

Inhalt

Performative Sozialwissenschaft – im Gespräch Editorial	3	Art-based Public Sociology	86
Schreiben als Werkzeug der Zerrüttung Überlegungen zum literarischen Schreiben als Erkenntnisprozess <i>Regina Dürig</i>	15	Performative Sozialwissenschaft am Beispiel des Architekturfestivals »72 Hour Urban Action« <i>Robert Jende</i>	
Begehren als queeres Phänomen Eine autoethnografische Erkundung <i>Eleonora Ciani & Marcus Fassl</i>	46	Interviews ausstellen Reflexionen zum performativen Umgang mit qualitativen Daten in wissenschaftlichen Ausstellungen <i>Günter Mey</i>	108
FREMDELN Lernprozesse in der performativen Forschung zwischen Bildung, Wissenschaft und Kunst mit dem Theater der Versammlung <i>Jörg Holkenbrink & Clara Schliessler</i>	67	Der sozialwissenschaftliche Film Möglichkeiten und Grenzen <i>Katharina Miko-Schefzig</i>	134
		Impressum	156



Psychosozial-Verlag

Carlos Kölbl, Anna Sieben (Hg.)

Stichwörter zur Kulturpsychologie



2018 · 452 Seiten · Hardcover
ISBN 978-3-8379-2798-6

Von »Androiden« bis »Zeitdiagnose« – das Lexikon für alle an Kulturpsychologie Interessierten.

Es werden zentrale Begriffe der Kulturpsychologie vorgestellt und diskutiert. Dies soll der Bestandsaufnahme und der Weiterentwicklung kulturpsychologischen Denkens und Forschens dienen. Die Autor_innen verorten den jeweiligen Begriff im allgemeineren sozial- und kulturwissenschaftlichen Kontext und spezifizieren seine Verwendungsweise in der Psychologie, insbesondere in der Kulturpsychologie. Dabei werden auch Bezüge zu empirischen Arbeiten hergestellt und Desiderate für die weitere Forschung formuliert. Eine der Besonderheiten besteht darin, dass die Autor_innen nicht allein aus der Psychologie, sondern auch aus ihr affinen Disziplinen, wie der Philosophie, Soziologie, Pädagogik, Geschichtswissenschaft und Ethnologie, stammen, um dem Projekt einer inter-, multi- und transdisziplinär informierten und offenen, aber nicht beliebigen Kulturpsychologie gerecht werden zu können.

Walltorstr. 10 · 35390 Gießen · Tel. 0641-969978-18 · Fax 0641-969978-19
bestellung@psychosozial-verlag.de · www.psychosozial-verlag.de

Performative Sozialwissenschaft – im Gespräch

Editorial

Journal für Psychologie, 28(1), 3–14

<https://doi.org/10.30820/0942-2285-2020-1-3>

CC BY-NC-ND 3.0 DE

www.journal-fuer-psychologie.de

IM EDITORIAL WERDEN ANNOTATIONEN ZUR ENTSTEHUNG DES THEMENHEFTES *PERFORMATIVE SOZIALWISSENSCHAFT* VORGENOMMEN. EINGEBETTET DARIN FINDEN SICH AUSFÜHRUNGEN ZUM ANLIEGEN UND ZU DEN ANSPRÜCHEN, FORSCHUNG MIT KÜNSTLERISCH-ÄSTHETISCHEN MITTELN ZU BETREIBEN UND UMZUSETZEN – WOBEI AUCH KENNTLICH GEMACHT WIRD, DASS IN DER PERFORMATIV-SOZIALWISSENSCHAFTEN PRAXIS GANZ VERSCHIEDENE REALISIERUNGSFORMATE EXISTIEREN.

Wie kam es zur Idee, das Themenheft zur performativen Sozialwissenschaft zu machen?¹

Aus Interesse!

Seit fast zehn Jahren arbeite ich selbst im Feld der performativen Sozialwissenschaft (kurz PSS für *Performative Social Science*), wobei ich überwiegend den Strang der Arts-informed Research realisiere, also künstlerisch-ästhetische Mittel für die Übersetzung von wissenschaftlichen Ergebnissen aus qualitativen Studien nutze. Vor allem habe ich Ausstellungen

Aus Überzeugung!

Wir müssen performative Sozialwissenschaft (kurz PSS für *Performative Social Science*) als ein relevantes Forschungsparadigma in die Wissenschaft hineinbringen, trotz Widerständen oder Ignoranz und Nichtwissen. Ich erinnere mich an einen launischen Vortrag vor fünf Jahren zur Emeritierung einer Professorin, bei der ich studiert hatte und die selbst – trotz aller auch

Aus der Not heraus!

Performative Sozialwissenschaft (kurz PSS für *Performative Social Science*) ist ein Hybrid, es ist nicht Wissenschaft, es ist nicht Kunst, sondern »Dazwischen«. Bei einem meiner letzten Vorträge² wurde ich gefragt, warum es mir so wichtig ist, mich als performativer Sozialwissenschaftler zu bezeichnen, und in der Frage wurde gleich die Antwort mitformuliert,

kuratiert: museal, in leerstehenden Gebäuden und in der Stadtöffentlichkeit als Intervention (Mey in diesem Heft). Auch habe ich vor einigen Jahren einen sozialwissenschaftlichen Film über die in den 1920/30er Jahren an Fragen der Kindheitsforschung arbeitenden Hamburger Wissenschaftlerin Martha Muchow, die 1933 angesichts nationalsozialistischer Hetze Suizid beging, realisiert (Mey und Wallbrecht 2016); zuletzt habe ich auch autoethnografisch gearbeitet als Resultat meiner Teilnahme an dem künstlerischen Experiment »The Silent Meal« (Mey 2018a). Eigentlich habe ich diese Arbeitsweise schon viel früher verfolgt. In den späten 1980er Jahren habe ich an Experimentalfilmen, welche die klare narrative Struktur aufbrechen, mitgewirkt und zwei Videodokumentationen zu Jugendkulturen (Bellenbaum und Mey 1987; Mey und Wallbrecht 1988) im Kontext meiner ersten qualitativen Studien erstellt (die auf verschiedenen Filmfestivals gezeigt

Mainstream-Orientierung – früh, also in den 1980er Jahren, begann, mit Künstler*innen zu arbeiten (Keller 1987). Mein Vortrag war von seiner Präsentation her ein bisschen »arty« angehaucht, wie einer der Zuhörenden beim anschließenden Stehempfang zu mir sagte, es war positiv gemeint. Ein anderer, ein sehr renommierter Entwicklungspsychologe, fragte mich später, wann ich mich »von der Wissenschaft verabschiedet hätte«. Das fand ich einerseits lustig, denn ich hatte da schon seit mehreren Jahren eine Professur für Entwicklungspsychologie, andererseits war ich auch »notamused« darüber, dass das, was ich präsentierte, gar nicht als Wissenschaft verstanden wurde. Das ist erst wenige Jahre her, seitdem hat sich viel gewandelt: nicht nur, dass ich oft eingeladen wurde, um über PSS zu vorzutragen, sondern meine Arbeitsweise und die konkreten Projekte vorstellen konnte. Es gibt ungeheuer viel Interesse und »Resonanz«. Viele sagen, sie wären in-

ob es für meine Identität, richtiger mein (wissenschaftliches?) Selbstverständnis wichtig sei, eine Art »Label« zu haben. Das ist wohl so, ohne »Label« kann *ich* nicht »wirksam« sein – und ohne Legitimation erschwert sich auch die Akquise von Forschungsgeldern. Mittlerweile habe ich einen Künstlerpass, der mich als »Professional Artist« ausweist, obschon ich mich selbst gar nicht – bei aller Affinität zur Kunst – als ein solcher be-nennen würde. Vielmehr verstehe ich mich als qualitativer Forscher (der immer wieder mal performativ arbeitet), auch wenn ich hier keinen Ausweis habe, zumindest aber eine Identity Card, die mich als Hochschulangehöriger (wohl vor allem für die Mensa und Bibliothek) erkennbar macht. Es geht (mir) darum, dass viel selbstverständlicher auf PSS rekurriert – und referenziert und sie als solche rezipiert – wird, von mir aus auch in der Peripherie. Von dort aus kann sehr gut agiert werden; dies ist meine Erfahrung als quali-

wurden, u. a. dem Videofest auf der »Berlinale '89/ Internationales Forum«) sowie eine Fotoausstellung aus einem Projekt zu Intergenerationenbeziehungen heraus mit Fotodesign-Studierenden umgesetzt (Mey 2005). Alles zu einer Zeit, als es den Begriff »performative Sozialwissenschaft« eigentlich noch nicht gab, zumindest nicht in meinem »Sichtfenster«. Das wurde mir klar, als ich 2006 in Bournemouth auf einer Tagung war. Dort hatte Kip Jones, einer der wesentlichen Protagonisten der PSS, einen Slot eingebaut, in dem diverse Arbeiten der PSS vorgestellt wurden. Als ich mich mit ihm, aber auch Ken und Mary Gergen unterhielt, ist mir klar geworden (richtiger: klargemacht worden), dass meine Arbeiten PSS-affin sind. Es hat dann aber noch ein paar Jahre gedauert, bis ich wieder – dann aber viel systematischer – über die Verbindung von Wissenschaft und Kunst nachgedacht (Mey 2018b, 2020) und sie in Dialog gebracht habe. Vor allem geht es mir

spiriert und würden auch überlegen, wie sie performativ arbeiten könnten, vermerken aber gleichzeitig, dass dies vielleicht noch nicht so gut möglich sei, wenn sie Karriere machen wollen. Die Trennlinien verlaufen immer noch (z. T. sogar mehr denn je) scharf zwischen den Disziplinen. Insofern erscheint PSS als ein Grenzbereich, aber auch ein Grenzen überschreitendes Feld.

tativer Forscher in der Psychologie, aber dies eben nur, weil »qualitative Forschung« mittlerweile ein (wenn auch umkämpfter) »Begriff« ist (Mey 2016, 2018c). Daher gilt es mehr darüber zu erfahren, wie die verschiedenen Versuche, Kunst und Wissenschaft zu verbinden, gestaltet werden und wie dabei die Position im »Dazwischen« sich entwickelt und sich entwickeln lässt.

um eine andere Darstellung – richtiger wohl eine andere Form der (Re-)Präsentation – von Forschungsergebnissen und damit um eine veränderte Dissemination von Forschung. Weniger arbeite ich im Sinne der Arts-based Research, bei der – ähnlich der Artistic Research, die in den Kunstwissenschaften praktiziert wird – der künstlerische Zugang viel mehr im Dienste der Exploration und Erkenntnisgenerierung steht.

*Voiceover:*³ Zum Programm der performativen Sozialwissenschaft

Performative Sozialwissenschaft (PSS) versteht sich als ein Ansatz, der sowohl für die Erforschung von Phänomenen als auch für die Darstellung von Studien künstlerisch-ästhetische Mittel nutzt und mit dem auch Kritik formuliert wird an der Art und Weise, wie Wissenschaft als Wissenschaft praktiziert wird (Winter 2010). So moniert Ian Parker (2004, 100): »The standard format of a research report is a secure framework for many writers, but it is itself a particular genre of writing that can turn into a constraint and inhibit innovative work.« Im Zuge dessen wird auch Skepsis formuliert, weil mit der Monokultur sprachlicher Darstellung einerseits eine Begrenzung auf insbesondere innerhalb des Wissenschaftssystems geforderte Klarheit (Eindeutigkeit) und Exaktheit verbunden ist und andererseits nicht alle Sinne angesprochen werden. Barone und Eisner (2012, 3) konstatieren entsprechend: »[A]rts based research is a heuristic through which we deepen and make more complex our understanding of some aspect of the world.« Daneben geht es in diesem weiten Feld der Verknüpfung von Kunst mit Wissenschaft – für das neben »performative Sozialwissenschaft«, »Arts-informed«, »Arts-based« und »Artistic Research« noch eine Fülle an Begrifflichkeiten existieren, so etwa »A/r/tography«, »Alternative Forms of Representation«, »Aesthetic Research Practice«, »Living Inquiry«, »Performative Inquiry« und vieles andere mehr (Chilton und Leavy 2014, 6) – immer auch um Intervention, es wird also auf die unmittel-

barere Veränderung, zumindest auf eine veränderte Wahrnehmung gesellschaftlicher Wirklichkeit gezielt sowie mit – auch subversiven – Botschaften ein breiteres Publikum adressiert.

Mittlerweile gibt es eine Fülle an Publikationen zur performativen Sozialwissenschaft, egal ob Sammelbände (z. B. Barone und Eisner 2012; McNiff 2013), Handbücher (z. B. Knowles und Cole 2008; Leavy 2017), Monografien (z. B. Gergen und Gergen 2012; Rolling 2013) oder Zeitschriftenschwerpunktausgaben (z. B. Chamberlain et al. 2018; Jones et al. 2008). Was ist das spezielle Anliegen der vorliegenden Schwerpunktausgabe?

