach, der Moment der Irritation bedeutet immer ein Stopp, bedeutet immer auch Widerstand, bedeutet vielleicht Rückzug, bedeutet sicher eine Verlangsamung. Weil, wenn eine Irritation da ist, dann ist es nicht geklärt. Das heißt – ich kann doch gar nicht in die Reaktion gehen. Vielleicht müssen wir gar nicht von dem Verstehensbegriff ausgehen, sondern können einfach sagen, die Irritation ist bei Performer*innen geringer, und dadurch das Verständnis für die Gesamtsituation höher.

SIMONE:
Durch die Erfahrung.

SARA:
Dadurch ist auch die Interaktion viel schneller. Da sind für mich auch soziale Gesetzgebungen total ausgehebelt. Ich kann viel schneller switchen.

SIMONE:
Ja.

SARA:
Deshalb möchte ich das Spielfeld nicht als Sozialraum betrachten, den kann man nicht einfach inszenieren. Innerhalb des Werkes bestehen ganz andere Gesetzgebungen. Also ich z. B. gebe mir viel schneller die Selbsterlaubnis, dich alleine zu lassen, mich von dir abzuwenden. Dir den Rücken zu kehren oder dich vielleicht nicht zu beachten. All die Dinge, die ich mir sonst ja gar nicht erlauben würde. Ich glaube, dieses Üben, dass es in diesem Raum erlaubt ist, sich einfach abzuwenden, zu sagen: Es interessiert mich nicht, dass du das jetzt so machst. Es nicht bedeutet: Ich interessiere mich nicht für dich. Ich denke wer sich oft in performativen Settings verhält, kann besser differenzieren zwischen Sozialraum und künstlerischem Raum.

SIMONE:
Ja, genau.

SARA:
Ich erinnere mich an meine Anfänge, als ich ganz viel soziale Konventionen mit in diesen künstlerischen Raum genommen habe. Gedanken wie z. B. „Das ist aber jetzt total unfreundlich, wenn ich Simone nicht helfe“ oder „Ich kann mich ja jetzt nicht einfach wegrehen“ waren sehr präsent.

SIMONE:
Ich habe das so geschrieben: „Im Spielraum wirst du zu etwas anderem.“ Also du bist eben nicht mehr Sara oder Simone, und dadurch habe ich auch andere Regeln, bzw. wir haben keine sozialen Regeln mehr. Ich mache einfach das, was meine Impulse mir sagen und was mein Interesse weckt.

Ich finde, wir hatten viele dieser Momente, in denen wir diese Räume geöffnet haben.

SARA:
Ich habe auch einen Abschnitt in meinem Text, in dem ich sage „Ich fand es auffällig oft, dass es uns gelungen ist“ und ich habe mir die Frage gestellt, ob das daran lag, dass Martin zu Beginn sagte, wir könnten auch mit diesem Impuls ins Feld gehen: „Wie kann ich dir helfen?“ Ich glaube, bei diesem „Wie kann ich dir helfen?“ schwingt super viel soziale Prägung mit.

SIMONE:
Total! Das ist spannend, weil mir das durchgerutscht ist. Ich erinnere mich jetzt gerade daran, da du das sagst. Das habe ich für mich direkt zur Seite geschoben und gedacht: „Nein. Auf gar keinen Fall“, weil ich dadurch direkt die Wertung drin habe. Aber diese Haltung macht ganz viel Sinn, wenn ich mir jetzt Martins Handlungen vor Augen führe, wenn er wirklich mit dieser Frage „Wie kann ich dir helfen?“ performt hat, dann ergibt das Sinn, weil er aus meiner Sicht durch seine Handlungen Hierarchien erzeugt hat.

SARA:
Beim Spiel hat es mich gar nicht gestört. Aber in der Reflektion musste ich von diesem „Wie kann ich Dir helfen?“ weggehen. Um einen künstlerischen Raum zu kriegen, hatte ich einfach gedacht: „Ja ich helfe nicht den einzelnen Personen, sondern dem Werk.“

SIMONE:
Ich hatte den Gedanken mit dem Helfen ja abgelehnt. Ich habe immer nur geguckt: „Wie treten wir in Kontakt und was sind unsere Medien?“ Und auch: „Was sind die Qualitäten unserer Kontakte?“ Das habe ich untersucht letztendlich. Dann auch immer wieder: „Wer bin ich hier?“ Also immer die Frage nach Identität. Das war für mich ein wichtiger Punkt.

SARA:
Mein letzter Gedanke war: „Wie kriegen wir eigentlich die Erfahrung, die wir jetzt gemacht haben in diesem performativen

Spielraum auch auf Forschungssituationen, oder Projektzusammenhänge übertragen? Wo es ja darum geht, dass wir mit unterschiedlichen Menschen in unterschiedlichen Disziplinen zusammenarbeiten.

SIMONE:
Ich habe überhaupt Performance in Bezug auf Identitätsentwicklung angeguckt. Das habe ich nicht im Text reflektiert, aber im Hintergrund schon mitgedacht. Wie wir jetzt so eine performative Situation – ich habe es auch Künstlerische Forschung genannt – wie die dann umgesetzt werden kann in einem Forschungssetting. In meinem Text habe ich an verschiedenen Stellen Bezüge hergestellt zu Theorien über Identität und dann Verbindungen geknüpft. Da sehe ich eine Möglichkeit. Dieser Raum, den wir geöffnet haben, ist ein ganz toller, großartiger Raum, um eine Forschungsfrage zu beginnen. Egal, mit welchen Forschungsmethoden oder Vorgehensweisen sie dann weiterbearbeitet wird.

SARA:
Ich nehme diesen Versuch einer Entpersonalisierung mit, also nicht die Frage „Wie kann ich dir helfen“ als supportive Geste im Miteinander zu verstehen, sondern den Mehrwert im direkten Dranbleiben am Gegenstand, dem Werk, zu generieren, ohne das Verständnis oder die Akzeptanz für

alle einzelnen Beteiligten innerhalb einer Gesamtsituation zu verlieren.







Ich brauche dich, wenn ich keine Decke habe

Simone Klees

„Wozu brauche ich Dich?“ mit dieser Frage traf sich eine Gruppe von sechs Menschen in einem großen Raum, um sie künstlerisch/performativ zu erforschen. Die Gruppe setzte sich aus männlichen und weiblichen Personen zusammen, alle weiß, alle akademisch gebildet. Der Ort war eine ehemalige renovierte Halle für Güterzüge. Er war hell und hatte eine Fußbodenheizung. Vor Beginn der künstlerischen Forschung/Performance erweiterte die Gruppe die

¹ Fischer-Lichte [2014] liefert eine theoretische Fundierung der Beschaffenheit dieses Raumes und klärt seine besondere Ästhetik.

Fragestellung: „Wozu brauchst Du mich?“

Vor der Aktion legten wir Regeln fest: Keine Verletzung von sich und anderen, die Handlungen und Interaktionen sollten nonverbal sein und wir vereinbarten eine „Stopp“-Geste, mit der unsere individuellen Grenzen angezeigt werden konnten. Die Halle wurde eingeteilt: Den Großteil bildete der performative Raum, ein kleiner Abschnitt wurde zum Ort der Zuschauenden. Dort hielten wir uns auf, wenn wir individuell Pausen machten oder von außen schauen wollten. Ansonsten blieb der Raum leer. Das Material waren unsere Körper und weißes Papier in verschiedenen Formen (Konfetti, geschreddert, verschieden große Blätter und Papierrollen). Die Performance begann. In der Auseinandersetzung mit dem Material ließ ich mich von meinem inneren Erleben leiten und begann, es zu erforschen. Für mich ergaben sich neue Fragen in Bezug auf die anderen: Wann habe ich den Impuls, in Interaktion zu treten und warum? Wann nimmst Du Kontakt zu mir auf? Wann brauche ich Dich nicht und wann brauchst Du mich nicht?

Rollenvielfalt, Rolleneinheit, Rollen, rollen, wir rollen, wohin? Phasen der Ruhe, des Versinkens. Du kommst dazu, wenn ich ein Geräusch höre. Es sind die Geräusche, Räusche, die mich anziehen und Wärme, Hautkontakt, Wärme und Nähe, Weichheit, Weiche, Weisheit? Was passiert im Spielraum?

Ich forschte weiter nach der Besonderheit unserer Beziehung im performativen Raum (vgl. Fischer-Lichte, 2014)¹ an einem undefinierten Ort, der Freiheit versprach: Wie treten wir hier in Kontakt, was sind unsere Medien?

Im Spielraum wirst Du zu etwas anderem. Ich sehe etwas/jemand anderen in Dir und Du machst mich zu etwas anderem – indem Du auf mich reagierst, mich schmückst und/oder erniedrigst. Es gibt Ruhe, Unruhe und Aufruhe. Es heizt sich auf. Papier ist warm, es umfängt mich, wie eine Mutter, Du bist mein Kind, Du bist meine Mutter, Vater, Geliebte. Ruhe, Geborgenheit und Eifersucht, Freude und Aufregung. Momente des Zusammenseins, Auseinandergehens, Rhythmus, Kreis, Organismus. Unbekannte Bewegungen und Koordinaten, neue Setzungen außerhalb bekannter Rollen. Was sind die Qualitäten unseres Kontaktes?

Unsere Beziehungen waren undefiniert, noch nicht verhandelt, sie konnten neu gesetzt werden und mussten dabei keiner soziokulturellen Norm folgen. Gesellschaftliche Setzungen und Hierarchien erschienen erst in meinen Bewertungen Deiner und meiner Handlungen, durch Dich. Ich ließ mich weiter treiben, vom Material, vom Ort, von Dir, von der Gruppe. Unsere Kontakte veränderten sich, sie waren durch unterschiedliche Gefühle und Zustände von Nähe und Distanz, Bewegung und Ruhe charakterisiert. Mein

Interesse für Dich war geweckt, wenn wir gemeinsame Interessen hatten, Gemeinsamkeiten schufen Verbindung. Zugleich brauchte ich Dich, um etwas Unbekanntes, Unvorhersehbares zu erfahren, um überrascht zu werden. Von mir selbst überrascht zu werden, war weitaus schwieriger. Ich überraschte mich durch Dich.

Momente des Erlebens von klopfendem, trockenem Regen, die Sonne in der Mitte, umringt von warmen Körpern. Moor, klares Moorleben. Ich brauche Dich nicht, wenn ich versunken bin. Ich brauche Dich, wenn ich keine Decke habe. Beim Innehalten hast Du die Ruhe verstärkt und gestützt. Du brauchst mich nicht, wenn da schon jemand ist, kann ich unterstützen oder auch nicht. Wenn Du etwas Neues entdeckst, teilst Du es oder auch nicht. Du verstärkst meine eigene Wahrnehmung. Resonanz – im performativen Raum ist sie eine Lupe. Sie stärkt Verbundenheit und erzeugt Widerstand. Wer bin ich hier?

Das Erleben eines, meines konsistenten Ich flackerte, das Prozesshafte zeigte sich. Durch Dich klärte sich mein Status in der Gruppe. Durch Dich wurde ich zu einem gesellschaftlichen Ich. In diesen Momenten erschien mir meine eigene Eingeschränktheit, meine Bewertung, meine Bedürftigkeit. Das Gros der Bedürfnisse existiert nicht autonom, es wird gesellschaftlich erzeugt. Kontaktaufnahme geschah oft durch eine Geste des Gebens oder Berührung. Zum Kontaktabbruch führten Weggehen und Ausblenden. Ich nahm auch Kontakt auf für Dich, damit Du Dich nicht ausgeschlossen fühltest.