Der überwiegende Teil zur PSS ist auf Englisch publiziert. Ich fand es wichtig, die Perspektiven und Potenziale des Ansatzes auch auf Deutsch zu bündeln und damit eben auch jenen, die im deutschsprachigen Raum qualitative Forschung performativ gestalten, eine Plattform zu bieten. So war auch der Call for Papers (CfP) angelegt. Es geht darum, eine erhöhte Sichtbarkeit herzustellen jenseits der sich mittlerweile etablierten Nischen. Kurzum: Anliegen ist, die PSS ins Gespräch zu bringen und dabei zu kartieren, welche Arbeiten spezieller in der Psychologie – oder etwas weiter gefasst: für psychologische Fragestellungen – existieren. Mithin, einen Prozess einzuleiten, der dem Fach neue Perspektiven aufzeigt, ohne allerdings zu verkennen, dass die Disziplin durchaus schon mehr Berührungspunkte hatte, als dies angesichts der aktuellen Verfasstheit der Psychologie denkbar scheint (Gergen 2005; Gergen und Gergen 2010).

Wie verlief der Begutachtungsprozess?

Zuerst möchte ich mich bei denen bedanken, die das Peer-Review übernommen haben. Neben Andrea Birbaumer, Peter Mattes, Paul Sebastian Ruppel aus dem Herausgebendenkreis des *Journals für Psychologie* wurden externe Gutachten vergeben an: Jochen Becker, Franz Breuer, Thomas Burkart, Hans-Liudger Dienel, Herbert Fitzek, Carsten Heinze, Irene Leser, Andrea Ploder, Margrit Schreier, Johanna Stadlbauer und Jörg Sternagel. Zum einen ist es gar nicht so leicht, einschlägige Reviewende zu finden, denn so groß ist die »Szene« dann auch wieder nicht, zum anderen ist es wiederum nicht so einfach, Texte zum Thema PSS zu begutachten. Das hat insbesondere mit dem Topos selbst zu tun, da Kriterien guter performativer Praxis wiederum gar nicht so klar sind, insbesondere dann, wenn die Beiträge selbst performativ angelegt sind und sich teilweise der Struktur von traditionellen Texten »widersetzen«. Am Ende finden sich sechs Beiträge in dem Schwerpunkt versammelt, das entspricht dem üblichen Umfang einer Ausgabe. Auf den CfP gab es mehr Einreichungen und Anfragen, aber einige Texte sind leider nicht zustande gekommen, einige passten nicht, weil sie im Grunde gar nicht dem Profil

der PSS entsprachen, andere haben schließlich das Begutachtungsverfahren nicht überstanden.

Voiceover: Gütekriterien

Eine der zentralen Diskussionslinien – gerade weil in den letzten zwei Jahrzehnten eine Vielfalt unterschiedlicher Definitionen und Vorgehensweisen in der PSS entwickelt wurden – betrifft die Frage, wie viel Wissenschaft in der PSS enthalten ist (und welche Kriterien dazu heranzuziehen sind) und wie viel Kunst sie auszeichnet, und entlang welcher evaluativen Momente dies wiederum festzustellen ist (z. B. Leavy 2015, Kap. 8). Oft fällt dann die Antwort defizitär aus, wie bei Hubert Knoblauch. Er sieht – wenngleich er den Ausgestaltungen der »Hybridform zwischen Wissenschaft und Kunst« attestiert, »reizvoll« zu sein – »doch die Gefahr, dass sie letzten Endes weder künstlerischen noch wissenschaftlichen Ansprüchen genügt« (2014, 80). Stattdessen erscheint es lohnenswert, wie von Margrit Schreier (2017) vorgetragen, die Spannungsverhältnisse zwischen performativer Sozialwissenschaft einerseits und qualitativer Forschung andererseits auszuloten. Hierzu gilt es zunächst zu reflektieren, um welche Art des generierten Wissens es sich handelt. Für Schreier zeichnet sich qualitative Forschung durch konzeptuelles und diskursives Wissen aus, während das Wissen in der performativen Sozialwissenschaft präkonzeptuell und nichtdiskursiv scheint. Entsprechend sieht Schreier, »dass qualitative Sozialforschung häufig nach Antworten auf eine Forschungsfrage sucht«, während es bei der performativen Sozialwissenschaft »wesentlich um die Generierung von Problembeschreibungen und alternativen Sichtweisen geht« (Schreier 2017, Abs. 29). Zudem hat nach Schreier bei der performativen Sozialwissenschaft die Vorläufigkeit und Revidierbarkeit von Wissen Priorität. Vor diesem Hintergrund wird die Relevanz der Rezeption deutlich: Denn in der performativen Sozialwissenschaft ist die Rezeption konstitutiv und essenziell. Wenn die Präsentation keine Reaktion provoziert (nicht »berührt«) oder auch nicht »irritiert« beziehungsweise keinen – zumindest temporären – Perspektivwechsel eröffnet, hat sie ihr Ziel verfehlt.

Was ist nun in der Schwerpunktausgabe zu finden?

Aus meiner Sicht bietet das Heft spannende Einblicke in die PSS und steht sicherlich auch für einige der sich herausbildenden Schwerpunkte, insbesondere sind dies Autoethnografie und Theater, aber auch Interventionen im öffentlichen Raum, daneben noch Ausstellungen und Film. Auch die Mischung aus Berichten über das performative Arbeiten und darin eingeflochtenen Beispielen des performativen Arbeitens eröffnen die Möglichkeit, über Perspektiven und Potenziale der PSS nachzudenken.

Beitragsübersicht

die ersten beiden beiträge widmen sich explizit dem schreiben von und literarischen annäherungen an forschungsfragen und beziehen vorgehensweisen und varianten der autoethnografie (Adams et al. 2020) ein.

REGINA DÜRIG KONFRONTIERT TEXTE VON BARTHES UND BALDWIN MIT IHREM EIGENEN MANUSKRIFT, DAS EPISODEN VON VERSCHIEDENEN ÜBERGRIFFEN BEHANDELT – DIE SICH DURCHAUS AUTOETHNOGRAFISCH LESEN LASSEN –, UM ÜBER DIESE KOMPOSITION NACHVOLLZIEHBAR ZU MACHEN UND ZU THEORETISIEREN, WIE SICH DER ERKENNTNISPROZESS IM ZUGE DES LITERARISCHEN SCHREIBENS VOLLZIEHT.

/

ELEONORA CIANI UND MARCUS FASSL STELLEN IN DEN MITTELPUNKT IHRES BEITRAGS, WELCHER DER FRAGE DES BEGEHRENS NACHGEHT, EBENFALLS EINEN AUTOETHNOGRAFISCHEN PLOT, IN DEM BEIDE (OHNE DAS KENNTLICH WIRD, WER VON IHNEN »SPRICHT«) IHRE ERFAHRUNGEN DARLEGEN UND DAMIT LESEGEWOHNHEITEN DEKONSTRUIEREN.

der darauffolgende beitrag ist ebenfalls unter dem aspekt des schreibens interessant, da hier vergleichbar dem »cogenerative dialoguing and metaloguing« (Roth und Tobin 2004) sich die Autorin und der Autor über erkenntniszugänge in den und durch die darstellenden künste(n) verständigen.

JÖRG HOLKENBRINK UND CLARA SCHLIESSER HABEN IHREN TEXT ALS DIALOG ANGELEGT, INDEM SIE GEMEINSAM IHRE ARBEIT AM ZENTRUM FÜR PERFORMANCE STUDIES DER UNIVERSITÄT BREMEN UND DEM DORT ANGESIEDELTEN »THEATER DER VERSAMMLUNG ZWISCHEN BILDUNG, WISSENSCHAFT UND KUNST« REFLEKTIEREN UND SO KENNTLICH MACHEN, WIE UND BEI WEM WISSEN GENERIERT WIRD UND WELCHE LERNPROZESSE DURCH DIE PERFORMATIVEN STRATEGIEN UND INTERVENTIONEN FÜR DIE WISSENSCHAFTEN UND GESELLSCHAFT PROVOZIERT WERDEN KÖNNEN.

im anschluss widmen sich drei weitere beiträge diversen arbeits- und realisierungsformen der PSS. gemeinsam ist ihnen nicht nur, dass sie in projektzusammenhänge integriert sind, bei denen forschung/lehre/»third mission« (Henke,

Pasternack und Schmid 2017) verbunden, sondern auf verschiedene disseminationsstrategien zurückgegriffen wird.

ROBERT JENDE STELLT DAS ECHTZEIT-ARCHITEKTURFESTIVALS »72 HOUR URBAN ACTION« VOR, BEI DEM ES DARUM GING, DURCH ARCHITEKTONISCHE INTERVENTION UND IM RAHMEN EINES PARTIZIPATIVEN FORSCHUNGSPROZESSES MIT DER LOKALEN BEVÖLKERUNG NEUE ORTE DER BEGEGNUNG ZU SCHAFFEN, UND ZEIGT AUF, WIE DIE ERGEBNISSE VIA VERSCHIEDENER KÜNSTLERISCHER PRÄSENTATIONSFORMEN SICHTBAR ZU MACHEN SIND.

/

GÜNTER MEY GEHT AUF MÖGLICHKEITEN EIN, WIE ERGEBNISSE AUS QUALITATIVEN FORSCHUNGSSTUDIEN IN AUSSTELLUNGEN PRÄSENTIERT WERDEN KÖNNEN UND WIE SICH DABEI INTERVIEWDATEN ALS AUFBEREITETE DOSSIERS, ZITATENKOLLEKTIONEN, VIDEOCOLLAGEN UND MITTELS ANDERER PRÄSENTATIONSMODI UMSETZEN LASSEN.

/

IM LETZTEN BEITRAG BEGRÜNDET KATHARINA MIKO-SCHEFZIG DIE ARBEITSWEISE IM SOZIALWISSENSCHAFTLICHEN FILM ALS EIGENSTÄNDIGE METHODE DER EMPIRISCHEN SOZIALWISSENSCHFT. DAZU WERDEN AUF THEORETISCHER UND PRAKTISCHER EBENE ABGRENZUNGEN ZUM DOKUMENTARFILM WIE AUCH ZUM SCHRIFTLICHEN WISSENSCHAFTSBERICHT VORGENOMMEN.

Letztlich wären viele weitere Beiträge denkbar: theoretische, in denen infolge des *Performative Turn* (Denzin 2001) und angesichts der methodischen und methodologischen Inspirationen aus dem Umfeld der performativen Sozialwissenschaft vielschichtiger eine Auseinandersetzung mit Reflexivität, Vielstimmigkeit und Performance gesucht wird –, um davon ausgehend ein »neues« Verständnis qualitativer Forschung vorzuschlagen, das sich an den Handlungsmöglichkeiten bemisst, die sich den Forschenden und dem Publikum/Mitforschenden generell bieten. Diese Fragen sind jedoch all den Texten zu entnehmen und unterliegen ihnen als Perspektive. Mit Blick auf die aufgeworfene Frage nach der Evaluation von den Prozessen und Produkten der PSS hätte neben den einzelnen Annotationen viel systematischer die Frage von Gütekriterien behandelt werden können. Schließlich wären angesichts der Vielfalt an künstlerisch-ästhetischen Mitteln sicherlich auch Beiträge zu Projekten zu erwarten

gewesen, in denen bildende Kunst sowie Musik zum Tragen kommt und Web-2.0-Umsetzungen oder Forschungsergebnisse als Comic gestaltet werden.

Und wie geht es weiter?

[Schweigen]

Voiceover: Künstlerische Forschung im Kanon der Sozialwissenschaften?

Da sich Arbeiten aus dem Feld der performativen Sozialwissenschaft derzeit überwiegend im angloamerikanischen Raum und erwartungsgemäß vor allem in den Sozialwissenschaften finden, wird sich zeigen, inwieweit sie sich auch im deutschsprachigen Raum wird durchsetzen können, in dem qualitative Forschung selbst immer noch oder zum Teil schon wieder peripher behandelt wird (Mey und Mruck 2014, 2019). Und es wird sich zeigen, inwiefern qualitative Forschung das Potenzial, das andere Disziplinen wie zum Beispiel die Theaterwissenschaften mit Blick auf Texterschließung oder Recherchemethoden aufweisen oder Filmwissenschaften/-produktion bezüglich der Gestaltung von Narrativen bereithalten, für sich zu nutzen versteht und Anschlüsse an die – ihrerseits um Standpunkt ringende – Artistic Research (Haarmann 2019) findet. Die Zeichen für eine weitere Ausarbeitung performativer Sozialforschung stehen ganz gut, da innerhalb der qualitativen Forschung und im allgemeinen Wissenschaftsdiskurs eine Reihe kontroverser (durchaus auch kritischer) Diskussionen um die Darstellungsformen nicht zuletzt angesichts der »Krise der Repräsentation« (Berg und Fuchs 1993) virulent sind und von der Peripherie ins Zentrum rücken. Wie lange es aber dauern wird, bis sich künstlerische Forschung in das Methodenrepertoire (gleichberechtigt neben natur-, geistes- und sozialwissenschaftlichen Ansätzen) einschreiben kann, bleibt abzuwarten. – Sicher ist aber, dass es gilt, ins Gespräch zu kommen und sich ins Gespräch zu bringen und vor allem im Gespräch zu bleiben.

Günter Mey

Anmerkungen

- 1 Die Variante, auf eine Frage mehrere Antworten zu geben, ist inspiriert vom Recherche-Theaterstück *Hans Schleif*, bei dem der Schauspieler Matthias Neukirch verschiedene »Starts« für den Auftakt bei der Inszenierung nutzt, um seine schwierige Annäherung an sein Sujet, die Biografie seines Großvaters, der Bauforscher im Nationalsozialismus war, kenntlich zu machen. *Hans Schleif* entstand am Deutschen Theater Berlin unter der Regie von Julian Klein (2016).

2



in dem vortrag werden nach einer kurzen skizze zu anliegen und ansätzen der performativen sozialwissenschaft einige umsetzungen vorgestellt, bei denen qualitative forschungsstudien – als **arts-informed/arts-based research** angelegt – auf eine Vielzahl künstlerisch-ästhetischer mittel zurückgreifen. neben beispielen in textform (autoethnografie/fiction/poetik) sowie inszenierungen (theater/tanz/musik) und visuelle darbietungen (film/foto) wird ein schwerpunkt auf ausstellungen liegen, um zu veranschaulichen, wie wissenschaft für die öffentlichkeit aufbereitet und dabei wissenschaftliche aussagen "übersetzt" werden können.

günter me y ist derzeit professorial research fellow im institut für soziologie der universität wien. er ist professor für entwicklungspsychologie und qualitative methoden im fachbereich angewandte humanwissenschaften an der university of applied sciences magteuburg-stendal. günter me y ist herausgeber von FQ3–Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research und initiator des Berliner Methodentreffen Qualitative Forschung.

Abbildung 1: Plakat und Einladungskarte zum Vortrag »Performative Sozialwissenschaft« (Gestaltung: Günter Mey)

- 3 Die Voiceover-Parts entstammen leicht umformuliert dem Beitrag »Qualitative Forschung performativ denken« (Mey 2020).

Literatur

Adams, Tony E., Carolin Ellis, Arthur Bochner, Andrea Ploder und Johanna Stadlbauer. 2020. »Autoethnografie«. In *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie*, 2., akt. u. erw. Aufl., hrsg. v. Günter Mey und Katja Mruck. Heidelberg: Springer Reference Psychologie. https://doi.org/10.1007/978-3-658-18387-5_43-2.

Barone, Tom und Elliot W. Eisner. 2012. *Arts-based research*. Thousand Oaks, CA: Sage.

Bellenbaum, Rainer und Günter Mey. 1987. *Meller 88 – Portrait einer Punk-WG*. Osnabrück [VHS, 61 Min.].

Berg, Eberhard und Martin Fuchs, Hrsg. 1993. *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Chamberlain, Kerry, Kathryn McGuigan, David Anstiss und Kayla Marshall. 2018. »A change of view: arts-based research and psychology«. *Qualitative Research in Psychology* 15 (2–3): 131–39. <http://dx.doi.org/10.1080/14780887.2018.1456590>.

- Chilton, Gioia und Patricia Leavy. 2014. »Arts-based research practice: Merging social research and the creative arts«. In *The Oxford handbook of qualitative research*. *Oxford Handbooks Online*, hrsg. v. Leavy Patricia, 1–41. Oxford: Oxford University Press. www.oxfordhandbooks.com.
- Denzin, Norman K. 2001. »The reflexive interview and a performative social science«. *Qualitative Research* 1 (1): 23–46.
- Gergen, Mary. 2005. »Performative Psychologie – Psychologie als Performance: neue Medien, neue Botschaften«. In *Psychologische Konstruktionen. Diskurse, Narrationen, Performanz*, hrsg. v. Peter Mattes und Tamara Musfeld, 200–210. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Gergen, Mary und Ken J. Gergen. 2010. »Performative social science and psychology«. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 12 (1): Art. 11. <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-12.1.1595>.
- Gergen, Mary und Ken J. Gergen. 2012. *Playing with purpose: Adventures in performative social science*. London: Routledge.
- Haarmann, Anke. 2019. *Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik*. Bielefeld: transcript.
- Henke, Justus, Peer Pasternack und Sarah Schmid. 2017. *Mission, die dritte: Die Vielfalt jenseits hochschulischer Forschung und Lehre: Konzept und Kommunikation der Third Mission*. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag.
- Jones, Kip, Mary Gergen, John J. Guiney Yallop, Irene Lopez de Vallejo, Brian Roberts und Peter Wright, Hrsg. 2008. *Performative social science/Performative Sozialwissenschaft*. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 9 (2). Zugriffen am 25.01.2018. <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/issue/view/10>.
- Keller, Heidi, Hrsg. 1987. *7 auf einen Streich. Purzelbäume und Kultur. Dokumentation*. Osnabrück.
- Klein, Julian. 2016. »Hans Schleif – Stationen der Biographie eines Bauforschers im Nationalsozialismus. Ergebnisse der Recherche zu der Theaterproduktion ›Hans Schleif‹ am Deutschen Theater Berlin«. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 131: 273–418. <https://doi.org/10.22501/rc.332337>.
- Knoblauch, Hubert. 2014. »Qualitative Methoden am Scheideweg. Jüngere Entwicklungen der interpretativen Sozialforschung«. In *Qualitative Forschung. Analysen und Diskussionen*, hrsg. v. Günter Mey und Katja Mruck, 71–85. Wiesbaden: Springer VS.
- Knowles, Gary und Ardra L. Cole, Hrsg. 2008. *Handbook of the arts in qualitative research*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Leavy, Patricia. 2015. *Method meets art*. 2. Aufl. New York: The Guilford Press.
- Leavy, Patricia, Hrsg. 2017. *Handbook of arts-based research*. New York: Guilford Press.
- McNiff, Shaun, Hrsg. 2013. *Art as research: Opportunities and challenges*. Bristol: intellect.
- Mey, Günter, Hrsg. 2005. *Jung und Alt. Perspektiven im städtischen Raum. Texte und Fotografien*. Köln: KSV.
- Mey, Günter. 2016. »Qualitative Forschung: Zu einem Über(bei)griff und seinen (Ver)Wendungen«. *Zeitschrift für Qualitative Forschung* 17 (1–2): 185–97. <https://doi.org/10.3224/zqf.v17i1-2.25550>.
- Mey, Günter. 2018a. »Outer silence–Inner dialogue. An essay on the performative dining experience ›The Silence Meal‹ at Zagreus-Projekt, Berlin«. *Human Arenas* 1 (2): 143–50. <https://doi.org/10.1007/s42087-018-0017-7>.
- Mey, Günter. 2018b. »Performative Sozialwissenschaft und psychologische Forschung«. In *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie*, 2., akt. u. erw. Aufl., hrsg. v. Günter Mey und Katja Mruck. Heidelberg: Springer Reference Psychologie. https://doi.org/10.1007/978-3-658-18387-5_29-1.
- Mey, Günter. 2018c. »Das Hadern mit dem Mainstream. Annotationen zur Entwicklung der qualitativen Forschung«. In *Krise und Kritik (in) der Psychologie*, hrsg. v. Katrin Reimer-Gordinskaya und Michael Zander, 41–54. Berlin: Argument.

- Mey, Günter. 2020. »Qualitative Forschung performativ denken«. In *Medien, Kultur und Gesellschaft*, hrsg. v. Elena Pilipets und Matthias Wieser. Köln: Halem [im Druck].
- Mey, Günter und Katja Mruck. 2014. »Qualitative Forschung: Analysen und Diskussionen. Zur Einführung in den Themenband: Hintergrund, Konzept, Erfahrungen und Reflexionen zum »Berliner Methodentreffenden Qualitative Forschung««. In *Qualitative Forschung. Analysen und Diskussionen*, hrsg. v. Günter Mey und Katja Mruck, 9–32. Wiesbaden: Springer VS.
- Mey, Günter und Katja Mruck. 2019. »Qualitative Forschung in der Psychologie. Eine Kartierung«. In *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie*, 2., akt. u. erw. Auflage, hrsg. v. Günter Mey und Katja Mruck. Heidelberg: Springer Reference Psychologie. https://doi.org/10.1007/978-3-658-18387-5_1-1.
- Mey, Günter und Günter Wallbrecht. 1988. *Hyde Park*. Osnabrück [VHS, 63 Min.].
- Mey, Günter und Günter Wallbrecht. 2016. *Auf den Spuren von Martha Muchow*. Lengerich: Pabst [DVD, 45 Min., engl. Untertitel, 33 Min. Bonusmaterial].
- Parker, Ian. 2004. »Criteria for qualitative research in psychology«. *Qualitative Research in Psychology* 1: 95–106.
- Rolling, James Haywood. 2013. *Arts-based research*. New York: Peter Lang.
- Roth, Wolff-Michael und Kenneth Tobin. 2004. »Cogenerative dialoguing and metaloguing: Reflexivity of processes and genres«. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 5 (3): Art. 7. <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-5.3.560>.
- Schreier, Margrit. 2017. »Kontexte qualitativer Sozialforschung: Arts-Based Research, Mixed Methods und Emergent Methods«. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 18 (2): Art. 6. <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-18.2.2815>.
- Winter, Rainer. 2010. »Ein Plädoyer für kritische Perspektiven in der qualitativen Forschung«. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 12 (1): Art. 7. <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-12.1.1583>.

Der Autor

Günter Mey, Prof. Dr. habil., ist Professor für Entwicklungspsychologie an der Hochschule Magdeburg-Stendal und Privatdozent an der kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Bayreuth, zudem leitet er das Institut für Qualitative Forschung in der Internationalen Akademie Berlin. Seine Arbeitsschwerpunkte sind qualitative Methodologie, performative Sozialwissenschaft und visuelle Methoden. Weitere Informationen: <http://www.humanwissenschaften.h2.de/l/~mey>.

Kontakt: Prof. Dr. habil. Günter Mey, Hochschule Magdeburg-Stendal, Angewandte Humanwissenschaften, Osterburger Str. 25, D-35796 Hansesstadt Stendal; E-Mail: mey@qualitative-forschung.de

Schreiben als Werkzeug der Zerrüttung

Überlegungen zum literarischen Schreiben als Erkenntnisprozess

Regina Dürig

Journal für Psychologie, 28(1), 15–45

<https://doi.org/10.30820/0942-2285-2020-1-15>

CC BY-NC-ND 3.0 DE

www.journal-fuer-psychologie.de

Zusammenfassung

Inwieweit oder unter welchen Bedingungen kann literarisches Schreiben ein Erkenntnisprozess sein? Ich gehe dieser Frage aus der Perspektive einer Autorin nach, indem ich zwei für mich zentrale Texte – »Von der Literatur zur Wissenschaft« von Roland Barthes und »The Creative Process« von James Baldwin – in Beziehung setze zu Auszügen aus einem noch unveröffentlichten Manuskript, das sich in fragmentarisch erzählten Episoden mit Übergriffen befasst (und als Autoethnografie gelesen werden kann). Es geht mir neben einem Überblick über diejenigen Aspekte der künstlerischen Forschung, die relevant sein können für literarisches Schreiben in ebenjenem Kontext, darum, den Unterschied herauszuarbeiten zwischen einem Schreiben, das *mit* Sprache arbeitet, und solchem, das *in* der Sprache arbeitet. Ich schlage vor, bezugnehmend auf Luce Irigaray, den Anfang des Schreibens als Stille zu denken, als unterlassene Äußerung, als reine Präsenz oder Potenzial, damit sich das zweite Wort der Umstände und Mechanismen, die es zu hinterfragen gilt, bewusst sein kann.

Schlüsselwörter: Literarisches Schreiben, Autoethnografie, Artistic Research, Practice-based Research, Writing as a method of inquiry

Summary

Writing as a Force of Destruction. Thoughts on Creative Writing as a Method of Inquiry
When or in which circumstances is creative writing a method of inquiry? I'm striving to answer this question from a writer's perspective by creating a space of reflection with two theoretical texts which are important for my thinking and writing – »From Science to Literature« by Roland Barthes and »The Creative Process« by James Baldwin – and excerpts of a yet unpublished manuscript, which circles around different forms of assault (and can be read as autoethnography). What I do is, firstly, giving an overview over those aspects and arguments in the debate of artistic research which are especially relevant for creative writers and,

secondly, show and elaborate on the difference between a writing *with* language and writing *within* language. I suggest, alluding to Luce Irigaray, to think of the beginning of writing as a silence, an omitted utterance, as a pure presence or potential, to allow the second word to be aware of all the concealed mechanisms which have to be questioned.

Keywords: creative writing, autoethnography, artistic research, practice-based research, writing as a method of inquiry

Schreiben als Forschmaschine

Inwiefern literarisches Schreiben eine Haltung ist, ein Zugang zur Welt, der zu neuen Erkenntnissen führt, ist eine Frage, die mich als Autorin beschäftigt, aber auch als Dozentin und Doktorandin. Als Autorin stellt sich mir die Frage nach dem Potenzial des Schreibens als eine Cixous'sche: Wie kann die Sprache benutzt werden, um die Welt, die sich uns in der Sprache vermittelt, zu hinterfragen? Wie müssen wir Schreiben denken, um die Mechanismen der Macht auszuhebeln?