Ein definitionsfreier, regelfreier, sozialfreier Raum erscheint für einen Moment und löst sich dann auf in meinem Dasein. Wer ist Ich, die in Interaktion tritt?

Auf der Metaebene stellt sich die Frage nach Identität: Die Erfahrung erinnert mich an Überlegungen Georg Herbert Meads (1968) zum vergesellschafteten Ich. Er unterscheidet zwischen „I“, dem spontanen, individuellen Handeln und „Me“, der verinnerlichten Haltung anderer (sozialer Rollen). In Bezug auf den performativen Raum stellt sich die Frage, wann handelt wer spontan?

Spontan bezog Ich mich auf das Material, ließ mich von inneren Impulsen leiten. Wenn Du hinzu kamst und mein Interesse durch Gemeinsamkeiten oder Unterschiede geweckt wurde – vom Wunsch nach Verbundenheit oder Veränderung geprägt – zeigte sich meine Vergesellschaftung: Meine Erfahrung im performativen Raum lässt sich in Bezug auf Michel Foucaults, von Judith Butler weitergeführter Konzeption von Macht und Subjektivierung (Butler, 2013, S. 8)² deuten (Foucault, 1983). Meine inneren Kontrollmechanismen – die zu Bewertungen von mir und anderen führen – wurden zwar erlebbar, es erschien mir jedoch nicht möglich, mich

außerhalb dieser Strukturen zu verorten.

Die Frage „Wer ist Ich, die in Interaktion tritt?“ bleibt. Die Performance öffnete ein Fenster zu einem Raum, in dem Identität scheinbar autonom und selbstbestimmt erfahrbar wurde. Sobald Du oder Ich auf mich blickten, löste sich der Raum jedoch in altbekannte Muster und Empfindungen auf. Eine Erklärung auf metatheoretischer Ebene liefert Judith Butler (2013, S. 7f.): „Macht denken wir uns gewöhnlich als das, was von außen Druck auf das Subjekt ausübt [...] Verstehen wir aber mit Foucault Macht auch als das, was Subjekte allererst bildet oder formt, was dem Subjekt seine schiere Daseinsberechtigung und die Richtung seines Begehrens gibt, dann ist Macht nicht einfach etwas, gegen das wir uns wehren, sondern zugleich im strengen Sinne das, wovon unsere Existenz abhängt und was wir in uns selbst hegen und pflegen.“

Ich brauche Dich, um Ich zu sein. Ich brauche Dich nicht, wenn ich versunken bin.

Literatur

Butler, J. (2013). *Psyche der Macht: Das Subjekt der Unterwerfung* (7. Aufl.) Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Fischer-Lichte, E. (2014). *Ästhetik des Performativen*, 9 (2004). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Mead, G. H., & Morris, C. W. (1968). *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.



Simone Klees und Christina Niedermann



CHRISTINA:

Ich hänge nach wie vor bei dem Foto, auf dem ich mit dem Rücken zur Wand in der Ecke stehe. Ich finde, das beschreibt sowohl den Forschungsprozess, aber auch den Aktionsprozess in dieser Performance. Mit dem Rücken zur Wand stehe ich immer mal wieder, wenn kein Input von außen kommt. Ich brauche im Prinzip immer den anderen, also möglichst den Menschen. Aber ebenso die Daten oder das Bild, das Video, das mir Input gibt für meinen Forschungsprozess.

SIMONE:

Das Gegenüber also.

CHRISTINA:

Ja und den Prozess in uns in diesem performativen Raum, den wir da gestaltet haben. Da ist es einfach so, dass ich wie mit dem Rücken zur Wand stand, in einem Moment, in dem ich mich noch nicht entschieden hatte, mitzumachen. Ich bin also in einen Prozess eingetaucht. Ich habe gemerkt, es braucht von mir den Mut miteinzusteigen.

SIMONE:

Irgendwann hast du dich bewusst dazu entschieden und das ‚Ja‘ gewählt. Ich bin so eingestiegen: Ich habe aufgrund der Erfahrung, die ich mit dieser Art von Raum habe, in diesem performativen oder künstlerischen Forschen, das ‚Ja‘ schon von Anfang an. Diese Akzeptanz für den regellosen oder definitionsfreien Raum, in dem ich mich gar nicht mit der eigenen Rolle „Was mach ich jetzt da?“ verorte und mich auch nicht in Bezug auf die anderen versuche zu verorten, sondern von den inneren Impulsen geleitet da reingehen kann. Deine Bildauswahl finde ich spannend,

wenn du sagst, du hast jetzt eben dieses Bild vom Ende der Performance gewählt. Das charakterisiert die Erfahrung. Du wurdest am Ende ja auch angeschaut und hast dich getraut. Du hast dich auch präsentiert oder exponiert in diesem Werk. Auch wenn wir anderen nicht mehr als Teile darin waren, waren die Teile von uns noch drin, die dazu geführt haben, dass es so aussah. Das finde ich spannend. Ich hatte ja genau umgekehrt das Bild ausgewählt, auf dem ich mir diese ‚Decke‘, also das Papier, über den Kopf ziehe und mich ganz zurückziehe und innehalte, beziehungsweise in mir versunken bin. Gleichzeitig löste sich dadurch das ‚Ich‘ auf, dieses soziale oder bezogene Ich. Das war eine für mich prägende Erfahrung. Diese Auflösung des sozialen Seins und auch der inneren Hierarchien, die ich aufgrund sozialer Verbindungen oder Beziehungen habe. Spannend fand ich, dass ich das immer wieder lösen konnte. Manchmal war mir in der Interaktion nicht klar: Was machen wir hier und wer sind wir hier? Das habe ich gar nicht in Bezug auf soziale Rollen wahrgenommen, sondern nur in Bezug auf die Handlungen: Wir führen irgendwelche Handlungen aus, die ausgeführt werden wollen. Warum auch immer. Und es hat sich erst später geklärt oder zugespitzt. Dann entstand auf einmal wieder ein sozialer Prozess. Wie die ‚Prozession‘.

CHRISTINA:

Genau.

SIMONE:

In der Prozession wurde auf einmal von allen ein Gegenstand aufgewertet. Da brauchten wir die anderen.

CHRISTINA:

Genau. Ich frage mich gerade etwas. Ich habe den Eindruck, ich kann in meinen Forschungsprozess, also auch in meinem Projekt, quasi gar nicht ohne Vorwissen hineingehen. Beziehungsweise ich kann natürlich eine Frage haben. Und die ist dann frei von Wissen. Aber wenn ich forschen möchte, brauche ich Hintergrundwissen. Also Wissen über Methoden oder



das Wissen über Theorien. Im performativen Prozess war es ja so, dass ich mir vieles abgeschaut habe: Wie macht ihr denn das? Wie geht ihr da rein, diejenigen, die Erfahrung haben in dem Bereich? Eben du und Sara und Martin. Also ihr erwärmt euch und ihr nehmt einfach mal das Papier und zerknüllt es. Ihr wendet bestimmte Techniken an, mit dem Papier umzugehen. Ihr bewegt euch einfach mal. So, wie es mich eben mal erinnert an einen Hund. Und dann können andere darauf reagieren. Aber ein Forschungsakt wird quasi nie ohne Vorwissen angetrieben.

SIMONE:

Ja, ich finde spannend, dass du eben auch in einem künstlerischen Raum dieses Vorwissen brauchst: Wie kann ich mich in so einem Rahmen, im ästhetischen Raum bewegen. Da gibt es eben auch Regeln, aber andere als im Alltäglichen. Dieses Wissen muss ich haben, um direkt da reingehen zu können. Das ist sehr interessant in Bezug auf den Forschungsgegenstand meiner Dissertation – ich untersuche ästhetische Erfahrung beziehungsweise ästhetisches Erleben der Spielenden im theatralen Gestalten in der Theatertherapie – dort

musste ‚das Ästhetische‘ vorher von mir auch erstmal definiert werden. Ich gehe in diesen Forschungsraum und nehme eine Setzung vor. Gleichzeitig ist mein Ziel, qualitativ forschend offen zu sein. Das ist genau der Knackpunkt, aber es gelingt. Es finden auf einmal unerwartete Momente statt und ich werde neugierig auf etwas, das ich noch nicht kenne. Ich werde überrascht und dazu brauche ich das Gegenüber. Ich überrasche mich selten selbst. Das brauche ich auch in meinen Daten. Ich kann da reingehen mit einem Konzept. Ich brauche dann aber die überraschenden Antworten der Befragten. Da entwickelt sich so ein eigener Prozess, das Forschende. Da entsteht etwas Neues.

CHRISTINA:

Eigentlich setzt du dich ja wieder in Beziehung zu den Daten. Und genau dann ist ja schon der Vorwurf, quasi dieses Dilemma der Objektivität. Oder Subjektivität. Es ist ohne die Bezogenheit zum anderen. Was auch immer jetzt das andere dann ist, also Mensch oder Gegenstand, Objekt.

SIMONE:

Also Objektivität gibt es ja im qualitativen Forschen nicht. Sobald ich mit Menschen zu tun habe – da sind wir wieder beim symbolischen Interaktionismus – sind es die Subjekte mit ihren eigenen Erfahrungen, um die es geht und dann löst sich das Verständnis von Objektivität sowieso auf. Dann habe ich noch eine intersubjektive Nachvollziehbarkeit als Bezugspunkt. Es braucht die Forscherin, die sich positioniert, die auswertet und beschreibt. Ich finde das, was wir jetzt im Gespräch machen, gehört auch zur Forschung dazu: diese Auswertung transparent und für andere zugänglich zu machen. Also das wieder intersubjektiv teilbar zu machen. Da kommt wieder die Reflexion hinein, in der ich auf mich schaue.

CHRISTINA:

Da merke ich, das ist für mich als diejenige, die ja eigentlich empirische Forschung kennt mit qualitativen und quantitativen Methoden, dann wirklich schwierig, zu differenzieren: Welche Erkenntnisse ziehe ich

jetzt aus dem performativen Akt? Der war und ist jetzt nicht mehr. Also er hat ja eine Vergänglichkeit, die nie mehr rekonstruierbar ist. Unsere Zusammenkunft war und ist nicht mehr. Trotzdem habe ich entweder währenddessen Erkenntnisse gehabt oder eben danach. Und dann haben wir ja eben diese Fotos. Das ist wieder etwas ganz klassisch Empirisches; das Foto, das ich eben analysieren kann. Doch welche Erkenntnisse gewinne ich in der Performance und wie mache ich das in dem Prozess? Wie forsche ich in diesem künstlerischen Prozess? Da bin ich überhaupt nicht zuhause. Wie geht das?

SIMONE:

Du hast irgendwann ‚Ja‘ gesagt zu diesem Raum und diesem Prozess. Du hast dich, letztendlich wirklich auf diesen gegenwärtigen Moment eingelassen. Du hast gesagt, dass sich dann auch dein Denken oder diese Bewertung von allem ausgeschaltet hat und du angefangen hast, zu handeln. Das Forschende in einem künstlerischen Raum ist eben das Handeln. Es drückt sich handelnd aus. Zugleich ist da eine innere Resonanz, dieser Austausch zwischen Werk, Subjekt, das handelt, und den anderen, die teilweise zum Objekt wurden, wenn wir jemanden geschmückt oder erhöht haben. Sie wurden als Material betrachtet und manchmal wurde der*die andere aber auch zu einem Subjekt. Dann kamen auf einmal soziale Rollen ins Spiel. Ich denke, der Zugang und der Modus in diesem künstlerisch/performativen/forschenden Raum scheint in dem Moment gegenwärtig und noch nicht auf der reflexiven Ebene zu sein. Die schaltet sich natürlich immer wieder ein und das ist auch wichtig, weil ich mit einer Fragestellung reingehe. Sonst wird es willkürlich, dann ist es keine Forschung. Wir hatten ja die Fragestellung: „Wofür brauche ich dich?“ Ich habe mich in diesem Raum bewegt und immer wieder die unterschiedlichen Situationen daraufhin befragt. So würde ich meinen Prozess beschreiben.