»Ich vertrete unzweideutig die Auffassung, dass es *gezeichnete* Schriften gibt; daß schreiben bis heute auf viel weitverbreitete, repressive Weise als man ahnt oder sich eingesteht, von einer typisch männlichen libidinös-kulturellen – und demzufolge politischen – Ökonomie gesteuert worden ist. [...] Was um so schlimmer und unverzeihlicher ist als die Schrift ja genau die Möglichkeit selbst der Veränderung ist, der Raum von dem ausgehend ein subversives Denken aufschwingen kann, Bewegung, welche Vorboten einer Umgestaltung der sozialen und kulturellen Strukturierungen ist« (Cixous 2013 [1975], 43).

Als Dozentin für literarisches Schreiben an einer Kunsthochschule stellt sich die Frage im Alltag, wenn überhaupt, sehr leise (wie Schnee vor dem Fenster) – es geht in vielen Modulen ums Schreiben selbst, um die Texte und ihre innere Kohärenz. Aber sobald ich Masterarbeiten diskutiere, die den Bestimmungen folgend einen wissenschaftlichen Teil aufweisen müssen, sieht es anders aus. In diesen Gesprächen geht es sofort um die Frage, was wissenschaftlich überhaupt meint und inwiefern jemand, der von einer künstlerischen Praxis ausgeht, sich in akademische Diskurse einfügen kann. Und als Doktorandin, schließlich, ist es ähnlich: Obschon ich mich für eine *practice-based* Arbeit im Bereich *creative writing* entschieden habe, müssen zusätzlich zum literarischen Text 40.000 Worte entstehen, die das in meiner Arbeit zutage geförderte *new knowledge* erklären.

Grundsätzlich bin ich absolut einverstanden mit diesen Anforderungen, ich finde, es muss einen Unterschied geben zwischen »ein Buch schreiben« und »eine Doktorarbeit schreiben«, wie zum Beispiel das Vorhandensein einer Reflexion des Vorgehens,

einer Kontextualisierung des Ergebnisses. Aber *neues Wissen*? Dieser Imperativ schien mir lange viel zu groß und wackelig (wie wenn du als Dreijährige versuchst, in den Schuhen deiner Mutter zu gehen). Wackelig insbesondere deshalb, weil ich nicht aus einer Zwischenposition heraus argumentieren wollte, eine Position, die vielleicht »Autorin im Kontext Kunsthochschule« zu nennen wäre,¹ sondern aus einer so konsequent wie möglich künstlerischen: Autorin.

Natürlich bin ich eine Autorin, die an einer Kunsthochschule arbeitet und mit einer literarischen Arbeit promoviert, die also mehr als ein Paar Schuhe trägt (keine Hüte, leider). Aber innendrin, im innersten Zimmer,² steht eine Schreibmaschine und keine Forschmaschine, sind meine Denkwege die einer Autorin. Lange war das eine Art Schuldeingeständnis: Ich kann nichts anderes als schreibend die Welt sehen, ich kann nichts dafür. Bitte entschuldigen Sie, ich glaub', ich hab' mich verwählt. Erst nach einigen Jahren fing ich an, die Standfestigkeit im Wackeln selbst zu suchen. Oder mehr über den Boden nachzudenken als über die Absätze, indem ich mir Fragen stellte wie diese:

»What particular artistic project or series of activities can you do to further your understanding of this issue? What can you do that is uniquely yours and that grows from the authority of your experience? What feels most natural to you? Where does your authentic expertise lie?« (McNiff 2008, 39)

Ich habe viel Zeit damit verbracht, den Diskursen und Methoden künstlerischer Forschung zu folgen; über das literarische Schreiben wurde sehr wenig gesagt,³ über bildende Kunst, Tanz und Theater viel. Nebenher habe ich weitergeschrieben, also an literarischen Projekten gearbeitet, die nichts mit meiner Doktorarbeit zu tun hatten. Bis, irgendwann und von selbst, die beiden Bewegungen angefangen haben, ineinanderzugreifen und es natürliche Übergänge gab. Bis andere Texte entstanden sind, weil die Gedanken anders angefangen haben, zu fragen.

Im Folgenden versuche ich, dieses Ineinandergreifen der Bewegungen abzubilden, indem ich die Argumente der Debatte, die in meinen Augen für eine Poetik des literarischen Schreibens als forschende Geste wichtig sind, in einen Dialog setze mit Auszügen aus meinem Manuskript: ein Text, der von seiner Absicht her unbedingt autoethnografisch (siehe Abschnitt 2) ist, aber in einem literarischen Verlag erscheinen wird. Es war der erste dieser »Übergangs-« oder anderen Texte, die zwar genuin literarisch sind, aber entstanden sind aus einem Schreiben, dem es nicht in erster Linie um ein Erzählen ging, sondern um ein Verstehenwollen. Dann darum, überhaupt eine Sprache zu finden, um erzählen zu *können*. Aus dem Exposé:

»Mein Text ist eine Sammlung von poetischen Prosafragmenten, die sich um Übergriffsmomente dreht: Die autobiografische Erzählung begleitet eine namenlose Du-Figur vom

Kindesalter bis ins Erwachsensein und kreist um verschiedene Grade von Schweigen, von Starre, Stille und Scham; von Grenzüberschreitungen und Gedankenlosigkeit. Der Text ist angelegt als eine fragmentarische Sammlung von realen Episoden, die zeigen, wie tief der Übergriff als Kulturtechnik in unserer Gesellschaft verankert ist. Die Du-Figur versteht sich mehr als Beobachterin denn als Betroffene, sie wird im Verlauf der Texte erwachsen, bleibt aber bis zum Schluss still, irritiert. Diese Fassungslosigkeit, die in den meisten Fällen ein einfaches, fast kindliches Staunen darüber ist, was Menschen mit anderen Menschen machen aus Egoismus, Dummheit, Respektlosigkeit, ist die Energie, die den Texten und dem Schreiben zugrunde liegt. Die Du-Perspektive schafft dabei bewusst Raum für die Lesenden, für ihr Erleben und Erinnern, für das Echo ihrer eigenen Sprachlosigkeit.«

Vor diesem Text habe ich nie autobiografisch gearbeitet und hatte es auch nicht vor. Das Projekt ist im Sommer 2017 entstanden, ich war dank eines Aufenthaltsstipendiums in New York, als ich folgende Sätze las: »No feminists have murdered and raped men. Feminists have not been jailed day after day for their violence against men. No feminists have been accused of ongoing sexual abuse of girl children« (Hooks 2004, 107f.). Es war August und vor #metoo und mitten in die träge Hitze Manhattans hinein war alles in mir verschoben. Diese eigentlich banalen Sätze haben derart an mir gerüttelt, dass mein eigenes Bild von mir, von Handlungen anderer, mit denen ich unfreiwillig konfrontiert worden bin im Laufe meines Lebens, von den Bedingungen der Gesellschaft, in der ich sozialisiert wurde und lebe, infrage gestellt war. Es stimmte, es waren mit großer Mehrheit Männer, die mich in unheimliche Situationen gebracht haben. Es stimmte, dass ich in einer Welt leben möchte, in der es keine Bedrohungen dieser Art für niemanden gibt. Ich merkte zum ersten Mal, dass ich durch meine Strategie, alle Erlebnisse auf die leichte Schulter zu nehmen und nichts wirklich schlimm zu finden, das System mit gedeckt habe. Weil ich kein Opfer sein wollte, bin ich stumm geblieben. Und auch war mir das Schlimmste nie passiert, ich hatte Glück gehabt. Was ich erlebt habe, waren nur die normalen Sachen. (Eine Formulierung, die ich bei vielen, mit denen ich seither gesprochen habe, gehört habe.) *Die normalen Sachen?*

Das Schreiben war ein Erinnern, ein Sammeln, ein Finden. Denn immer mehr Situationen tauchten auf, ließen sich anders einordnen, neu deuten. Aber bevor sich dieser Gedankenfluss in Bewegung setzte, musste ich eine Sprache finden. Eine Sprache, die beschreibt, ohne zu beschuldigen. Eine Sprache, die aufrichtig ist, aber nicht zu schmerzhaft. Eine Sprache, deren Zerrüttungskraft sich nicht gegen mich selbst richtet. Eine Sprache, die mich im Exponieren, im Einlassen auf Verletzlichkeit schützt. Das Finden dieser Sprache geschah im Schreiben, im Immer-wieder-neu-Ansetzen. Zeigen kann ich diesen Prozess an einer Art Vorher-Nachher-Bild eines der Fragmente. Die erste Fassung ist »Jagd«, die (vorläufige) Endfassung ist »Abendrot«:

Jagd

Ich bin die, die Roland Rössler neutralisiert. Roland Rössler ist Bundeskanzler in Leichtathletik. Er ist in allen anderen Fächern außer Sport eher mittel, weil er an zehn Tagen die Woche trainiert. Wenn er nicht gerade sein neongelbes BVB-Trikot anhat und blendet wie verrückt, ist Roland in Ordnung. Wenn wir in Sport Mannschaften wählen müssen, für so exquisite Beschäftigungen wie Völkerball, geht das so, dass der Erste, der wählt, natürlich Roland sagt. Der Zweite sagt Tobias, weil Tobias ein Schrank ist, der irre fest werfen kann. Und dann sagt der Erste wieder Ron und der Zweite Chris und wenn die Jungs aufgebraucht sind, kommen die Mädchen. So lange, bis nur noch ich auf der Bank sitze (und Kessy, aber die hat ihre Tage). Und dann guckt der, der Roland gesagt hat, mich an und sagt: »Och nee, warum müssen wir die schon wieder nehmen. Das ist nicht fair.« Und dann sagt der, der Tobias gesagt hat: »Aber ihr habt schon Roland. Das ist voll ausgeglichen.« Ich werde also mit dem ersten Ball abgeworfen und sitze auf der Bank und muss mir anhören, was Dirk gemeint haben könnte, als er gesagt hat: »Ich wär gern dein Schal.« Bis der Sportgenozid auf dem Feld endlich vorbei ist.

Abendrot

Du bist zwölf und die
 die Roland Rössler
 neutralisiert
 er trainiert an zehn Tagen
 die Woche und wenn in Sport
 Mannschaften
 gewählt werden
 geht das so dass der
 Erste der wählt natürlich
 Roland sagt der Zweite
 Tobias und dann sagt der
 Erste Ron und der Zweite Chris
 und wenn die Jungs
 aufgebraucht sind kommen
 die Mädchen so lange
 bis nur noch du
 auf der Bank sitzt und Kessy
 aber die hat ihre Tage und
 der der Roland gesagt
 hat schaut dich an und

sagt och nee das ist nicht
fair und dann sagt der der
Tobias gesagt hat ihr habt
schon Roland das ist voll
ausgeglichen und wenige
Augenblicke später trifft
dich der Ball am Bauch
und du weißt die Stelle
bleibt bis zum Abend rot
und rund und warm

Poetisches Stottern nenne ich die sprachliche Form, die mir das Schreiben ermöglicht hat und irgendwo zwischen Prosa und Lyrik einzuordnen ist, weil sie stark mit Zeilenumbrüchen, Klang und Rhythmus arbeitet. Sie bringt das Schweigen in die Erzählungen hinein, das Schweigen und den Raum, um dem Anderen zu begegnen: Mir selbst in verschiedenen Altern, den Menschen, die Grenzen überschritten haben, aber auch den Lesenden, die sicher sein müssen, dass der Text für sie gedacht ist (und nicht etwas, das eigentlich im Verborgenen, Privaten hätte bleiben sollen). Der Verzicht auf Satzzeichen und die der Intuition und den Sinneinheiten entgegenlaufenden Zeilenumbrüche bringen neben dem Schweigen auch eine leise Verunsicherung in den Text – man muss sich immer wieder vergewissern, immer wieder zurückgehen, um die grammatikalischen Bezüge zu überprüfen. So, wie auch das Erinnern an ein traumatisches Erlebnis erst im Lauf der Zeit möglich ist und sich nur langsam zu einem greifbaren Ganzen zusammensetzt.

Krumme Straße

Du bist einundzwanzig
du biegst in
deine Siedlung ein
Betonträger die
Hauseingänge
umstellen im Hof
weiter hinten
hat man 67
Benno Ohnesorg
den Schädel mit
einer Patrone
gebrochen jetzt
nur der Schall von
zwei Paar Schritten

im Häusergang
da hat also noch jemand
die letzte Bahn
erwischt du schließt
auf und weil
die Schritte direkt
hinter dir still
geworden sind hältst
du dem anderen
Nachtgänger
die Türe auf
drückst den
transluzenten
Fahrstuhlknopf
Schachtruckeln
setzt ein du weißt
es reicht genau
um den Briefkasten
zu leeren
Teppichliquidation und
Schlüsseldienst du
lässt Glanzpapier in
den Plastikkorb
gleiten
machst den Briefkasten
zu roter Lack wie
an Fensterrahmen
Heizkörper Fahrstuhlür
die du aufhältst
und wartest bis der
andere hineingegangen
ist du drückst
das Plastikrund mit
der Fingervertiefung
leuchtet auf du fragst
was kann ich für
Sie drücken wartest
das Metallkabäuschen
knackt mit den Flügeln

und fährt
ab aber keine Antwort
kommt du kombinierst
ach Sie wohnen auch im
dritten Stock
ich hab
Sie noch gar nie
gesehen hier
es entsteht daraufhin
eine Bewegung
die dazu führt dass
du eingeeckt und der
Mann vor der
Tür steht du mit dem
Rücken am Handlauf
Wandblech am Kopf
aus Eisenerz
Blick am steigenden Boden
dem die Hose des
Mannes entgegensinkt
und seine Hand
legt an sich selbst
du ausmanövriert
und stumm wie
Blei er fragt
ob du
zuschauen willst
Plattenverschiebung der
Türen am Etagenziel
du bückst dich unter
seinem abgestützten Arm
durch raus keine Erinnerung
Kleidung Gesicht Alter
du bist im Flur
und er jetzt auch
sollst du aufschließen
oder Hilfe holen
aber alle andern sind
so alt dass sie

dich nicht hören
können und selbst
wenn bräuchten sie
eine Ewigkeit
um aus dem Bett
zu steigen immerhin
hat er dich
aus dem Aufzug
entkommen lassen
hat er dich nicht
angefasst
ist beschäftigt
an sich selbst
du schlüpfst so schnell
wie noch nie in
deinem Leben
in deine Wohnung
Subtraktion gelöst
in den Minusgraden
schließt von innen
ab wie normalerweise
nie
traust dich nicht
mal durch den Spion
in den Flur zu schauen
horchst
auf den Fahrstuhl irgendwann
muss er doch wieder
gehen du hörst
nichts
rufst den Freund an
bei dem du gewesen
bist der dich zur
letzten Bahn gebracht
hat du hattest abgelehnt
und er insistiert
weil er nicht wollte
dass dir was
passiert

Forschen im Erzählen: Narrative Turn und Autoethnografie

Den sichersten Boden zwischen den Bewegungen Schreiben und Forschen bietet bislang die Autoethnografie. Ihre Begründer*innen Carolyn Ellis und Arthur Bochner berufen sich an vielen Stellen auf die amerikanische Soziologin und Feministin Laurel Richardson, die Schreiben als eine Erkenntnismethode (»method of discovery«) versteht (Richardson und St. Pierre 2005). Sie meint damit, dass man im Akt des Schreibens selbst etwas erfahren oder lernen kann, das einem, bevor man es geschrieben hat, nicht bewusst war (vgl. ebd., 961). Richardson rekurriert stark auf die Position des Postmodernismus, der davon ausgeht, dass Wissen an sich nie absolut sein kann, sondern immer nur fragmentiert und persönlich ist: »A postmodernist position does allow us to know ›something‹ without claiming to know everything. Having a partial, local, and historical knowledge is still knowing« (ebd.).

Wenn unvollständiges und beschränktes Wissen auch Wissen ist, finden verschiedene epistemologische Verschiebungen statt: Die Position der Beforschten kann aktiv gedacht werden (statt passiv) und in der Position der Forschenden wird die Subjektivität (statt Objektivität) betont. Diese Verschiebungen werden zusammengefasst unter dem Begriff des *narrative turn*. Wenn unvollständiges und beschränktes Wissen Wissen ist, ist Wissen immer unvollständig und beschränkt, denn es kann auf nichts anderem als subjektiven Erfahrungen beruhen:

»Knowledge, no matter how it be defined, is in the heads of persons, and [...] the thinking subject has no alternative but to construct what he or she knows on the basis of his or her own experience. What we make of experience constitutes the only world we consciously live in« (von Glasersfeld 1995, 1).

Wenn es um persönliche Erfahrung geht, sind diejenigen, die sie gemacht haben, die eigentlichen Expert*innen. Es geht daher, nach dem *narrative turn*, vor allem darum, die Geschichten zu erzählen, die nur von innen erzählbar sind (aus einem Individuum oder aus einer Community heraus), und den zuvor marginalisierten Geschichten Gehör zu verschaffen, eine Vielfalt an Erzählungen zu ermutigen und nicht mehr eindimensionale, ausschließende Master-Narrative herzustellen:

»The narrative turn moves away from a singular, monolithic conception of social science toward a pluralism that promotes multiple forms of representation and research; away from facts and toward meanings; away from master narratives and toward local stories« (Bochner 2001, 134).

Diese lokalen, also klar in einer Community, an einem Ort verankerten Narrative, die entstehen, müssen so erzählt sein, dass sie zugänglich sind und nicht von vornherein

ausschließend, weil sie sich an Expert*innen richten. Einerseits bedeutet das, dass das Ich, das die Forschung betrieben hat, im Text als solches auftaucht, dass also das notorische »man« aus Forschungsberichten und Artikeln verschwindet (das, wie Roland Barthes gezeigt hat, ohnehin nur die forschende Person aus dem Text entfernt und nicht das forschende Subjekt⁴). Andererseits muss der Ton, die sprachliche Herangehensweise angemessen sein, um Erfahrungen so zu vermitteln, dass die Leser*innen sich einfühlend in das Narrativ. Der Wunsch, auch in einem akademischen Kontext so zu schreiben, dass die Berichte (gern) gelesen werden, dass sie einladend und spannend sind, scheint mir eine zentrale Motivation gewesen zu sein für die Entwicklung der Autoethnografie als Methode:

»We wanted to create a space in which social science texts could be viewed as stories and their authors – the researchers – as storytellers. The personal, emotional, and embodied narratives we had in mind would be presented in forms that depart radically from the conventions of rational/analytic social science reporting. [...] Shouldn't there be a closer connection between our research texts and the lives they represent? What we had in mind were texts that would be more similar to life stories, memoirs, personal essays and first-person accounts« (Bochner 2012, 157).

Es geht in der Autoethnografie um das Beschreiben (grafie) von persönlicher Erfahrung (auto), um kulturelle Erfahrungen oder Gegebenheiten (ethno) zu verstehen (vgl. Ellis, Adams und Bochner 2011). Während es nicht absolut notwendig ist, dass die forschende Person die Erfahrung, die es zu beschreiben gilt, selbst gemacht hat (dies wäre möglich über eine ko-konstruierte Erzählung; vgl. Adams et al. 2018), ist es in der weitaus größten Mehrheit der Fälle so, dass der autoethnografische Text sich direkt aus den Erfahrungen der forschenden Person speist. Der Wissensgewinn, den eine autoethnografische Untersuchung darstellt, bezieht sich auf das Zugänglichmachen von persönlichen Erfahrungen, die andernfalls nicht erreichbar wären.

»To produce knowledge [...] autoethnographers intentionally use personal experience to create nuanced, complex, and comprehensive accounts of cultural norms, experiences and practices. Autoethnographers offer these accounts [...] to facilitate an understanding, and often a critique, of cultural life by encouraging readers to think about [...] experiences, and practices in new, unique, complicated, and challenging ways« (Adams, Holman Jones und Ellis 2015, 32f.).

Die Begründer*innen der Autoethnografie, Carolyn Ellis und Arthur Bochner, verorten sich sehr nah an der Literatur, indem sie für Texte plädieren, die beides sind: autoethnografisch und literarisch, um die Lesenden hineinzuziehen und emotional

ansprechen. In den letzten beiden Dekaden ist eine Vielzahl an autoethnografischen Narrativen entstanden, die oft von schwierigen oder außergewöhnlichen Lebenssituationen erzählen, aber auch unspektulärere Themen wie den eigenen Berufsalltag reflektieren können. Carolyn Ellis beschreibt die Erlebnisse, die sie in autoethnografischen Texten schreibend untersucht, wie folgt: »I tend to write about experiences that [...] challenge the meaning I have put together for myself. [...] I write when my world falls apart or the meaning I have constructed for myself is in danger doing so« (Ellis 2004, 33). Es kann eine Erleuchtung oder ein Moment von winziger Irritation sein, die mich dazu bringen, mich selbst oder die Welt, wie ich sie sehe, infrage zu stellen. Indem ich mich diesem Moment, in dem die Gewissheit Risse bekommt, schreibend nähere, kann ich in der Sprache einen Ausdruck finden für das, was zwar spürbar, aber nicht zeigbar außerhalb meiner Erfahrung, meines Körpers vorhanden ist.

Universum

Du bist elf
und der Kunstsaal
ist der einzige Raum
wo du nicht alleine
sitzt weil die Tische
in einem großen
Rechteck arrangiert
sind du hantierst
mit einer Scherenschnittschere
und schwarzem Papier
in der Luft steht
Sonne und Staub
während du Menschen
ausschneidest unter
einem ausladenden
Laubbaum
Linde vielleicht
schiebt dir Alexandra
wiederholt einen
Zettel zu
darauf steht nichts
weil du sollst
unterschreiben
warum will sie

dir nicht sagen
du willst auch nicht und schiebst
den leeren Zettel
wieder zurück und
schnippelst weiter
millimetergroße
Papierstückchen
weg die auf der Tischplatte
als schwarz-weißer
Sternenhimmel liegen
bleiben und
als Alexandra zum
fünften Mal mit dem
Zettel ankommt
sagt sie du
kannst ihr vertrauen
was soll schon passieren
mit deinem Namen auf Papier
was soll überhaupt passieren
an so einem schönen Nachmittag
kurz vor Sommer
und so unterschreibst du
und dann Getuschel und
Gejohle weil irgendjemand
noch ich liebe Sebi davorgeschrieben
hat und dann Sebi den Zettel
überbracht hat und Sebi
wirft dir einen Blick zu
und du starrst ins All
auf deinem Tisch
und das All starrt
wortlos
zurück

Das Ganz-in-der-Geschichte-der-Leser*in-Sein ist eine der Hauptabsichten der Autoethnografie. Die Lesenden »should be conceived as co-participant, not as a spectator, and should be given opportunities to think with (not just about) the research story« (Bochner und Riggs 2014, 201). Dies verlangt nach Texten, die Raum schaffen für ihre Leser*innen – also genuin literarische Strategien anwenden. Damit die Leser*innen die

Geschichten betreten und Teil davon werden können, müssen die Autor*innen sich, bis zu einem gewissen Grad, verletzbar machen: »embrace the vulnerability of asking and answering questions about experience [...]. Autoethnographers embrace vulnerability with a purpose [...]: The exposure of the self who is also a spectator has to take us somewhere we couldn't otherwise get to« (Adams, Holman Jones und Ellis 2015, 40). Diese Forderung ist zugleich auch eine Grundbedingung, um autoethnografische Arbeit zu legitimieren: Sie muss einzigartige Einblicke ermöglichen, die mit anderen Methoden, insbesondere durch Beobachtung/Befragung von außen, nicht zugänglich wären.

Da in der Autoethnografie das schreibende Ich, das erlebt und erzählt, ins Zentrum allen Schreibens gestellt wird, wird die Methode zu einem »way of life. It is a way of life that acknowledges contingency, finitude, embeddedness in storied being, encounters with Otherness« (Holman Jones, Adams und Ellis 2013, 53). Unser Leben speist unsere Erfahrungen, die Erfahrungen speisen unser Schreiben. Auch Bochner und Riggs unterstreichen die Wichtigkeit, die Verbindung zwischen Forschenden, ihren Untersuchungen und ihrem In-der-Welt-Sein:

»The researcher is part of the research data [...], writing and/or performing research is part of the inquiry, research involves the emotionality and subjectivity of [...] researchers [...], research should be about what could be (not just about what has been)« (Bochner und Riggs 2014, 201).

Vor allem der eingeklammerte Zusatz ist relevant, da er projektive, fiktive, fabulierende Strategien einfordert: Wenn Forschung nicht nur zum Gegenstand macht, was ist oder gewesen ist, sondern auch das, was sein könnte oder gewesen sein könnte, kann sie sich nicht mehr (nur) auf Daten stützen, sondern muss sich auf Imaginationen einlassen.

Die Frage, wie das nicht (mehr) Anwesende untersucht werden könnte, ist im Lauf der Zeit ins Zentrum meines Dissertationsvorhabens »Journey to Alice« gerückt. Auch wenn ich die Arbeit daran noch nicht ganz abgeschlossen und den Fokus dieses Artikels auf mein derzeitiges Projekt gelegt habe, möchte ich kurz umreißen, was diese Forderung von Bochner und Riggs bedeuten und eröffnen kann: In meinen Recherchen zur amerikanischen Altphilologin Alice Kober (1906–1950), die ihr Leben der Entzifferung der Linearschrift B gewidmet hat, hat sich gezeigt, wie viel wir aus ihrem Archiv nicht erfahren, weil die entsprechenden Briefe oder Dokumente schlicht nicht erhalten sind. Es gibt aber auch Anekdoten oder Begebenheiten, die in Briefen erwähnt werden, die in der Literatur einhellig auf eine gewisse Weise (in der Regel nicht zugunsten von Alice Kober) gedeutet worden sind. Ich bin von Anfang an misstrauisch gewesen gegenüber diesen Deutungen: Sie haben sich nicht richtig *angefühlt*. Ich wusste lange nicht, wie ich mit dieser Intuition umgehen, wie ich sie formulieren sollte, bis ich der

gängigen Darstellung latent widersprechende Stellen in anderen Korrespondenzen gefunden habe. Davon motiviert habe ich versucht, die Szenen so zu schreiben, wie sie angeblich stattgefunden haben sollen.