Was ich in unserem Gespräch gestern spannend fand, war, dass du die Performance verglichen hast mit deiner aktuellen

Forschung. Du sagtest, du kannst es übertragen. Vielleicht kannst du das nochmal erzählen?

CHRISTINA:

Ich erinnere mich daran. Diese Erkenntnis, dass ich ohne die*den anderen gar nicht in einen Forschungsprozess eintauchen kann. Weil wir Dinge eben deuten oder Dingen eine Bedeutung geben, bei der wir alle d'accord gehen. Ob aus Konventionen, Traditionen oder dem Moment heraus. Das war spürbar in diesem Prozess. Aber ich merke, ich kann das auch auf meinen Forschungsprozess übertragen, der ja eigentlich nichts Künstlerisches in dem Sinne hat. Trotzdem sind da die anderen beteiligt. Ich habe vor allem diesen qualitativen Teil so weit geöffnet, also mich da rausgenommen – um eben doch so eine Art Objektivität zu erhalten oder herzustellen, dass ich andere Expert*innen oder Studierende eingeladen habe, dann im Auswertungsprozess mitzumachen. Die wiederum treiben das so an. Sie kriegen nochmal Ideen, welche Forschungsfragen da noch drinstecken oder entwickeln meine Idee weiter. Auf einmal verselbständigt sich auch so eine Projektidee. Es laufen schon Parallelprojekte, bei denen ich schon gar nicht mehr so stark involviert bin. Diesen Beziehungseffekt braucht es, um eine Frage weiter zu spinnen.

SIMONE:

Da zeigen sich viele Parallelen zu diesem forschenden Raum, den wir geöffnet haben. Auch, wenn das auf einer anderen Ebene war. Da finden sich Parallelen zwischen empirischer Sozialforschung – qualitativ oder auch quantitativ – zur Künstlerischen Forschung: In dem Prozess selbst entstehen bestimmte Modi und neue Forschungsfragen.

CHRISTINA:

Was auch noch spannend war: Ich stehe wie vor einem luftleeren Raum. Was mache ich jetzt mit dieser Erfahrung? Was mache ich mit diesen Bildern? Ich nehme eine Forschungsmethodik, die ich kenne – die qualitative Inhaltsanalyse – und vererbe Codes. Ich habe gedacht, welche

Emotionen rufen diese Bilder in mir hervor? Das ist ja etwas Handfestes, was ich jetzt im Nachhinein habe. Auch ein bisschen losgelöst von mir. Sonst müsste ich ja in die Introspektion gehen. Ich müsste meine Erfahrung wieder hervorrufen. Das wäre auch eine anerkannte Methodik. Aber meine Methodik war jetzt, dass ich gesagt habe: Ich nehme mir die Bilder und gebe denen Schlagwörter. Dann habe ich diese Liste an Eigenschaftswörtern, die ich wiederum sortieren kann. Das ist so eine Art und Weise, von der ich gemerkt habe, dass ich sie kann. Qualitatives Auswerten kann ich auch darauf anwenden.

SIMONE:

Das ist spannend, weil ich bin da tatsächlich in die Introspektion gegangen. Das ist ja auch Teil meiner Dissertation.

CHRISTINA:

Nochmal ein ganz anderes Thema. Meine Frage an dich war: Wie findest du deine Rolle? Du sagtest, dass du sie gar nicht findest. Das würde implizieren, dass du auf der Suche bist. Was du nicht bist. Gleichzeitig nimmst du dann aber in einem Schritt, wo dieser symbolische Interaktionismus greift, und du dann eben der Hund bist, oder das Herrchen oder das Frauchen. Da nimmst du ja die Rolle an. Diesen Schritt würde ich gern nochmal von dir hören. Du bist nicht auf der Suche, aber nimmst dann trotzdem eine Rolle an. Das verstehe ich noch nicht so ganz.

SIMONE:

Nein, ich nehme sie nicht an, sondern sie wird mir zugeschrieben und ich kenne sie. Ich erkenne sie wieder, weil ich hier sozialisiert bin. Und ich erkenne die Strukturen. Ich gebe mal ein Beispiel: Das führt zu meinem zweiten Bild, da sieht man nur meine Beine, ich sitze auf diesem Papier, mit dem wir uns in der Performance so lange beschäftigt hatten. Und ich habe mir das zerknüllte Papier genommen und mich daraufgesetzt. Dann kam Martin und hat mir kleine Papiere unter die Beine gestellt, wie Säulenpfeiler oder Stützen. Damit hat er für mich eine soziale Rollenzuschreibung vorgenommen. Ich habe mich auf

einmal anders wahrgenommen. Er hat mich ‚erhöht‘, ich hatte auf einmal diese Wahrnehmung von: „Aha, jetzt fühle ich mich erhaben!“ Und habe dann angefangen, soziale Rollen und Machthierarchien wahrzunehmen. Vorher hatte ich mich einfach daraufgesetzt, warum auch immer. Ich wollte mich da draufsetzen und im Rahmen des Werkes war das natürlich ein interessanter Akt, weil das ein sehr aufgeladener Gegenstand war. Wir hatten ja ganz viel damit gemacht. Dass ich mich da einfach draufgesetzt habe, vielleicht hatte ich dadurch auch schon diese Aufwertung innerhalb des Werkes hervorgerufen. Für mich wurde das erst wahrnehmbar durch das, was Martin gemacht hat. Ich hatte es vorher selbst nicht wahrgenommen.

CHRISTINA:

Ich verstehe das nicht. Warum ist dir das so wichtig, zu unterscheiden, dass du nicht die Rolle annimmst, sondern, dass sie dir angeboten wird? Du hast gesagt, dass sie dir fast auferlegt wird. Du handelst ja dann nach dieser Rolle?

SIMONE:

Im ersten Moment habe ich nicht der Rolle entsprechend gehandelt. Das ist das, was ich zu klären versuche oder überlege, ob ich, indem ich mich daraufgesetzt habe, doch schon selbst eine Hierarchie erzeugt habe? In meiner Wahrnehmung war es so, dass die tatsächliche Aufwertung erst von außen durch die Interaktion mit Martin stattgefunden hat und ich mich dann so fühlte und wahrgenommen habe: „Aha, jetzt bin ich hier die Königin!“. Aber mich interessierte daran nicht der Zustand selbst, sondern, dass ich mich in so einem künstlerischen Forschungsraum oder performativen Raum außerhalb sozialer Normen wahrnehmen kann. Dass ich spüren kann, wann soziale Setzungen stattfinden. „Wann passieren symbolische Interaktionen?“ Ich finde diese Momente sehr interessant, in denen ich außerhalb sozialer Rollen war. Wer bin ich dann? Das habe ich mich immer wieder in meinem Text gefragt. Wer das Ich ist, das dann nicht gesetzt ist. Wo nicht klar ist, wer du jetzt in Bezug auf mich bist, wo du zu etwas anderem wirst

in so einem Raum. Und ich dich immer wieder neu besetzen kann. Deswegen meine ich, ich übernehme nicht die Rolle, sondern ich streife sie über und dann streife ich sie wieder ab. Ich ziehe sie wieder aus, weil im nächsten Moment passiert etwas ganz anderes. Und dann kann es sein, dass ich auf einmal an einer ganz anderen Stelle bin. Also diese Setzung ist tatsächlich immer nur wie so ein Blitzlicht. Ich stimme dem dann in dem Moment zu und gleichzeitig löse ich das wieder auf, weil es mich nicht interessiert. Mich interessiert es nicht, die Königin zu spielen, in so einem Raum, sondern mich interessiert es, mich weiter treiben zu lassen von den Impulsen.

CHRISTINA:

Das ist, glaube ich, ein schönes Ding. Du stimmst dem zu. Also das mit dem Annehmen, das kann ich sehr nachvollziehen. Da ist auch eine Identifikation. Du fühlst sich ja quasi nur so. Das bist ja nicht du, sondern das Gefühl kommt und geht aber auch wieder in dir. In dem Sinne ist es nur eine Zustimmung, eine Akzeptanz „Okay, das bin ich jetzt für eine Weile.“ Da muss man dann aufpassen. „Das bin ich jetzt.“

SIMONE:

Das geht schon wieder fast zu weit mit der Zustimmung. Es ist mehr so: Ich akzeptiere jetzt, dass ich diese Setzungen selber wahrnehme, weil ich hier sozialisiert bin und weil wir beide diese Symbole kennen und deswegen nehme ich das jetzt gerade wahr, deswegen nehme ich mich als erhaben wahr. Und dann kann ich es auch wieder loslassen. Also es ist eher, dass ich es ganz bewusst wahrnehmen kann in dem Moment, ohne mir die Rolle wirklich einzuverleiben und zu sagen „Ich handle jetzt danach.“ Ich hatte meine Handlungen nicht geändert, sondern einfach wahrgenommen: „Aha, jetzt fühlt es sich an wie die Königin auf dem Thron. Okay.“ Dann habe ich das wieder losgelassen.

CHRISTINA:

Solche Rollenklärungen, unabhängig von diesem Annehmen oder Zustimmung oder Empfinden oder so, hat man ja in der Scientific Community auch.

SIMONE:
(lacht) Ja.

CHRISTINA:
Da spielt sich auch so etwas ab, nicht? Nur eben auf Papier. Da stehen ein paar Namen in einer Reihe, aber der Prozess ist eigentlich der gleiche.

SIMONE:
Ja, es sind auch Hierarchien und Machtstrukturen, die sich da ausdrücken.

CHRISTINA:
Noch ein Gedanke. Ich habe gemerkt, dass ich durch diese Erfahrung, die wir in dem Raum hatten, jetzt einen ganz anderen Bezug habe zu den Teilnehmenden, die da mitgemacht haben. Also wenn ich denen quasi außerhalb des Raumes begegne, kann ich denen viel besser zuhören. Emotionaler, ein bisschen mehr bei denen sein. Ich interessiere mich mehr für deren Themen.

SIMONE:
Aha. Du begegnest einander in einem freien Raum, in einem Freiraum. Und offenbarst etwas anderes von dir und das schafft Verbundenheit, denn da werden dann die Unterschiede und Gemeinsamkeiten sichtbar. Damit arbeitet die Theatertherapie unter anderem. Deswegen finde ich, es ist eine tolle Therapiemethode, weil du viel in dieser körperlichen Interaktion bist und dadurch eine andere Art von Gruppe erzeugst, im guten Fall.

CHRISTINA:
Ich glaube, unsere Session war ein guter Fall. Mein Interesse für Künstlerische Forschung hat es auf jeden Fall geweckt.