Während es natürlich grundsätzlich möglich ist, alles zu schreiben, folgt jedes Narrativ einer gewissen inneren Logik, haben die Figuren alle etwas zu verlieren, das sie nicht leichtfertig aufs Spiel setzen. Indem Alice Kober von der historischen Person, deren gesamte erhaltene Korrespondenzen ich mehrfach durchgearbeitet und zum Teil abgeschrieben habe (bis meine Finger ihren Sprach- und Gedankenduktus gelernt hatten, sozusagen), zu einer literarischen Figur geworden ist, konnte ich zeigen, dass die gängigen Interpretationen mit großer Sicherheit nicht den Tatsachen entsprechen. Um keinen Zweifel aufkommen zu lassen: Ich behaupte nicht, dass ich weiß, wie es in Wirklichkeit war, ich behaupte nur, dass wir nicht wissen, wie es war.⁵ Ich kann zeigen, dass das Master-Narrativ sehr unwahrscheinlich ist, und kann, auf Basis der für mich zugänglichen Fakten, alternative Narrative erfinden, die neue Denkräume eröffnen.

Das Hinterfragen der scheinbaren Sicherheit oder das Sichtbarmachen der unweigerlichen Unschärfen ist in meinen Augen eine Aufgabe, die die künstlerische Forschung und darin das literarische Schreiben besonders gut übernehmen kann – wer schreibt, dem ist »a not-knowing, or a not-yet-knowing« als Ausgangslage in der Regel vertraut, ebenso wie die Absicht, Raum zu schaffen »for that which is unthought, that which is unexpected« (Borgdorff 2012, 61).

Meer Luft Boden

Du bist fünfunddreißig
 so you could kill
 me with bare hands
 right fragst du
 den Bärtigen und lachst und
 er zwinkert ein Nicken
 der Elitesoldat
 der seinen Sitz
 am Gang zur Gänze mit
 Entschlossenheit füllt du schiebst
 den Text an dem
 du arbeiten wolltest
 ins Taschennetz
 they break you sagt er
 that's why I quit I've always
 been interested in wars but

more so in being human er ist
so alt wie du sagt
er schreibt nebenher
ein Buch über den Ersten
Weltkrieg zeigt dir
Karten die er gezeichnet
hat Truppenbewegungen
Tagebücher Archivmaterial
seine Hände sind kräftig aber
spurenlos dann Fragen
zu deinen Projekten
Jugendbücher Kurzgeschichten
Reisehöhe du verschweigst
das Thema Übergriffe
weil du ins Metallgeschüttle
hinein nicht erklären magst dass
du keine Anklage willst oder
Verweise auf Beschädigung
sondern einfach nur
aufwachen aufzählen anfangen die
Anschnallzeichen werden
abgeschaltet bald danach
zwei doppelte Gin Tonics
aus geysirblauem
Miniaturgefäß
die Redegesten multiplizieren
ihre Spannweite landen
immer öfter auf deinem
Arm und länger so lange
bis sie nichts mehr
unterstreichen nur noch
erfassen das Manuskript
zentimetert hinter dem
Tischchen hervor du
denkst genau das ist es dass
beiläufige Nähe als lautloses
Einverständnis gilt niemals
kämst du auf
die Idee deine Hand

auf die Brust von 34B
zu legen auf die Schenkel
dazwischen niemals
würdest du 34B wissen
lassen I totally wanna
go down on you würdest du
34B unumwunden
fixieren mit allerhand Muskulatur
unter der Decke aus
Polymerketten in steten
Wiederholungseinheiten
würdest du weitere Details
direkt ins Ohr beschreiben
niemals würdest du
34B um Luft ringen machen um
Gravitation ganz allgemein
um irgendein Naturgesetz
um Abstand
umsonst

Schreibende und Gesellschaft

Während Ellis und Bochner den*die Forscher*in als Storyteller*in denken, gibt es auch die umgekehrte Bewegung: der*die Künstler*in, der*die als Forscher*in gedacht ist, da Kunst per se Forschung ist, da sie Recherche beinhaltet und sehr spezifische Aspekte des Menschseins so darstellt, dass sie anschlussfähig werden:

»Is Shakespeare's portrayal of Lady Macbeth simply about a particular Scottish noblewoman who lived in the latter part of the 11th century? Hardly. What these writers have done is to illustrate significant common human attributes by the way they have written about particular individuals« (Eisner 1981, 7).

Eine ähnliche Position vertritt James Baldwin, die er in seinem Aufsatz »The Creative Process« von 1962 pointiert darstellt, indem er den Künstler*innen eine einsame Rolle zuweist: Ein tiefes Alleinsein bestimmt ihr Dasein, eine fundamentale Trennung von allen anderen gesellschaftlichen Akteur*innen. Denn die Künstler*innen sind dazu da, die gängigen, oberflächlichen, unehrlichen Annahmen über die Welt zu stören, sie sind Querulant*innen und Unruhestifter*innen, die unbequemes Wissen ans Licht bringen.

Ihre Hauptaufgabe ist es, so viel wie möglich herauszufinden über das Geheimnis des Menschseins, indem sie tiefere Wahrheiten erkennen und aussprechen, indem sie auf Brüche, auf Unsicherheiten, auf Uneindeutigkeit beharren:

»The artist is distinguished from all other responsible actors in society – the politicians, legislators, educators, and scientists – by the fact that he is his own test tube, his own laboratory, working according to very rigorous rules, however unstated these may be, and cannot allow any consideration to supersede his responsibility to reveal all that he can possibly discover concerning the mystery of the human being. Society must accept some things as real; but he must always know that visible reality hides a deeper one, and that all our action and achievement rest on things unseen. A society must assume that it is stable, but the artist must know, and he must let us know, that there is nothing stable under heaven. One cannot possibly build a school, teach a child, or drive a car without taking some things for granted. The artist cannot and must not take anything for granted, but must drive to the heart of every answer and expose the question the answer hides« (Baldwin 1962, 19).

Eine Besonderheit der Ausführungen Baldwins ist die Idee der Unterschiedlichkeit – die Künstler*innen können ihre Arbeit, nämlich das Menschsein zu erforschen, nur deshalb tun, weil sie eben keine Wissenschaftler*innen sind. Sie sind nicht (oder vielleicht: weniger) gebunden an bestehende Diskurse, institutionelle Strukturen und Machtverhältnisse und müssen daher nicht damit befasst sein, Argumentationen der scheinbaren Stabilität aufrechtzuerhalten. Künstler*innen sind also Forscher*innen, die freier und radikaler sein können als die eigentlichen Forscher*innen, um die Gesellschaft, in der sie leben, zum Besseren zu verändern. Diese Verantwortung ist es, die Baldwin einfordert, auch um den Preis der Einsamkeit, des Daseins der Störenfriede.

Eine zweite Besonderheit ist, dass Baldwin die gängige Logik von Frage und Antwort umkehrt: Denn es soll den Künstler*innen nicht darum gehen, Antworten zu finden, sondern Fragen freizulegen. Auch hier wieder dem Eigentlichen auf den Grund gehen, die Schichten von scheinbarer Selbstverständlichkeit abtragen, um tiefer liegende Handlungsmuster, Strukturen und Zusammenhänge offenzulegen.

Selbstverständlich sind diese Forderungen zusammenzudenken mit Baldwins Engagement für die Menschenrechte, es sind die Regeln, nach denen er selbst gearbeitet hat. Nicht alle Autor*innen sehen ihre Verantwortung so unmittelbar politisch, aber die Forderung nach Verquickung von Lebensrealität und künstlerischer Tätigkeit (dass es nicht zwei getrennte Sachverhalte sind, sondern ein und derselbe), wie sie auch von den Vertreter*innen der Autoethnografie gefordert werden, werden die meisten bestätigen. Es ist *ein* Körper, der schreibt, ein Körper, in dessen Innerem die Reagenzgläser auf den Laborregalen leise aneinanderklimpern.

Die Fragen freilegen

Wenn Baldwin fordert, es gehe beim Schreiben darum, die unter den Antworten verborgen liegenden Fragen freizulegen, spricht er eine der zentralen Differenzen an, was die Methodik des Schreibens und des Forschens angeht: Schreiben, auch als forschende Geste gedacht, hat seinen Ausgangspunkt oft nicht in einer Frage, sondern in einer Intuition, die Arbeit ist also, wie Rubidge (2004, 8) feststellt, »initiated by an artistic hunch [or] intuition«. Das bedeutet, dass zu Anfang eines künstlerischen Forschungsprozesses eher eine Ahnung, eine Irritation steht, die sich im Lauf der Arbeit zu einer Frage formulieren lässt. Ein künstlerisches Forschungsvorhaben

»may not be linked initially to any formally articulated question, hypothesis or theoretical concern, although it may lead to them. [...] A precise research question [...] may be generated later by the researcher's practice as their creative investigation into the artistic intuition or concern progresses« (Rubidge 2004, 8).

Was Forscher*innen im künstlerischen Forschungsparadigma von konventioneller orientierter Forschung allgemein unterscheidet, ist das Vorhandensein einer höheren »tolerance for complexity and confusion« (Webb und Brien 2008, 3) sowie eine immer schon im Arbeitsprozess angelegte Bereitschaft »to drift for a while, making work, feeling [... their] way into a question or an idea that may lead to an original contribution to knowledge« (Webb und Brien 2012, 192). Borgdorff vertritt den gleichen Gedanken und zieht die Verbindung zum Ergebnis einer künstlerischen Forschung – wenn es darum geht, einer Intuition zu folgen und dem Prozess zu vertrauen, steht kein formalisiertes Wissen an seinem Ende, sondern das Nachdenken im Machen:

»The faith in process, in not putting a research question in the beginning necessarily but an intuition is in my conception a crucial feature of artistic or practice-based research, it emphasises that it is not formal knowledge that is the subject matter of artistic research, but thinking in, through and with art« (Borgdorff 2012, 44).

Für eine detaillierte Diskussion der unterschiedlichen Zugriffe auf Forschung (künstlerisch vs. konventionell) ist Eisners Grundlagenartikel »On the Differences between Scientific and Artistic Approaches to Qualitative Research« (Eisner 1981) lohnenswert, da er mit großer Klarheit die Unterschiede in den Forschungslogiken darlegt, die später oft verwischt oder gegeneinander ausgespielt worden sind. Das Ziel der künstlerischen Forschung ist es, Bedeutung herzustellen, die mit anderen Mitteln unzugänglich wäre: »What it [artistic research] yields at its best are ineffable forms of understanding

that can only be conveyed through the figurative or nondiscursive character of the artistic image« (ebd., 9).

In Bezug auf das Schreiben im Kontext von künstlerischer Forschung ist, neben der naheliegenden Wichtigkeit der*des Forschenden und seiner*ihrer Erlebnisse und Wahrnehmungen der Welt, mit Sicherheit die Sprache das wichtigste Werkzeug. Aber was unterscheidet sie von der Sprache, die in dezidiert wissenschaftlichen Arbeiten verwendet wird?

Reflex

Nach der Stabi
gehst du zum Potsdamer
Platz zu McDonalds
wo du einen Freund triffst
ihr habt euch
zu schlappigen Pommes
 verabredet weil
Valentinstag ist und ihr
das angemessen
unpassend findet
ihr seid nicht zusammen
und das ist gut so
jedenfalls siehst du ihn
dort stehen
an der Hausmauer lehnend
gehst auf ihn zu
und nimmst wahr
wie er den Arm
von hinter dem Rücken
nach vorn ziehen will
es ist ein Sekundenbruchteil in dem
dein Reptiliengehirn sagt
wegdrehen und
Gesicht schützen
den Schlag
abwehren
den es erwartet
von der flachen Hand
der es ausweichen will
wie den flachen Händen

in deiner Kindheit
die vor Wut brennen
weil du das
Geodreieck falsch anlegst
nicht die richtige Schüssel
aus dem Schrank nimmst
Messer und Gabel
andersrum deckst
das Krokodil in
deinem Kopf weiß nicht
dass du in Sicherheit bist
dass es Sicherheit
geben könnte
dass es dich lächerlich macht
weil das
was von hinter dem Rücken
hervorgeholt wird
nichts weiter ist als
eine eine eine
Rose

Unter die Sprache sehen

Baldwins Bild der Künstler*innen, die ihr eigenes Reagenzglas, ihr eigenes Labor sind, weil sie nach sehr spezifischen Regeln arbeiten, entspricht der Einschätzung Barthes', dass Literatur wie Wissenschaft *methodisch* ist. Er hat die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden Bewegungen in seinem 1967 im *Times Literary Supplement* veröffentlichten Artikel »Von der Wissenschaft zur Literatur« aufgefächert. Er konstatiert darin, dass die Sprache genau der Punkt ist, in dem sich Wissenschaft und Literatur voneinander unterscheiden, da sie in der Wissenschaft auf eine Art Oberfläche reduziert wird:

»Ein letzter Zug vereint Wissenschaft und Literatur, trennt sie zugleich aber auch zuverlässiger voneinander als jeder andere Unterschied: beide sind Diskurse [...], aber zur Sprache, die beide konstituiert, [...] bekennen sich die Wissenschaft und die Literatur auf je andere Weise. Für die Wissenschaft ist die Sprache lediglich ein Instrument, das es so transparent, so neutral wie möglich zu gestalten und der wissenschaftlichen Materie (Operationen, Hypothesen, Resultate) zu unterwerfen gilt« (Barthes 2018 [1967], 10).

Während die Wissenschaft die Sprache braucht und auf sie angewiesen ist, findet sie nicht in der Sprache selbst statt, sie verwendet die Sprache nur, um die mit anderen Instrumenten gefundenen Erkenntnisse zu kommunizieren (vgl. ebd., 11). Sie hinterfragt weder die Sprache noch die Welt mithilfe der Sprache. Ähnlich wie Baldwin die Verantwortung für das Aufdecken der verborgenen Strukturen der Welt in die Hände der Schreibenden legt, ist für Barthes klar, dass die Literatur »als einzige die gesamte Verantwortung für die Sprache« (ebd.) trägt. Der Grund dafür ist naheliegend, wenn man Barthes' Verständnis von Literatur folgt – es geht dabei um ein Nachdenken in der Sprache selbst, in einer Sprache, in der ein Bewusstsein für sich selbst und die Tatsache vorhanden ist, dass keine objektive Sprache existieren kann, dass in Sprache immer schon das System eingeschrieben ist, innerhalb dessen sie verwendet werden kann. Mit anderen, durchaus kämpferischeren, Worten, heißt das, dass Sprache, indem sie offenlegt, was ihr an Denkfiguren und Konventionen zugrunde liegt, die scheinbare Stabilität, die festgefügten Machtgefüge aufbrechen kann:

»Die Sprache ist das Wesen der Literatur, ihre eigentliche Welt. [...] Ethisch gesehen verfolgt die Literatur kraft des bloßen Durchgangs durch die Sprache die Zerrüttung der wesentlichen Begriffe unserer Kultur, und an erster Stelle des Begriffs des ›Wesentlichen‹. Politisch gesehen ist die Literatur dadurch revolutionär, dass sie verkündet und veranschaulicht, dass keine Sprache unschuldig ist« (ebd., 10ff.).

Was Barthes von der Sprache fordert, ist Selbstbewusstsein und Subversivität, bis hin zur Zerrüttung der wesentlichen Begriffe unserer Kultur. Ich lese diese Passage ähnlich wie Baldwins Überlegungen: So wie auch die einsamsten Schreibenden nicht allen Geheimnissen der Welt auf die Spur kommen können, so kann auch kein literarisches Meisterwerk die Kultur zerrütten. Entscheidend ist, ob es ein Bewusstsein gibt, einen Blick für diesen Aspekt der literarischen Arbeit: Wird die Sprache selbst, ihre Beschaffenheit, ihr Potenzial bedacht in der Arbeit? Wird *in* der Sprache gearbeitet und nicht nur mit ihr?

Barthes schließt mit dem Diktum, dass nur im Schreiben der Code der Sprache voll entfaltet ist, weil auch die Zerstörung mitgedacht ist. Im wissenschaftlichen Diskurs werden diese Aspekte ausgeklammert, sodass die Wissenschaft im Grunde genommen auf die Literatur angewiesen ist:

»Der wissenschaftliche Diskurs hält sich für einen höherstehenden Code; das Schreiben will ein totaler Code mitsamt seinen eigenen Zerstörungskräften sein. Daraus folgt, dass nur das Schreiben [...] der Forschung den vollständigen Raum der Sprache erschließen kann« (ebd., 15).

Das ist ein derart zugespitzter Gedanke, dass man unweigerlich daran hängen bleibt und sich in die Weichheit des Fleisches hinein ein klaffendes Staunen ergibt. Ich lese diesen Gedanken als logische Utopie, die nicht meint: Sämtliche Forschung muss Schreiben sein, sondern: Schreiben muss, folgt man den einfachsten Mitteln der Wissenschaft, nämlich der Logik, Teil des Diskurses in den Wissenschaften (explizit bezieht sich Barthes in seinem Artikel auf das französische Universitätssystem und kritisiert dessen konservative Definition von Wissen und Wissenschaft) sein oder werden.

In den Dekaden, seit Barthes' Artikel erschienen ist, hat sich der wissenschaftliche Diskurs (zumindest in Teilen) davon verabschiedet, ein höherstehender Diskurs zu sein, und akzeptiert immer mehr erzählende Formen. Akademiker*innen, die in geisteswissenschaftlichen Fächern und Methoden ausgebildet sind, werden zu Storyteller*innen. Aber da sie sich nicht als Künstler*innen definieren (was ihnen auch nicht vorgeworfen werden kann), kommt ihnen weder die von Baldwin eingeforderte Verantwortung zu, die Fragen aufzudecken, die den Antworten zugrunde liegen, noch die von Barthes proklamierte Absicht, die in der Sprache festgefahrenen Strukturen der Gesellschaft zu bekämpfen. Im Gegenteil können sie, auch wenn sie Geschichten erzählen, die Sprache transparent und neutral verwenden, im Dienst der wissenschaftlichen Operation.

Q&A

In einem Hotelzimmer das
trotz Fliesen nach nassem Teppich
riecht sitzt du mit Kollegen
bei Hauswein aus Plastikbechern
das Gespräch plätschert
bis einer davon anfängt
dass Männer beim College-Sex
den Kürzeren ziehen weil
die Frauen hinterher alles als
Vergewaltigung hinstellen
alles womit sie eigentlich
einverstanden waren zu Beginn
und du versuchst
so nachzufragen dass er
sich da wieder rausargumentieren
kann aber er nimmt nicht an
und Thea wird laut
lauter als du ihr zugetraut
hättest auf ihrer Haut
erscheinen Inselgruppen

vulkanischen Ursprungs
Theas rundliche Hände
in der Luft und um ihre
Argumente zu untermauern
steht sie plötzlich in der
Mitte des Raums und zeigt
mit ausgestreckter Hand
nacheinander auf jede Frau
sie fragt im Kreis have you been
raped have you been
raped have you been
raped have you been
raped und Leben ist ein
Riss zwischen Decke und Wand
und eine nach der anderen
schüttelt den Kopf
und als du an die Reihe
kommst sagst du no
actually
I was
pretty lucky
so far

Methoden-Metaphern: Stille und Verschwinden

Wenn Barthes vom *In-der-Sprache-Denken* schreibt, ist es etwas Absolutes, Gegebenes, man hat es im Körper (besser: man hat ebenjenen Körper) oder eben nicht. Es ist keine Methode, sondern ein Zugang zur Welt, der auf ganz fundamentaler Ebene vorhanden sein muss: »Die Wissenschaft wird gesprochen, die Literatur wird geschrieben; die eine wird von der Stimme geleitet, die andere folgt der Hand; hinter beiden steckt weder der gleiche Körper noch das gleiche Begehren« (Barthes 2018 [1967], 11).

Das Bild des Körpers könnte auch Zweifel auf den Plan rufen: Ist die Stimme nicht nur dann hörbar, wenn auch ein Körperraum da ist, der ins Schwingen gerät? Und braucht die Hand, ihrerseits, nicht ebenfalls den Arm, den Torso, das Fadenrot der Muskulatur, um Hand sein zu können? Woher wissen wir, dass dieser Körper nicht ein und derselbe ist oder sein kann? Und ist nicht mein Körper, dessen Hände hier tippen, gerade einer, der ein und derselbe ist? Ich glaube, es ist hilfreich, auf den Unterschied zu bestehen, mag er noch so klein scheinen: Es kommt darauf an, ob die Sprache,

das Schreiben an sich vorkommt im Schreiben: Der Klang, der Rhythmus, die Bilder, der Blick. Wichtig ist vielleicht zu sagen, was Barthes in seinem Text nicht explizit getan hat, dass nicht alle Literatur *in jedem Fall* in der Sprache arbeitet (für meinen Geschmack geschieht das in der Gegenwartsliteratur viel zu wenig, so oft wird da an gar nichts gerüttelt, sondern einfach nur brav wiederholt und festgezurr) und nicht alle Wissenschaft *per se* nur *mit* ihr.

In ihrer *écriture féminine*, die ein Gegenentwurf ist zum Schreiben, das der Stimme folgt, fordert Cixous ein Schreiben, das

»eine Einschreibung von etwas ist; das wird [...] weniger eine beherrschte Schrift [sein], also eine Schrift, die weiß daß sie schreibt und die sich beim Schreiben beobachtet, als vielmehr diese lebendige Schrift, diese unfafßbare, die die der Schauplätze des Unbewußten, des Phantasmas sein wird« (Cixous 1980 [1977], 22).

Diese Lebendigkeit ist vielleicht das bessere, weil positivere Bild für das, was schreiben *in* der Sprache auszeichnet: Es geht Cixous wie Barthes darum, die Sprache von einem Instrument der Unterdrückung (»Die Schrift ist eins gewesen mit der phallozentrischen Tradition. Sie ist sogar der sich selbstgefällig musternde Phallozentrismus, der sich auf die Schulter klopfte.«; Cixous 2013 [1975], 43) zu einem Werkzeug der Befreiung zu machen, aber nicht aus Berechnung, sondern als eine Berührung. Der Moment des Schreibens »darf die Schrift nicht als Ziel nehmen. Wir stellen keine Wort-Objekte her, keine Dosen, keine Schmuckkästchen, kein »Buch«. Sondern wir schaffen Wege, in Bewegungen« (Cixous 1980 [1977], 20). Wir schreiben also mit der gebenden Hand, nicht mit einer nehmenden.

Spielen

Du bist vier
 und spielst am liebsten
 mit dir alleine
 das beunruhigt deine Eltern
 weil Kinder
 doch so gerne
 mit anderen Kindern
 spielen
 sagen sie
 sie laden
 Torsten König ein
 deine Mutter
 leiht ihm ein altes

Paar Hausschuhe
von sich
was komisch aussieht
aber du sagst lieber nichts
du gehst ins Bad
und machst Zahnpasta
auf die Bürste
du lässt Wasser
drüberlaufen
und dann hast du
den rosa Geschmack
im Mund
bis der Schaum
langsam dünn wird
irgendwann ist da
gar kein Schaum
mehr und
noch später
gar kein Geschmack
und Torsten
geht zu deiner Mutter
und fragt ob er
wieder nach Hause
darf und sie will wissen
ob ihr nicht
schön zusammen spielt
und die Haustür
geht auf und zu
und du stellst
die Bürste zurück
in den Becher
du bist vier und
hast gewonnen

Wie können wir uns einerseits der Sprache bewusst sein, sie aber gleichzeitig lebendig halten? In der Betreuung von Schreibenden habe ich, um die Idee des *In-der-Sprache-Arbeitens* zu vermitteln, zwei Methoden-Metaphern entwickelt: die Bilder der Stille und des Verschwindens, die sich für mich in meiner Arbeit als produktiv erwiesen haben, denen *meine Hand* folgt.

Die Stille ist für mich die wichtigste Metapher beim Nachdenken über das Arbeiten *in* der Sprache und ein weiches Bild, um den Gedanken der Zerrüttung zu fassen. Luce Irigaray (2011) kommt in ihrem Text »How can we meet the other?«, in dem es darum geht, Annäherungsformen an den Anderen, die Andere zu finden, die nicht die bestehenden Machtverhältnisse und -diskurse tradieren, zu folgendem Schluss:

»The matter is no longer to simply show things to each other as we have been taught in our culture. What we have to tell each other is not yet determined by a discourse existing outside of us. Therefore, the first word we have to speak to each other is our capacity or acceptance of being silent« (Irigaray 2011, 113).

Den Anfang von Schreiben und Sprache als Stille denken, als unterlassene Äußerung, als reine Präsenz oder Potenzial. Nicht der scheinbaren Gewissheit verfallen, dass Sprache *unschuldig* sein kann, ungeprägt, frei. An anderer Stelle öffnet Irigaray dieses Bild der Stille hin zu einem größeren Zusammenhang, nämlich zu den Wissenschaftsidealen der westlichen Gesellschaften, in denen es, durch positivistische Prägung, um die Totalität geht, die Totalität des Verstehens, das Durchdringens, des Aneignens. Sie hält das Schweigen dagegen als Zeichen dafür, dass die Wahrheiten des oder der Anderen uns immer verschlossen sein werden, da sie schlicht nicht von außen erfassbar sind.

»The capacity of acquiring or constructing the totality of knowledge, the totality of discourse, is often considered an accomplishment in our culture, and even the accomplishment of our culture itself. To succeed in constructing a culture of two subjects, we must instead acquire the capacity to remain silent in order to listen to the other as other, and to his or her truth which will always remain strange for us, unknowable by us« (Irigaray 2002, 85).