Mit dem Rücken zur Wand

Christina Niedermann

Mit dem Rücken zur Wand stehe ich dem Raum gegenüber. Ist dies eine konstruktive Haltung? Ist es konstruktiver zu beobachten oder Gegenstand der Beobachtung zu werden? Ein unbekannter Raum. Die Regeln werden festgelegt. Das ist wie einen Studienplan schreiben – ein Regelwerk. Dann wird der Raum eröffnet, d. h. die Studiendurchführung findet statt. Wer ist der*die Versuchsleiter*in? Jede*r ist sein*ihre eigene*r. Impulsen nachgehen, lautet die Devise. Nicht einfach, denke ich. Ich denke zu viel, das hemmt mich und macht mich kalt. Ich stehe innerlich mit dem Rücken zur Wand. Im Außen geschehen Dinge, Szenen entwickeln sich und ich interpretiere sie. Ich möchte gerne im Außen mitmachen und auch agieren. Doch ich bin gehemmt. Ich steige ein in die teilnehmende Beobachtung. Wie reagieren die

anderen? Sie werden warm und spielen und denken weniger. Woran kann ich das erkennen? Ich spüre es, erkenne es weniger. Offenheit ist ein Grundprinzip der qualitativen Sozialforschung, daran erinnere ich mich. Wie setzt man das um? Keine Erinnerungen kommen auf. Erfahrungsbasiertes Lernen findet nun statt. Was motiviert mich, mitzumachen? Anerkennung, Spaß, Zugehörigkeit, Wachstum. Was noch? Ich lege den Schalter um, schalte mein Denken aus, zumindest so sehr, dass es mich nicht mehr hemmt. Ich kann plötzlich Lücken erkennen, loslassen, mich einlassen, zustimmen. Intentionales Handeln? Handelnde Intuition?

In der Gesundheitspsychologie gibt es unzählige Theorien darüber, wie die Intentions-Handlungs-Lücke geschlossen werden kann. Eine mir sehr sympathische Theorie besagt, dass kognitive, motivationale, emotionale und aktionale Prozesse durch subjektive Erwartungen gesteuert werden (Bandura, 2012). Bandura beschreibt zwei dieser Erwartungen, die Ergebniserwartung und die Selbstwirksamkeitserwartung. Die Selbstwirksamkeitserwartung ist der Glaube an die eigene Person und die eigenen Fähigkeiten, einen Handlungsverlauf so zu planen und durchzuführen, dass das gewünschte Ziel erreicht wird. Diesen Satz kann ich auswendig noch von einer Prüfung in Persönlichkeitspsychologie in meinem Bachelorstudium. Der sitzt. Autosuggestiv könnte ich mir diesen Satz vorsagen und dann würde die Lücke geschlossen? Vielleicht. Verbale Instruktion ist eine der von Bandura beschriebenen Möglichkeiten, Selbstwirksamkeit zu gewinnen. Die anderen beschreibt er als eigene Erfolgserlebnisse, stellvertretende Erfahrungen und emotionale und physische Erregung. Doch wie ging das nun? Lücken erkennen, loslassen, mich einlassen, zustimmen.

Welche Ergebnisse erwarte ich denn, Bandura? Stille. Stimme. Und plötzlich war der performative Raum belebt durch meine Entscheidung, ihn zu beleben. Die Entscheidung steht doch aber auf der Seite der intentionalen Faktoren. Eine Entscheidung ist ein kognitiver Prozess, durch den ich noch lange nicht die Umsetzung erreicht habe. In der Theorie des geplanten Verhaltens (Theory of Planned Behavior, TPB; Azjan, 1991) steht neben den eben beschriebenen Erwartungen über die Konsequenzen des Verhaltens und den Erwartungen gegenüber anderer – quasi den Einstellungen gegenüber eines bestimmten Verhaltens und den subjektiven Normen – eine weitere wichtige Komponente im Mittelpunkt. Diese Komponente soll nicht nur Einfluss auf die Intentionsbildung, sondern auch unmittelbaren Einfluss auf die Verhaltensänderung haben. Die Theorie des geplanten Verhaltens (Ajzen, 1991) spricht hier von der wahrgenommenen Kontrollüberzeugung, welche von den Bedeutungen von Barrieren, Ressourcen und eigenen Fähigkeiten

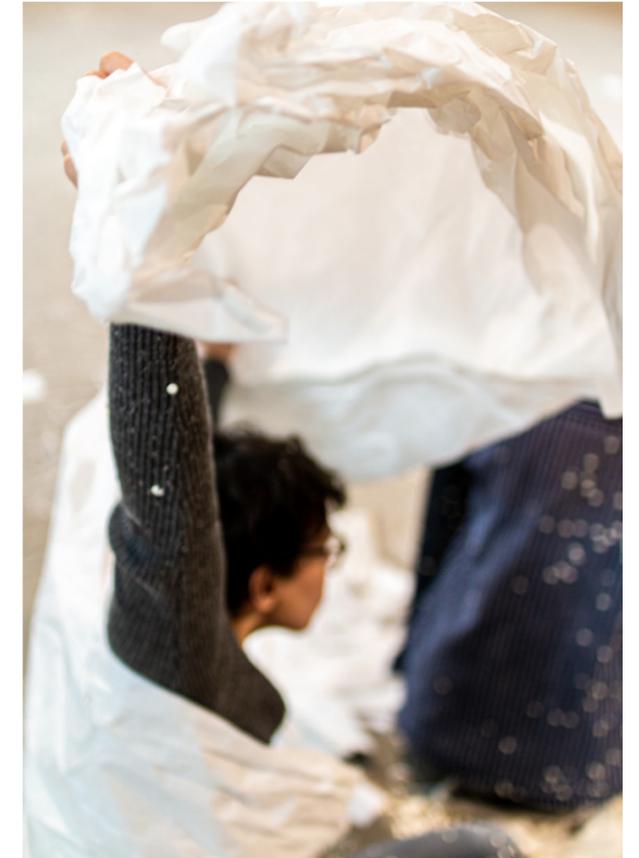
gespeist wird. In der Reflexion ist mir dieser Punkt nicht bewusstgeworden. Dennoch empfinde ich retrospektiv den performativen Raum als geschützt und mir zugewandt, so dass die Umsetzung meiner Handlungen geschehen konnte. Darüber hinaus schildert das Sozial-kognitive Prozessmodell gesundheitlichen Handelns (Health Action Process Approach, HAPA) drei aufeinander aufbauende Stadien, das neben dem präintentionalen Stadium, in der es zur Motivationsbildung kommt, das präaktionale und das aktionale Stadium beinhaltet, das der volitionalen Phase zugesprochen wird (Schwarzer, 2004). Selbstwirksamkeitserwartung und Ergebniserwartung finden wir auch wieder in der motivationalen Phase bei dem Prozessmodell HAPA. Hinzu kommt ein weiterer Faktor: die Risikowahrnehmung. Scheinbar als Relikt aus einer früheren Zeit, in der das Jagen und Sammeln mit realen Bedrohungen verbunden war, ist gerade diese Komponente im Zeitalter der Globalisierung und Digitalisierung aktueller denn je. Diese drei Faktoren münden in einer Zielbildung, d. h. Wünsche, Intentionen, Absichten werden formuliert. Ob dies laut oder leise geschieht, sei dahingestellt. Jedenfalls scheint die Zielformulierung ein konflikthafter Entscheidungs- und Motivationsprozess zu sein. Diese Auseinandersetzung ist jedoch unbedingt notwendig, um daraus neues oder sogar schwieriges Verhalten zu planen und umzusetzen. Dies geschieht in der Volutionsphase, welche in der präaktionalen Phase geprägt ist durch eine energieaufwändige Handlungsplanung und Analyse von Barrieren, Ressourcen und Erwartungen. In der aktionalen Phase dann – endlich – kommt es laut der Theorie zur Verhaltensausführung, welche sich in dieser Phase in einem ständigen Aufrechterhalten, Bilden von (neuen) Intentionen und Wiederherstellen befindet. In diesem Prozess steckt auch immer schon fast postaktional ein Interpretieren und Bewerten der Erfolge und Misserfolge, welches den gesamten Überbrückungsprozess aufrechterhält. Wird einem*einer da nicht schon schwindelig?

Ganz im Gegenteil. In Gesundheitsförderung und Prävention sind dies wichtige Erkenntnisse, die zur Überbrückung der Intentions-Handlungs-Lücke beigetragen haben. Beispielsweise konnte in einer Studie gezeigt werden, dass das Wissen um gesundheitsschädliches Verhalten wie Rauchen oder Übergewicht und die Intention, das Verhalten zu ändern, nicht zu einer tatsächlichen Verhaltensänderung führt (Schwarzer, Lippke, & Luszczynska, 2011). Ausschlaggebend sind die oben beschriebene wahrgenommene Selbstwirksamkeitserwartung und das strategische Planen. Diese Erkenntnisse werden zur Ermittlung von Interventionsangeboten gezielt genutzt, z. B. im Umgang mit Menschen mit chronischen Erkrankungen oder zur Umsetzung von Safer Sex. So kann im Rahmen des Prozessmodells von „Unentschiedenen“, „Vorbereitenden“ und „Aktiven“ gesprochen werden, denen individuelle Maßnahmen zur Erreichung des gewünschten Gesundheitsverhaltens angeboten werden

können (Schwarzer & Luszczynska, 2008). Braucht es also Angebote zur Erhöhung der Selbstwirksamkeitserwartung oder Angebote zur systematischen Handlungsplanung?

Was brauche ich im performativen Raum? Ich musste „den Schalter umlegen“, mir nicht mehr selbst fremd sein. So einfach und doch kompliziert beschreibt es diese Phrase. Licht an oder aus. An. Aus. Den Schalter umlegen. Ist es nicht faszinierend, was scheinbar in diesem Moment alles in mir von statten ging? Ich bin begeistert. Von der Forschung, der Kunst, von mir, von den anderen. Vor allem von den anderen. Es ist, als hätte es nicht stattfinden können ohne die anderen. Ich bin dankbar für diese Erfahrung. Danach war ich wahnsinnig aufgeregt und überwältigt von diesem Potential. Ich war regelrecht gesättigt. Kann man das essen? Also quasi den Prozess in sich aufnehmen, damit diese Begeisterung noch lange anhält? Wieder teilnehmende Beobachtung: Ich springe intentional. Es gibt drei wichtige Komponenten, in die wir unsere Nahrungsmittel einteilen. Das sind Fette, Eiweiße und Kohlehydrate. Tatsächlich haben sich andere Forschende diese Frage ebenfalls gestellt und stellen die These auf, dass die drei motivationalen Grundprinzipien nach der Selbstbestimmungstheorie (Ryan & Deci, 2000) – Autonomie, Kompetenz und Verbundenheit – die drei wichtigen „Nahrungsmittel“ der Forschenden sind (Tomasik, Ostermann & Schuster, 2019). Wie kann man diese operationalisieren? Die Forschenden setzen Autonomie mit der Position innerhalb der Autor*innenliste gleich, die Kompetenz mit dem Impact Factor und die Verbundenheit mit der Anzahl der Co-Autor*innen in Publikationen. Bisher konnte ein „optimaler Sättigungspunkt“ innerhalb des Modells berechnet werden, womit diverse Erfolgsstrategien verbunden sind und der darauf schließen lässt, dass die Forschenden am erfolgreichsten sind, die sowohl nach Kompetenz und Verbundenheit streben. Autonomie und Verbundenheit stehen in einer scheinbaren Konkurrenz zueinander. So bestätigt es auch meine Erfahrung aus der Erfahrung im performativen Raum. Nicht allein konnte ich den Sprung wagen in die Auseinandersetzung mit den anderen und dem Material. Es hat die anderen und das Material gebraucht, es hat sie regelrecht unabkömmlich gemacht. Ein weiterer Punkt, der nicht unterschlagen werden darf, fand nach der Überbrückung der Intentions-Handlungs-Lücke statt. Es geschah eine symbolische Interpretation der Geschehnisse und der eigenen Verhaltensweisen sowie der der anderen statt. So konnte ich mich verhalten, als ob. „Während das Sowohl-als-auch sich auf den Prozess der Entscheidung bezieht [...], liefert das Als-ob die Kategorie der Tat. Das Handeln im Als-ob-Modus macht es möglich, etwas zu tun oder jemand zu sein – ganz gleich ob man die Voraussetzungen erfüllt oder die

Tatsachen gegen einen sprechen. [...] Die Devise lautet: Besser als-ob als nie“ (Mair & Becker, 2005, S. 172). Ganz so, wie es auch kleine Kinder spielend tun. So als ob ein Hund im Raum ist, den ich gerne anleinen möchte. Die Fähigkeit zur symbolischen Interpretation der Geschehnisse und der eigenen Verhaltensweisen sowie der der anderen ermöglicht einen weiteren Brückenschlag im sozialen Raum. Von letzterem ist auszugehen, dass er, ebenso wie die Überbrückung der Intentions-Handlungs-Lücke, konflikthaft und energieaufwändig ist. „Ob wir Fremdes verstehen, hängt vom (produktiven) Umgang mit dem Konflikt zwischen dem Eigenen und dem Fremden ab“ (Mäder, 2009, S. 31). Ich hätte allzu gern gewusst, ob der Hund wirklich der Hund sein wollte in diesem Moment. Wir durften nicht sprechen, ich konnte nicht nachfragen, habe es aber vielleicht doch erfahren.



Literatur

Ajzen, I. (1991). The theory of planned behavior. *Organizational Behavior and Human Decision Processes*, 50(2), 179–211.

Bandura, A. (2012). *Self-efficacy: The exercise of control*. New York: Freeman.

Mäder, U. (2009). Das Fremde im Vertrauten. In M. Wohlleben (Hrsg.), *Fremd, vertraut oder anders? Beiträge zu einem denkmaltheoretischen Diskurs* [Kolloquium 10. - 12. Februar 2005 an der ETH Zürich] (S. 31-36). München: Deutscher Kunstverlag.

Mair, J., & Becker, S. (2005). *Fake for real: Über die private und politische Taktik des So-tun-als-ob*. Frankfurt am Main: Campus.

Ryan, R. M., & Deci, E. L. (2000). Self-determination theory and the facilitation of intrinsic motivation, social development, and well-being. *American Psychologist*, 55(1), 68.

Schwarzer, R. (2004). *Psychologie des Gesundheitsverhaltens: Einführung in die Gesundheitspsychologie* (3. Aufl.). Göttingen: Hogrefe. URL: <http://elibrary.hogrefe.de/9783840918162/C1> [Letzter Zugriff: 08.04.2020].

Schwarzer, R., Lippke, S., & Luszczynska, A. (2011). Mechanisms of health behavior change in persons with chronic illness or disability: The Health Action Process Approach (HAPA). *Rehabilitation Psychology*, 56(3), 161–170. <https://doi.org/10.1037/a0024509>

Schwarzer, R., & Luszczynska, A. (2008). How to overcome health-compromising behaviors. *European Psychologist*, 13(2), 141–151. <https://doi.org/10.1027/1016-9040.13.2.141>

Tomasik, M. J., Ostermann, T., & Schuster, R. (2019). An optimal foraging theory approach to publication success. *Advance online publication*. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.30878.38720>



Christina Niedermann und Raoul Pilcicki



CHRISTINA:

Ich hatte die erste Viertelstunde Hemmungen, irgendwie mitzumachen. Ich war so kalt, physisch auch. Irgendwie nur im Kopf, und habe gedacht: „Ah. Jetzt musst du das machen. Da war die Situation schon so weit vorangeschritten. Dann kam ich quasi an einen Punkt, an dem ich mich entscheiden habe, einzusteigen: „Ich will da mitmachen.“ Da kann man sich jetzt natürlich fragen: Was sind das für Gründe gewesen, warum ich mich dafür entschieden habe? Ab dem Moment wurde ich irgendwie warm und habe meinen Kopf ‚ausgeschaltet‘. Daraufhin konnte ich mitmachen. Da sind Situationen entstanden und die sind eben nur entstanden, weil es Agierende und Reagierende gab. Weil das gewechselt hat, ich also nicht nur die Reagierende war. Das ist ja die Frage: Wie kann man den anderen und sich selbst bei der Stange halten, dass es nicht langweilig wird?

RAOUL:

Ich habe das am Anfang ähnlich erlebt. Aus der Erinnerung war es so: Es geht los und ein Teil der Gruppe wird sehr schnell laut und aktiv. Da wurde z. B. dieses Konfetti anderen auf den Kopf geschüttet. Das wirkte auf mich beinahe, als würde da anknüpft werden an Prozesse, die bereits früher schon einmal gelaufen sind. Frühere Erfahrungen, durch die es leichter fällt, in einen bestimmten Zustand zu kommen oder eine bestimmte Neugierde zu haben. Zu sagen: „Da bin ich neugierig. Da nicht.“ Ich selbst habe mich am Anfang recht orientierungslos gefühlt. Für mich war das eher ein Gewinnen von Orientierung über Zeit. Am Anfang habe ich mich sehr stark an den vereinbarten Regeln orientiert. Ich brauchte einen Rahmen, um mich

einlassen zu können. Später habe ich es so erlebt: Wenn ich ins Handeln gegangen bin, hat das Resonanz in der Gruppe verursacht. Du musst schon klar handeln. Dann kriegst du auch Resonanz. Wenn du wie eine Wolke fluide herumwaberst, dann eher nicht.

CHRISTINA:

Das hat sogar diesen Namen: Intention-Handlungs-Lücke. Selbst, wenn ich dann gedacht habe „Oh, ich möchte da aber mitmachen“, hätte ich es dann noch lange nicht umsetzen können. Das ist mir dann aber gelungen, diese Gap zu überschreiten.

RAOUL:

Das erinnert mich an ein Konzept von Guido Möllering, mit dem ich mich lange beschäftigt habe. Er ist Vertrauensforscher an der Universität Witten/Herdecke. ‚Leap of Faith‘, also gewissermaßen der Sprung ins Ungewisse. Vertrauen heißt im Grunde: „Ich nehme Verletzlichkeit in Kauf aufgrund von Erwartungen, die auf früheren Erfahrungen basieren.“ „Ich kann aber nie im Vorhinein hundertprozentige Gewissheit finden, dass mein Vertrauen gerechtfertigt ist.“ Es bleibt immer ein Quäntchen Ungewissheit übrig, über das ich irgendwann springen muss. Ich hatte den Eindruck, da waren mehrere Entscheidungspunkte im Laufe dieser Session vorhanden.

CHRISTINA:

Szenenhafte Entscheidungen. Es gab ja immer wieder Szenen, die aufgebaut wurden.

RAOUL:

Mir sind tatsächlich drei Phasen aufgefallen. Die Erste war eine starke Distanzwahrnehmung, und dann ging es eher explorativ in Resonanz. Zum Ende war genug Stabilität oder Vertrauen da, dass der Fokus eher von außen mehr nach innen gehen konnte, und eher ein sensorisches Handlungsmotiv entstand. Bei mir jedenfalls.

CHRISTINA:

Das heisst, mit dem Gewinnen von Vertrauen in die Situation und die anderen, konntest du den Selbstfokus ein Stück weit



verlassen und dich auf die anderen fokussieren, oder Aufmerksamkeit auf die anderen lenken?

RAOUL:

Fast umgekehrt. Je größer das Vertrauen in den Rahmen und die Beteiligten war, desto mehr konnte ich bei mir sein und ins Erforschen kommen.

CHRISTINA:

So kann man es natürlich auch sehen.

RAOUL:

Die einzig richtige Perspektive, Christina. (beide lachen)

CHRISTINA:

Nein, ich bin für Perspektivenpluralismus. Es gab einen ganz wunderbaren Professor an der Uni Witten/Herdecke, der leider im vergangenen Jahr verstorben ist, Professor Matthiessen. Ich durfte wahrscheinlich einen seiner letzten Vorträge erleben, in dem er schon fast anekdotenhaft eine Begegnung mit Kolleg*innen beschrieben hat. Er war mit dem Thema Perspektivenpluralismus beschäftigt. Er meinte immer: „Im Gespräch mit anderen Personen muss man sich immer wieder sagen: Der andere könnte auch Recht haben.“

RAOUL:

Nur in diesem Falle nicht. (beide lachen)

CHRISTINA:

Aber es ist interessant, wie du das beschreibst. Ich hatte auf einer gewissen Ebene fast das Gefühl, dass es bei mir irgendwie anders herum ist. Ich dachte, ich konnte diesen Selbstfokus verlassen und eher die Aufmerksamkeit auf die anderen richten. Aber letzten Endes habe ich einfach nur den Fokus von meinen Gedanken abgewendet.

RAOUL:

Einerseits war mein Fokus: „Wo wird durch die anderen etwas möglich?“, und gleichzeitig: „Wo fühle ich mich durch die anderen eingeschränkt?“

CHRISTINA:

Gab es da auch Situationen?

RAOUL:

Ja. Gerade zu Beginn hatte ich das Gefühl, dass der Rahmen doch von relativ klaren Ideen bestimmt war. Das liegt wohl in der Natur der Sache, wenn man ein Format wählt. Ich weiß nicht, ob es überhaupt so etwas wie domänen-neutrale Formate gibt. Automatisch bedenkt man unterschiedliche Faktoren und Aspekte. Es gibt ein Hin und Her. „Was brauche ich, um

zu arbeiten?“ und „Welche Bedingungen helfen mir bei der Arbeit?“ Ich habe die Gruppe anfangs sehr motiviert empfunden: „Lasst uns loslegen!“ Ich hatte eher das Gefühl: „Das ist überhaupt nicht mein Setting, ich bin hier neu und orientierungslos.“ Und dabei zu sehen: Einige haben total Spaß unter diesen Bedingungen, das hat ganz am Anfang auch eine kleine Aversion bei mir verursacht. Ich fand das fast unfair. Als würde mir das auferlegt.

CHRISTINA:
Das Spezielle an der Arbeit des Forschungsschwerpunktes scheint mir nach deiner Beschreibung eigentlich, dass wir über Prozesse reflektieren, die real laufen, in Krankenhäusern oder in praktischen Forschungsprojekten, aber eben nicht vor Ort und in dem Moment, in dem wir zusammensitzen. Sondern es tagen alle, die diese Fäden zusammenhalten. Das macht es nochmal speziell.

RAOUL:
Das finde ich auch spannend. Dieses Experiment war einerseits sehr unmittelbar und konkret, und gleichzeitig total entkoppelt von jeglichen Alltagsrealitäten. Hier ringe ich auch mit der Frage: „Welche Erkenntnisse habe ich jetzt dadurch gewonnen?“ Für den Beginn gab es eine Art Regelwerk, das aus drei Sätzen bestand. Aber als es losging, hatte ich das Gefühl, ich muss mich hier erstmal orientieren.

CHRISTINA:
Mit dieser Orientierungsphase bin ich immer wieder konfrontiert in Seminaren. Im Bachelor „Einführung in Forschungsmethodik und Wissenschaftstheorie“. Wie mache ich das? Wie komme ich überhaupt zu einer Forschungsfrage? Wie baue ich mein Studiendesign auf? Diese Parallele finde ich spannend. In der Forschung muss ich einfach einen gewissen Wissensschatz haben, oder bestimmte Regeln oder „Gold Standards“ beachten. Dann kann ich relativ frei agieren.

RAOUL:
Das ist auch Teil meiner Forschung, diese Einschränkungen. Es gibt z. B. Studien

dazu, dass klare Regeln Personen, die einander nicht gut kennen, helfen können, gemeinsam kreativ zu arbeiten. Wenn ich noch keine klaren, inneren Referenzen habe, dann können mir äußere helfen.

CHRISTINA:
Das haben wir ja gemacht. In der Performance waren wir alle Interpretierende der Situation und haben uns in jedem Moment kulturell interpretierte Rollen, Normen und Symbolen Bedeutungen zugeordnet. So konnten soziale Interaktionen entstehen. Das Paradebeispiel ist diese Prozession, die relativ zum Schluss war. Mit diesem Gebilde, das aus einer Verbindungsszene mit Martin und mir entstanden ist. Dieses Objekt wurde dann herumgetragen und alle sind hinterhergelaufen. Alle sagen dazu: Es war die Szene der Prozession. Worauf will ich jetzt hinaus? Es ist quasi so, dass die Regeln gar nicht beschrieben sein müssen, sondern die entstehen quasi in diesem interpretativen Akt. Da ist wahrscheinlich auch die Gefahr darin, oder die Schwierigkeit. Vielleicht nennen wir es so. Im Gespräch mit Simone hatte ich sie gefragt: „Du warst dann auf einmal der und der und hast danach gehandelt? Sie hat mich korrigiert und gemeint: „Ich war nicht der und der.“ Sie war nicht der Hund, z. B. Die Umwelt hat eher so reagiert und sie daran erinnert, wie ein Hund tut. Deshalb hat sie sich verhalten wie ein Hund. Aber sie war keiner. Okay, man kann natürlich auch sagen, Normen oder Regeln entstehen im Miteinander, aber alle sagen: „Naja, die kenne ich zwar, aber ich missachte sie.“

RAOUL:
Ja, stimmt. Ich nenne das ‚Dehnung der Regeln‘. Es gab zum Beispiel die Vereinbarung: „Es wird nicht geredet.“ Kurz darauf wurde geredet (lacht). Das waren nicht immer Worte, teils waren es Geräusche. Ist das jetzt Reden? Da ist mein Vertrauen temporär ein wenig gesunken. Hier könnte man fragen: Ist eine Handlung eher eine konzeptionelle Reflexion oder ist eher etwas, das aus einem konkreten Erleben heraus gespeist wird? Sicherlich lassen sich beide Perspektiven argumentieren.

CHRISTINA:
Dieses Objekt, das aus dieser Windungsgeschichte entstanden ist. Martin hatte mir danach offenbart, er hatte gedacht: „Ach Mensch, das ist doch die Wurzel von Christina aus dem Garten.“ Ich hatte ein Phalussymbol vor Augen! Für Sara war es das Baby und die Geburt. Wir haben es nicht geschafft, uns auf irgendetwas zu einigen. Dann kam der Konflikt. Deshalb nenne ich es auch gerne Objekt, weil es mehrere Bedeutungen hat. Dann hat Sara dieses Objekt festgehalten und Simone wollte es ihr wegnehmen. Das wurde dann wieder zu etwas Viertem. Es wurde quasi das Spielzeug eines kleinen trotzigigen Kindes.

RAOUL:
Mich hat es metaphorisch erinnert an den Forschungsschwerpunkt. Dieses Ringen um etwas Gemeinsames. Dann ist es endlich da. Alle freuen sich und reden darüber. Sicherlich haben alle etwas Unterschiedliches damit assoziiert. Aber ich habe noch gut in Erinnerung, dass sich alle eine ganze Weile auf dieses Objekt bezogen haben.

CHRISTINA:
Genau. Dann wurde es auf einen Sockel gestellt und... Wir werden es nicht zur Gänze besprechen können.

RAOUL:
Ja. Ich widerspreche jedem deiner Punkte.

CHRISTINA:
Du Deserteur.

(beide lachen)







Black Box Hypothesis

Ausgelagerte Reflexion über das Spielen

Raoul Pilcicki

Die folgenden Hypothesen wurden experimentell generiert mithilfe eines neuronalen Netzwerks („GPT2“ von OpenAI), welche auf der Grundlage von Wortmustern Stil und Inhalt eines Textes „chamäleonhaft“ fortführt (Radford et al., 2019). Als Input dienten eigene Beobachtungen sowie ausgewählte Thesen von Carse's „Finite and Infinite Games“ (2011). Die ursprüngliche Version der Künstlichen Intelligenz (KI) wurde anhand von 8 Millionen Webseiten darauf trainiert, das nächste Wort in einem Text vorherzusagen. Sie entwickelte in kurzer Zeit weitere, überraschende Fähigkeiten wie das Übersetzen zwischen Sprachen oder das Beantworten von Fragen. Im Rahmen dieses Experiments generierte die KI eine Reihe fiktiver Quellenangaben, welche zum Ende des Textes aufgeführt sind.

1. Wer mit anderen spielt, muss sich an die Regeln halten. Regeln kompensieren, was nicht alle können und stellen sicher, dass es ausreichend relevant und überraschend bleibt. Wer die Regeln befolgt, spielt mit den anderen. So entstehen Communities. Die Regeln müssen von den Spielenden freiwillig angenommen und eingehalten werden. Dafür müssen sie in den Spielenden resonieren. Das Gegenteil von Resonanz wäre äußeres Verstärken.

2. Eine Regel ist nie für alle Beteiligten gleich wichtig, denn ihr Können ist ungleich verteilt. Interessant ist das Spiel, wenn es einerseits komplex genug ist, um unvorhersehbar zu sein, und gleichzeitig die Regeln sicherstellen, dass ausreichend individuelles Können während des Spiels überlappt. Ein Teil der Regeln ist, dass die Spielenden keine Kontrolle darüber haben.

3. Welche Regeln in den Spielenden resonieren, ist nicht willkürlich. Die Bereitschaft, sich auf eine Regel einzulassen, erfordert Vertrauen. Dieses basiert auf früheren Erfahrungen und bewährten Handlungen. Regeln also auch sicher, dass getan werden kann, was sich in früheren Spielen bereits bewährt hat. Das Bekannte ist bekannt.

4. Spiele präferieren das Spielen. Wer spielt, bestimmt - welche Regeln resonieren und gültig werden, oder welche Handlungen als nächstes Aufmerksamkeit erlangen. Bewährtes potenziert sich, auf Regeln bauen Regeln auf. Eine ungleiche Macht zwingt die Spielenden, nach Wegen zu suchen, nicht rechenschaftspflichtig zu werden. Es ist schwer, ihr zu widerstehen. Je später man sich einmischt, desto stärker muss man sein.

5. Das Spielen ändert das Können der Spielenden. Wenn alle Spielenden das Kompensierte können, ändert sich, welche Regeln relevant sind, um ausreichend Unvorhersehbarkeit zu erzeugen. Es muss somit gespielt werden, um herauszufinden, welche Regeln einige Spielende einschränken, von denen andere frei sind. Spielende müssen sich Transparenz erspielen und dürfen niemals zurückgelassen werden. Doch wer spielen muss, kann nicht spielen. Wenn die Gruppe feststeckt, sollte abgestimmt werden, wer das Spiel verlassen soll. Wenn in der Gruppe nur eine Person verbleibt, muss diese das Spiel verlassen.

6. Tu du, was ich nicht kann. Spielende mit mehr Einfluss müssen den Regeln nicht unbedingt mehr gehorchen als Spielende mit weniger Einfluss. Das Spiel wird dadurch interessant, dass die Regeln eingehalten werden und dass sie gebrochen werden. Wo akzeptierte Regeln überlappen, steigt das gemeinsame Interaktionspotenzial, und individuelle Fähigkeiten können sich ergänzen. Wo sie nicht überlappen, liegt das individuelle Aktionspotenzial, der autogene Wilde Westen. Mit etwas Glück lassen sich hier eindrucksvolle Tiere fangen, die man im Dorf zu anständigen Preisen los wird.

Snyder, C. A., & Widman, D. J. (1997). Dynamic networks and body chemistry: Rapid, phasic, or slow adaptations in physiological reactions. *American Society for Biological Physics*, 15, 120-137.

Snead, R. B., & Peris, M. R. (1998). Attraction toward out-group members predicts prejudice and fear for out-group members in humans. *Evolution and Human Behavior*, 18, 180-192.

Gordon, D., & Rattenbury, J. (2002). Research from a sense of reality, not from a sense of effort. *Paper presented at The Connected Century Conference*.

Gregg, J. (2004). Emerging trends in research in gaming, 2002: A summary of the state of the art. *Proceedings of the Fourth Interactive Digital Marketing Society Meeting (ICMD 2004)*.

Skulker, P. (1988). *Presence: A guide to social computers*. Cambridge: MIT Press.

Woodbury, D. (1998). *The near future of software*. Westport: Greenwood.

Literatur

Carse, J. (2011). *Finite and infinite games*. New York: Simon and Schuster.

Radford, A., Wu, J., Amodei, D., Clark, J., Brundage, M., & Sutskever, I. (2019). *Better language models and their implications*. OpenAI Blog. URL: <https://www.openai.com/blog/better-language-models> [Letzter Zugriff: 29.05.2020].

Raoul Pilcicki und Martin Nachbar



MARTIN:
Möchtest du den Einstieg machen?

RAOUL:
Also für mich ist es interessant, mit dir zu reden. Mein Gespräch mit Christina war wie mit einer Leidensgenossin, was die Vertrautheit mit solchen Prozessen angeht. Und mit dir habe ich hier jemanden, der so etwas schon mehrfach erlebt hat und weiß, was dazugehören kann. Mir ging es anfangs so, dass ich Schwierigkeiten hatte, reinzukommen in dieses Setting. Ich hatte ein starkes Bedürfnis nach Struktur und Orientierung. Das hat sich mit der Zeit gelegt, was interessant zu beobachten war. Mein Fokus war: „Wo wird etwas durch die anderen möglich?“, aber auch das Gegenteil: „Wo fühle ich mich durch die anderen eingeschränkt?“ Man kann den Prozess isoliert angucken. Aber ich finde es auch interessant zu schauen: „Was sind die strukturellen Rahmenbedingungen? Was ist bereits davor passiert, außerhalb von diesem Setting?“ Der Prozess selbst ist auch eine Manifestation von Entscheidungen und „Kommunikationen“, welche größtenteils davor stattgefunden haben.

MARTIN:
Was waren konkrete Beispiele, wo du behindert wurdest, beziehungsweise wo du gefördert oder unterstützt wurdest?

RAOUL:
Was ich festgestellt habe: Je klarer und präsenter ich handle, desto klarer kriege ich auch Resonanz. Wenn ich mich raushalte, kann ich nicht besonders viel Resonanz erwarten. Dann habe ich eher Anforderungen bekommen. Jemand hat mich

z. B. angeguckt und geklopft. Das habe ich so interpretiert: „Mach' jetzt mit!“ In dem Moment habe ich mich dagegen entschieden und das Mitmachen verweigert. Dieses Entscheiden hat interessanterweise dazu geführt, dass ich das Setting mehr als eigenen Handlungsraum begriffen habe. Vor allem am Anfang waren die getroffenen Vereinbarungen für mich wichtig. Z. B. „Wir reden nicht.“ Als später irgendwelche Laute gemacht wurden, dachte ich: „Warte mal, ist das jetzt Reden? Was passiert hier?“ Das hat es mir erschwert, mich in dem Rahmen zu orientieren. In meiner Forschung beschäftigt mich die Frage: „Wie arbeiten verschiedene Disziplinen zusammen?“ Gibt es überhaupt disziplin-neutrale Formate? Was macht so einen Rahmen disziplin-neutral? Unseren Rahmen fand ich relativ stark vorgeprägt, weil er stark in einem Bereich lag, der für einige „vertrautes Terrain“ war und für andere nicht.

MARTIN:
Das erinnert mich an Bruno Latours Untersuchungen in bzw. an Laboren und deren Settings, die er als Umgebungen erkannt hat, die die dort stattfindende Forschung mitgestalten. Dazu gehören die Materialien und die Menschen, die anwesend sind, wie diese Menschen untereinander interagieren und wie sie mit den Materialien umgehen. Das Setting, was wir ausgesucht haben, sollte ja explizit performativ sein und hat so tatsächlich performative Aktivität favorisiert. In den Vorgesprächen ging es sehr um ein offenes Setting, das zugleich eine Art von Resonanz ermöglicht, in der man eben fragen kann: „Wofür brauche ich dich?“. Und ich finde, das ist eine sehr emotional-performative Frage. Und dann gibt es noch den Umstand, dass wir an einer Kunsthochschule sind, wo die künstlerisch-performativen Stimmen generell mehr Gewicht haben. Letztlich ist auch deine Arbeit performativ, nur eben nicht künstlerisch.

RAOUL:
Das sind für mich Definitionsfragen.

MARTIN:
„Künstlerisch“ bedeutet in meinen Augen eine bestimmte Art von offenem Experimentieren und Umgang mit Material. Wenn wir künstlerisch kommunizieren, zielt es nicht unbedingt auf ein zuvor definiertes Ergebnis ab, z. B. die Kommunikation von Mitarbeiter*innen zu verbessern. Künstlerische Arbeit ist diesbezüglich vielleicht ergebnisoffener als z. B. Coaching. Und ich glaube, das ist dann das, wo vor allen Dingen Simone, Sara und ich mit unseren künstlerischen Zugängen so etwas wie einen Vorteil hatten. Ich habe deutlich gemerkt: „Aha, Raoul und Christina, ihr haltet euch zurück.“ Kerstin auch, aber Kerstin hat daraus eine performative Setzung gemacht. Die hatte einen Stift und Notizblock genommen und hat dann immer so getan, als würde sie mitschreiben. Aber deine bewusste Entscheidung, nicht mitzumachen, erzeugt eben auch Resonanz und hat dir ja auch das Gefühl einer freien Entscheidung gegeben. Das ist auch in Tanzimprovisationen wichtig: Da ist ganz oft sehr zentral, dass man eben nichts macht. Nichts machen ist genauso wichtig wie etwas machen, denn das kreierte die ganze Situation mit.

RAOUL:
Das sagt man z. B. auch in der Typografie: Man gestaltet den Weißraum und nicht den Schwarzraum, den Schriftraum. Einschränkungen kann es auf vielen Ebenen geben. Z. B.: Was steht uns denn zur Verfügung? Welche Informationen oder Materialien? Oder auf der Ebene des Prozesses: Wie soll oder darf interagiert werden? Worauf können sich alle verlassen? Oder auf der Ebene, was am Ende rauskommen soll. Eindrücklich fand ich, dass bewusst offen gehalten wurde, was am Ende rauskommen soll. Die zentralen Einschränkungen lagen vor allem bei Material, Raum, Zeit. Einschränkungen können aber hilfreich sein und stabilisieren. Sie können unterschiedliche Erfahrungsstände ausgleichen und so inkludierend wirken. Z. B. Prinzipien dafür, wie man miteinander interagiert. Das hätte mir am Anfang geholfen. In dieser Hinsicht hat sich für mich bestätigt, womit ich mich forschend beschäftige.

MARTIN:
Ja, diese Ergebnisoffenheit ist problematisch, weil in der Performance die entstehenden Szenen oder Situationen komplett davon abhängen, ob und wie sich zwei, drei, vier, fünf, sechs Menschen auf eine Aktion einigen und dann auch mehr oder weniger ähnliche Assoziationen damit teilen können. Das entsteht immer aus dem Moment heraus und aus dem gegenseitigen Lesen von Intentionen. Das ist unglaublich komplex. Aber auf Basis einfacher Spielregeln, auf die man sich ohne Worte performativ einigen kann, können dann doch kohärente Bilder entstehen, theatrale Bilder oder performative Bilder, vielleicht auch einfach gemeinsame Erfahrungen. Die spreche ich auch in meinem Text an. Es gibt z. B. ein Bild, das ich zentral finde, nämlich gegen Ende, als du und Christina dieses verdrehte Stück Papier auseinander gedreht und das dann glatt gestrichen und zusammengefaltet habt.

RAOUL:
Das war für mich eine zusammengefaltete Flagge.

MARTIN:
Mich hat das daran erinnert, wie ich mit meiner Mutter Bettlaken zusammengefaltet habe, früher, als Kind.

RAOUL:
Mein Fokus war ja: Einschränkung und Möglichmachung. Der eigene Fokus wirkt sich stark auf die Aktivität in dem Setting aus. Ich bin total auf meine Kosten gekommen. Dafür musste ich selbst nicht so arg aktiv sein. Theoretisch hätte ich einfach bis zum Ende am Rand stehen können und mir Notizen machen. Ich würde schon sagen, dass ein Format bestimmte Ergebnisse und Verhaltensweisen präferiert. Wenn du hundert Gruppen mit ähnlicher Vielfalt und Vertrautheit so etwas aufführen lässt, würden vermutlich Dinge passieren, die die sich im Wesen stark ähneln. Oder denkst du, es würde immer etwas völlig anderes passieren? Würde plötzlich passieren, dass alle draußen sind und keiner etwas macht? Was ich zum Beispiel

eindrücklich fand, war der Anfang: Es geht los und relativ schnell seid ihr alle auf einem Haufen und spielt mit dem Material. Ich denke, in diesem Setting war das auch relativ wahrscheinlich.

MARTIN:

Das hängt auch von den Regeln ab, die das Setting vorgibt. Es gibt auch Improvisationszugänge, bei denen alle draußen bleiben, den Raum betrachten und die ersten Aktionen nach und nach individuell gesetzt werden. Was du beschreibst, war sicherlich auch der Tatsache geschuldet, dass wir am Anfang alle zugleich in den Performanceraum geschritten sind und gemeinsam angefangen haben. Und der Verlauf einer Improvisation ist auch abhängig von den Personen, die da zusammenkommen. Ich glaube, Sara, Simone und ich als Performancekünstler*innen sind früh in Aktion gegangen, um schnell Bewegung reinzubringen, nach dem Motto: „Ah ja, wir drei sind in der Verantwortung, das so anzustoßen, weil wir die Erfahrung haben.“

RAOUL:

Das ist interessant – implizite Rollen.

MARTIN:

Ja genau. Jede Improvisation ist, wie du ja andeutest, situativ und das bedeutet auch, abhängig von den Leuten, die da sind. Wenn wir das jetzt öfters machen würden, dann würden sich früher oder später Muster etablieren. Und um die zu verändern, muss man sie zur Sprache bringen und durch neue Regeln herausfordern. Das ist in der Ensemble-Arbeit die Hauptarbeit: Wie können wir mit etablierten Verhaltensmustern durch neue Regeln spielen und sie in Bewegung halten?

RAOUL:

Es gibt ähnliche Positionen in der systemischen Organisationstheorie. Vieles hängt von den früheren Erfahrungen und der aktuellen Aufmerksamkeit der Beteiligten ab. Interaktionen, die davor erlebt wurden, können quasi indirekt auch präsent sein. Durch neurophysiologisch geprägte Verhaltensmuster. Worauf ich nochmal kurz eingehen möchte,

ist der Anfang. Ihr geht in Aktion und legt los. Da finde ich diese impliziten Rollen spannend.

Ich dachte da: Das ist das gute Verhalten hier. Das ist das, was hier passieren soll. „Lasst uns was zusammen machen! Lasst uns körperlich sein! Super, es passiert etwas Akustisches. Das ist das, worauf wir hinaus wollen!“ Wenn du eine Gruppe in so einen Raum bringst, und bestimmtes Material dazu gibst, dann wird die Gruppe wahrscheinlich irgendetwas mit dem Material machen, und nicht einfach wieder rausgehen. Für mich war da ein Druck: „Irgendwie muss ich da jetzt mitmachen! Da muss ich jetzt auch eine Position finden. Knie’ dich doch auch mal hin und lass das Konfetti auf dich werfen.“ Gleichzeitig habe ich natürlich gedacht: „Und warum soll ich das jetzt machen?“ Im Laufe der Zeit hat das abgenommen und meine Handlungsmotive sind sensorischer geworden. Je mehr ich mir eine eigene Vorstellung angeeignet hatte, je stärker meine Vertrautheit war – „Was geht hier? Wie funktioniert das hier?“, desto mehr konnte ich dann meinen eigenen Interessen nachgehen.

MARTIN:

Was du ansprichst, finde ich echt spannend, weil ich damit auch beschäftigt war, wenn auch anders, da ich schon ziemlich viel improvisiert habe. In jeder Improvisation arbeiten wir mit bestimmten Wertesystemen und Hierarchisierungen von ästhetischen Werten und auch mit Bewertungen. So habe ich das Geschehen von Anfang an choreographisch (ein)geordnet, auch wenn wir gar kein Publikum hatten. Es war aber auch die Stärke von unserem Raum, dass du letztlich deinen sensorischen Interessen folgen konntest. Im Idealfall ermöglichen solche performativen Räume, dass Leute ihren Interessen folgen. Natürlich auch immer beeinflusst durch das, was schon da ist. Also, wenn andere im Raum mit etwas anfangen, dann sind die Interessen schon gelenkt. So wie für Dich, als du anfangs gesagt hast: „Boah, das ist jetzt der heiße Scheiß. Das muss hier also passieren! Und ich muss das jetzt eigentlich auch machen.“

RAOUL:

Diese impliziten Rollen hatten wir vermutlich alle irgendwie im Kopf. Wenn ich sehe, dass die drei Personen, aus deren Domäne ‚das Spiel‘ im Wesentlichen stammt, sehr klar mit bestimmtem Verhalten loslegen, was denke ich dann? „Okay, die Ortskundigen gehen jetzt diesen Waldweg hier entlang.“ Das hat das, denke ich, verstärkt. Wären wir alle aus derselben fachlichen Domäne in dieses Setting gekommen und dann hättet ihr drei losgelegt, dann hätte das für mich vermutlich eine andere Gewichtung gehabt. Dann hätte ich vielleicht eher gesagt: „Ah, darauf habe ich gar keine Lust.“

MARTIN:

Die Ortskundigen, die den Unkundigen den Weg durch den Wald weisen – das ist ein interessantes Bild. Ich war während der Performance aber gar nicht so sehr mit der Frage beschäftigt, wofür mich die anderen brauchen und umgekehrt, sondern vielmehr damit, wie wir verbunden sind. Und wie das Papier mehr oder weniger Verbindung zwischen uns stiftet. Darauf gehe ich auch in meinem Text ein. Und darauf, wie im Körper alles über unser Fasziengewebe verbunden ist und wie das Papier helfen kann, dieses Gewebe metaphorisch oder sogar real ins Außen zu bringen und Bande unter uns zu schaffen. Dabei war von Vorteil, dass es zwischen uns bei aller Unterschiedlichkeit bereits Verbindungen gab.

RAOUL:

Zwischen Disziplinen ergeben sich schnell semantische Lücken. Niemand weiß, was die anderen mit bestimmten Begriffen meinen, wie Dinge interpretiert werden. In der Regel präferieren die meisten ihre eigenen methodischen Vorgehensweisen, die in ihrer jeweiligen Domäne gut funktionieren. In dem Bereich, in dem die Aufgabe liegt, muss das aber nicht unbedingt hilfreich oder nützlich sein. Ich denke, ästhetische Praktiken sind sehr gut geeignet, gemeinsame Modelle unserer Realität zu entwickeln, um hinter die Semantik und individuellen Denkweisen zu kommen. Ich hatte mich im Nachhinein gefragt: Wie wäre es, wenn wir ein fachliches

Äquivalent konstruieren würden? Wenn man sagen würde: „Kerstin lädt uns jetzt mal zu einer Regressionsanalyse ein.“ Gar nicht so leicht, so ein Äquivalent zu konstruieren. Vielleicht haben wir auch deshalb eine künstlerische Domäne für unser Experiment gewählt.

MARTIN:

Wir waren von Anfang an eher künstlerisch orientiert. Der Vorteil von Kunst ist, wie du sagst, dass sie offen ist. Du setzt einen Rahmen und darin kann dann alles Mögliche passieren, was Materialitäten sensorisch intensiviert und erfahrbar macht. In unserem Fall war dieser Rahmen das Papier, was ich ziemlich clever fand, denn wir haben alle irgendeinen Bezug zu diesem Material. So gab es einen gemeinsamen Anker und zugleich eine große Offenheit des Rahmens. Und darin können dann die semantischen Lücken, von denen du sprichst, sensorisch und haptisch überbrückt oder gefüllt werden. Es entsteht so etwas wie eine ‚semantische Sensorik‘ oder auch ‚sensorische Semantik‘.

RAOUL:

Ich erinnere mich auch, wir haben gut vor der Zeit geendet. Das hatte ich so interpretiert, dass alle im Laufe des Prozesses mehr in einem ‚sensorischen Modus‘ waren, in dem die Handlungen eher getrieben werden durch sensorische oder somatische Impulse, z. B. Müdigkeit, auf die man in einem eher kognitiven Modus vielleicht gar nicht reagieren würde. Zum Ende hatte ich den Eindruck: Es war einfach Zeit. Alle waren irgendwie müde und haben das gemerkt, entsprechend gehandelt und aufgehört.

Kurzviten der Autor*innen

Simone Klees

Geboren 1971, lebt in Hamburg und Nürtingen. Prof. i.V. für Theatertherapie, Künstlerische Therapeutin/Theatertherapeutin, Soziologin (Magistra). Studium an der Heinrich-Heine Universität Düsseldorf, Universität Hamburg und am Goldsmiths College London. Seit 2016 Promovendin an der Universität der Künste Berlin (cand. phil.). Im Zentrum ihrer Promotion steht die Untersuchung von ästhetischem Erleben in theatertherapeutischen Spielformen. Die Grounded Theory Analyse zielt darauf ab, ästhetisches Erleben empirisch zu erfassen und eine gegenstandsbezogene Theorie seiner Facetten und Wirkweisen zu entwickeln. Von 2016 – 2018 Graduiertenstipendiatin der Hochschule für Künste im Sozialen, Ottersberg. Seit 2018 Vertretungsprofessorin für Theatertherapie an der Hochschule für Wirtschaft und Umwelt Nürtingen-Geislingen.

Email: simone.klees@hfwu.de
Webseite: www.hfwu.de/simone-klees



Martin Nachbar

Geboren 1971, lebt in Frankfurt/Main. Choreograf, Professor für Szenische Körperarbeit an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Frankfurt und Koordinator des Masters Tanz am Königlichen Konservatorium Antwerpen. Promoviert an der HafenCity Universität Hamburg (cand. phil.) zum Thema „Gehen in der Stadt - Über die Choreographien leiblicher Raumkonstitution“. Am Forschungsschwerpunkt der HKS Ottersberg vertritt er als Graduiertenstipendiat die Künstlerische Forschung. Seine choreografischen Arbeiten für Erwachsene und Kinder wurden an Orten wie Sophiensaele Berlin, FFT Düsseldorf, Kampnagel Hamburg, Mousonturm Frankfurt, FELD Theater für junges Publikum Berlin, Junges Nationaltheater Mannheim und international gezeigt.

Email: m.nachbar@berlin.de
Webseite: www.martinnachbar.de



Christina Niedermann

Geboren 1988, lebt in Tübingen. Psychologin (M.Sc.). Studium an der Universität Witten/Herdecke. Seit 2018 Graduiertenstipendiatin an der Hochschule für Künste im Sozialen, Ottersberg und Promovendin an der Universität Witten/Herdecke (cand. rer. medic.). Beschäftigt sich neben der Analyse von seelischen Landschaften auch mit der Gestaltung ebensolcher im sozialen Raum. Ausdruck findet dies in der Validierung von Landschaftsgestaltungselementen zur Erfassung psychischen Befindens. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt auf der Anwendung und Entwicklung von Mixed-Methods-Ansätzen. Als Stipendiatin der Andreas Tobias Kind Stiftung initiiert sie Projekte zur Vernetzung von Kunst und Wissenschaft und engagiert sich darüber hinaus in der Wissenschaftlichen Fachgesellschaft für Künstlerische Therapien in der Arbeitsgemeinschaft Junge Forschung.

E-Mail: christina.niedermann@hks-ottersberg.de
Webseite: www.uni-wh.de/gartenpsychologie



Raoul Pilcicki

Geboren 1986, lebt in Bremen. Studium im Bereich Systemwissenschaften, Wirtschaftsinformatik und Integriertes Design an der Universität Bremen, der HfK Bremen und der Hochschule für Wirtschaft in Graz. Promovend an der Jacobs University (cand. phil.) im Bereich Innovationsmanagement und Informationssysteme. Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Hochschule für Künste im Sozialen, Ottersberg mit Schwerpunkt im Bereich ästhetischer Interventionen in Organisationen. In seiner Promotion untersucht er, wie sich Constraints auf digitale Informations- und Kommunikationswerkzeuge anwenden lassen, um kreative Prozesse zu unterstützen.

Email: raoul.pilcicki@hks-ottersberg.de



Sara Schwienbacher

Geboren 1985 (IT), lebt bei Bremen. Freischaffende Performancekünstlerin mit der Kunstfigur rosa me, Kunsttherapeutin (M.A.). Studium an der Hochschule für Kunsttherapie Nürtingen sowie an der Hochschule für Künste im Sozialen, Ottersberg im Masterstudiengang Kunst und Theater im Sozialen. Seit 2016 Initiatorin und künstlerische Leiterin der PAULA – lebendiger Galerieraum in Worpswede. Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für Künste im Sozialen, Ottersberg mit dem Fokus auf künstlerische und kunstbasierte Forschung. Seit 2018 Promovendin an der Philosophischen Fakultät der TU Dresden (cand. paed.). Sie untersucht in ihrer Promotion, wie ein resonantes Kunstvermittlungsmodell beschaffen sein muss, damit sich darin selbstbestimmte Bildungsprozesse für Künstlerinnen*pädagoginnen und Teilnehmer*innen ereignen können.

Email: sara.schwienbacher@hks-ottersberg.de
Webseiten: www.rosa-me.com
www.zeitgenössische-bildung.de
Facebook: [/lebendiger.galerieraum.paula](https://www.facebook.com/lebendiger.galerieraum.paula)



Kerstin Schoch

Geboren 1983, lebt in Berlin. Diplom-Kunsttherapeutin (FH), Psychologin (B.Sc.). Studium an der Hochschule für Kunsttherapie Nürtingen und der Universität Mannheim. Seit 2016 Promovendin an der Universität Witten/Herdecke (cand. phil.) sowie Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für Künste im Sozialen, Ottersberg mit dem Schwerpunkt auf empirische quantitative Forschung, Fragebögen und Testkonstruktion. Im Rahmen ihrer Promotion entwickelte und validiert sie ein quantitatives Ratinginstrument für zweidimensionale bildnerische Arbeiten (RizbA), das eine inferenzstatistische Auswertung formaler Bildanalyse ermöglicht. Seit 2019 Gleichstellungsbeauftragte an der Hochschule für Künste im Sozialen, Ottersberg. Alumna und Mentorin des Fellow-Programms Freies Wissen von Wikimedia Deutschland, Stifterverband und VolkswagenStiftung. Bloggt als kunsthochzwei über Kunsttherapie, Psychologie und Open Science.

Email: kerstin.schoch@hks-ottersberg.de
Webseite: www.kunsthochzwei.com
Twitter: [@kunsthochzwei](https://twitter.com/@kunsthochzwei)
Instagram: [@kunsthochzwei](https://www.instagram.com/@kunsthochzwei)
Facebook: [/kunsthochzwei](https://www.facebook.com/kunsthochzwei)



Alle abgebildeten Fotografien von Christoph Jäger

Geboren 1978, lebt in Bremen. Ausbildung zum Gesundheits- und Krankenpfleger. Fast 20 Jahre Arbeit in verschiedenen psychiatrischen Einrichtungen. 2015 – 2020 Studium Theater im Sozialen an der Hochschule für Künste im Sozialen, Ottersberg. Seine fotografischen Arbeiten bewegen sich im Feld zwischen Ereignis und Aufzeichnung darstellender Künste. Im Zentrum steht die Übersetzung von Sprache und innerer Bewegung in Fotografie und Film.

Email: jaeger3000@gmx.de
Webseite: www.christophjaeger.de
Instagram: [@christoph__jaeger](https://www.instagram.com/@christoph__jaeger)





Impressum

No. 09

Publikationsreihe
Kunst + Forschung
HKS Ottersberg

Publikation im Rahmen des Forschungsschwerpunkts
*Künstlerische Interventionen in Gesundheitsförderung
und Prävention* der HKS Ottersberg

Gefördert vom Niedersächsischen Vorab der Volkswagen-
Stiftung durch das Niedersächsische Ministerium für
Wissenschaft und Kultur

Herausgeber*innen:

Raoul Pilcicki
Kerstin Schoch
Sara Schwienbacher

Autor*innen:

Simone Klees
Martin Nachbar
Christina Niedermann
Raoul Pilcicki
Kerstin Schoch
Sara Schwienbacher

Fotografien:

Christoph Jäger

Redaktion:

Raoul Pilcicki
Kerstin Schoch
Sara Schwienbacher

Textredaktion:

Kerstin Schoch

Bildredaktion:

Sara Schwienbacher

Gestaltung:

Sophia Tobler

Druck:

Flyeralarm

Auflage:

200

ISBN: 978-3-945331-17-0

© 2020

HKS Ottersberg, Raoul Pilcicki, Kerstin Schoch, Sara
Schwienbacher, Autor*innen und Fotograf Christoph Jäger
für ihre jeweiligen Beiträge.

Hochschule für Künste im Sozialen, Otterberg
Am Wiestebruch 68
28870 Ottersberg

www.hks-ottersberg.de
www.facebook.com/hksOttersberg
www.instagram.com/hksottersberg