Das erste Wort, das wir schreiben oder sagen, muss also eine Abwesenheit sein, bevor dann das zweite Wort kommt, das durchaus sprachlicher Natur sein kann, aber sich seiner verborgenen Mechanismen bewusst ist. Es geht um eine Stille, die aufmerksam abwartet, die einen Raum öffnet, in dem wir uns begegnen können.

»Im Schreiben geht es nicht um den Ausdruck oder um die Verherrlichung der Geste des Schreibens; es geht nicht darum, ein Sujet einer Sprache anzuheften; es geht um die Öffnung eines Raums, in dem das schreibende Subjekt unablässig verschwindet« (Foucault 2017 [1969], 233).

Das Schreiben als *In*-der-Sprache-Sein bedeutet, folgen wir dem Bild von Foucault – das Verschwinden ist neben dem Schweigen das zweite Bild der Abwesenheit, das meine

Arbeit leitet –, dass es nicht um das Handeln, die Absicht der Schreibenden geht (die Geste des Schreibens oder das Beherrschtsein der Schrift, wie Cixous es formuliert), sondern um die Sprache selbst. Konkreter gesagt: Im Schreiben geht es darum, Zugang zu einem Zustand zu bekommen, in dem der Text über das schreibende Subjekt hinausgeht, um zu verhindern, dass das schreibende Subjekt seinen eigenen Text belagert, dass es also so stark anwesend ist, dass der Text nicht zu dem der Lesenden werden kann.

Gerade das Schreiben über eigene Erlebnisse, über Erinnerungen an Momente, in denen die Welt zusammengebrochen oder auseinandergefallen ist, ist leichter (möglich), wenn man, ob man sich nun als Literat*in sieht oder nicht, dem folgt, was Barthes, Foucault, Irigaray und Cixous vorschlagen: eine Sprache zu entwickeln, die so stark und lebendig ist, dass man darin verschwinden kann. So kann das Schreiben auch ein Abschließen sein, eine Wiederaneignung, eine Autonomie.

Fazit

Wenn literarisches Schreiben ein Erkenntnisprozess sein soll, dann müssen wir wollen, dass uns etwas passiert – im Sinn von *geschehen* und *unterlaufen*. Wir müssen, auch wenn uns ein Ziel oder eine Frage vor Augen steht, der Sprache als unserem wichtigsten Werkzeug treu bleiben – ein Werkzeug der Zerrüttung und ein Werkzeug der Berührung. Wir sind in einem Zwischenstadium: nicht komplett allein, aber auch nicht Teil der Anderen, um bei Baldwins Bild zu bleiben. Unser Körper ist der Abstand zwischen den beiden Körpern, die Barthes (2018 [1967]) der Literatur und der Wissenschaft zuweist. In diesem Sinn muss ein forschender literarischer Text sich seines Feldes bewusst sein, er muss etwas *im* Schreiben entdecken wollen (und wissen, was es ist), er muss über ein methodisch-theoretisches Fundament verfügen, das ein rein literarischer Text nicht unbedingt braucht, zumindest nicht explizieren muss. Der forschende literarische Text muss von der Stille, der Abwesenheit ausgehen, darf sie ins Zentrum des Denkens stellen, kann sich den Abgründen widmen, dem, was nicht (mehr) vorhanden ist:

»In a world that seeks to fill everything in at all times, where everything must be busy and complete and over-flowing, we should instead defend the integrity of the void. Some voids are indeed bigger than others, but every little void is a reminder that the universe is incomplete and that this strange fact is, from all angles a joyful thing. [...] By suspending ourselves over the void without falling in we come to understand that far from being something to fear, we should recognise and welcome the comfort that absence sometimes affords« (Power 2019, 18).

Anmerkungen

- 1 »Artist-academics« nennen Webb und Brien diese Position und argumentieren in ihrem Artikel »Agnostic: Thinking: Creative Writing as Practice-led Research«, durchaus eher aus der Perspektive der »artists«, wenn sie fordern, dass sich das Wissenschaftsverständnis dahingehend verschieben muss, dass Erfahrungen genauso relevant sind wie Fakten: »[T]here is a need to revisit the epistemological preliminaries associated with research practice. It also suggests that practice-led researchers need to negotiate relationships of knowledge with our siblings in the social and natural sciences and the humanities, so that together we can come up with a rounded picture of the issue under investigation. Perhaps most importantly, it means those outside, as well as those within, the creative arts disciplines must understand that artist-researchers typically produce not fact but artefact, not unique prototype but novel example, not truth but possibility« (Webb und Brien 2008, 12).
- 2 »Jeder Mensch trägt ein Zimmer in sich. Diese Tatsache kann man sogar durch das Gehör nachprüfen. Wenn einer schnell geht und man hinhorcht, etwa in der Nacht, wenn alles ringsherum still ist, so hört man zum Beispiel das Scheppern eines nicht genug befestigten Wandspiegels« (Kafka 2011 [1916], 6).
- 3 Erst im letzten Jahr erschien mit der Publikation *Artistic Research and Literature* (Caduff und Wälchli 2019) ein dezidiert diesem Thema gewidmeter Band, der konstatiert, dass literarisches Schreiben aus dem Diskurs der künstlerischen Forschung weitgehend ausgeklammert ist, und versucht, diese Lücke zu schließen. Allerdings findet sich in den Beiträgen dieses Bandes kaum eine Antwort darauf, wie Wissen im literarischen Schreiben selbst (und nicht auf einer irgendwie gearteten Ebene der Reflexion) generiert werden kann. Auch Patricia Leavy, die *Fiction as Research* propagiert, denkt zwar die Möglichkeit, dass das Schreiben selbst der Erkenntnisprozess ist, an (Leavy 2013, 54), sagt aber wenig darüber, wie genuin literarische Strategien eine Möglichkeit sein können, um Wissen zu generieren. Für sie geht es eher darum, in literarischer Form Erkenntnisse zu kommunizieren, die mit anderen Forschungsmethoden erhoben wurden (ebd., 55ff.). Für Leavy sind Kurzgeschichten, Novellen und Romane in erster Linie »highly effective pedagogical tools« (ebd., 10), deren Wert sich an ihrer »usefulness« (ebd., 90) bemisst.
- 4 »Jede Äußerung setzt ihr eigenes Subjekt voraus, ob sich dieses Subjekt nun anscheinend direkt ausdrückt, indem es *ich* sagt, oder indirekt, indem es sich als *er* bezeichnet, oder als Leerstelle, indem es unpersönliche Wendungen einsetzt; dabei handelt es sich um rein grammatikalische Trugbilder [...]. Die verfänglichste unter allen diesen Formen ist die ausschließende, eben jene, die gewöhnlich im wissenschaftlichen Diskurs gepflogen wird, aus dem sich der Wissenschaftler im Bestreben nach Objektivität ausschließt, ausgeschlossen wird jedoch immer nur die (psychologische, fühlende, biographische) »Person«, keineswegs das Subjekt« (Barthes 2018 [1967], 14).
- 5 Auch wenn Alice Kober sehr den exakten Wissenschaften und deren Methoden zugeneigt war und es sicher einige Diskussion gebraucht hätte, um sie von der Legitimität künstlerischer Forschung zu überzeugen, wäre sie wohl mit dem Gedanken des Nichtwissens einverstanden gewesen, wie das folgende, an Studierende gerichtete, Vortragsmanuskript zeigt: »There is a definition of scholarship which states that a scholar is a person who learns more and more about less and less until finally he knows everything about nothing. It is supposed to be funny, but as a matter of fact, it comes very close to stating a deep philosophical truth. The more one knows, the more one becomes aware of how much more there is to learn. Only the ignorant know everything about anything, or, to put it more accurately, they think they know« (Alice Kober, Manuskript für die Earle Lecture im Hunter College NYC, 9. April 1948, Alice Kober Papers, Program for Aegean Scripts and Prehistory, Texas University, Austin).

Literatur

- Adams, Tony E., Stacy Linn Holman Jones und Carolyn Ellis. 2015. *Autoethnography. Understanding qualitative research*. New York: Oxford University Press.
- Adams, Tony, Carolyn Ellis, Arthur P. Bochner und Johanna Stadlbauer. 2018. »Autoethnografie in der Psychologie«. In *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie*. 2. erw. und akt. Auflage, hrsg. v. Günter Mey und Katja Mruck., 1-22. Wiesbaden: Springer Reference Psychologie. https://doi.org/10.1007/978-3-658-18387-5_43-1.
- Baldwin, James. 1962. »The creative process«. In *Creative America*, 17-21. New York: Ridge Press.
- Barthes, Roland. 2018 [1967]. »Von der Wissenschaft zur Literatur.« In *Das Rauschen der Sprache*, 9-17. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bochner, Arthur P. 2001. »Narrative's virtues«. *Qualitative inquiry* 7 (2): 131-57.
- Bochner, Arthur P. 2012. »On first-person narrative scholarship: Autoethnography as acts of meaning«. *Narrative inquiry* 22 (1): 155-64.
- Bochner, Arthur P. und Nicholas A. Riggs. 2014. »Practicing narrative inquiry«. In *The Oxford handbook of qualitative research*, hrsg. v. Patricia Leavy, 195-222. Oxford: Oxford University Press.
- Borgdorff, Henk. 2012. »The production of knowledge in artistic research«. In *The Routledge companion to research in the arts*, hrsg. v. Michael Biggs und Henrik Karlsson, 44-63. London: Routledge.
- Caduff, Corina und Wälchli Tan (Hrsg.) 2019. *Artistic research and literature*. München: Wilhelm Fink. <https://doi.org/10.30965/9783846763339>.
- Cixous, Hélène. 1980 [1977]. *Weiblichkeit in der Schrift*. Berlin: Merve Verlag.
- Cixous, Hélène. 2013 [1975]. »Das Lachen der Medusa«. In *Das Lachen der Medusa. Zusammen mit aktuellen Beiträgen*, hrsg. v. Esther Hutfless, Gertrude Postl und Elisabeth Schäfer, 39-62. Wien: Passagen.
- Eisner, Elliot W. 1981. »On the differences between scientific and artistic approaches to qualitative research«. *Educational researcher* 10 (4): 5-9.
- Ellis, Carolyn. 2004. *The ethnographic I: A methodological novel about autoethnography*. Lanham: Rowman Altamira.
- Ellis, Carolyn, Tony E. Adams und Arthur P. Bochner. 2011. »Autoethnography: An overview«. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 12 (1): Art. 10. <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-12.1.1589>.
- Foucault, Michel. 2017 [1969]. »Was ist ein Autor?«. In *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, hrsg. v. Dorothee Kimmich, Rolf Renner und Bernd Stiegler, 232-247. Ditzingen: Reclam.
- Holman Jones, Stacy, Tony Adams und Carolyn Ellis. 2013. »Introduction: Coming to know autoethnography as more than a method«. In *Handbook of autoethnography*, hrsg. Stacy Holman Jones, Tony Adams und Carolyn Ellis, 17-48. London: Routledge.
- Hooks, Bell. 2004. *The will to change: Men, masculinity, and love*. New York: Atria.
- Irigaray, Luce. 2002. »Why cultivate difference?«. *Paragraph* 25 (3): 79-90.
- Irigaray, Luce. 2011. »How can we meet the other?«. In *Otherness. A multilateral perspective*, hrsg. v. Susan Yi Sencindiver, Marie Beville und Maria Lauritzen, 107-36. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Kafka, Franz. 2011 [1916]. *Die Acht Oktavhefte*. Hamburg: Tredition.
- Leavy, Patricia. 2013. *Fiction as research practice: Short stories, novellas, and novels*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- McNiff, Shaun. 2008. »Art-based research«. In *Handbook of the arts in qualitative research: Perspectives, methodologies, examples, and issues*, hrsg. v. J. Gary Knowles und Ardra L. Cole, 29-41. Thousand Oaks: Sage.
- Power, Nina. 2019. »Towards a feminism of the void«. In *What time are you performing tonight?* Publication for Caterina Gobbi's exhibition, 18-22. London: Chalton Gallery.

- Richardson, Laurel und Elizabeth St. Pierre. 2005. »Writing. A method of inquiry«. In *The Sage handbook of qualitative research*, hrsg. v. Norman Denzin and Yvonna S. Lincoln, 959–978. Thousand Oaks: Sage.
- Rubidge, Sarah. 2004. »Artists in the academy: Reflections on artistic practice as research«. Vortrag im Rahmen der Konferenz: Dance rebooted: Initialising the grid. <https://ausdance.org.au/publications/details/dance-rebooted-conference-papers>.
- Von Glasersfeld, Ernst. 1995. *Radical constructivism: A way of knowing and learning*. London & Washington: The Falmer Press.
- Webb, Jen und Donna Lee Brien. 2008. »Agnostic: thinking: Creative writing as practice-led research«. *Working Papers in Art and Design (Online)* 5: 1–21.
- Webb, Jen und Donna Lee Brien. 2012. »Addressing the ›ancient quarrel: Creative writing as research«. In *The Routledge companion to research in the arts*, hrsg. v. Michael Biggs und Henrik Karlsson, 186–203. London: Routledge.

Die Autorin

Regina Dürig ist Autorin, Performerin und Dozentin für Literarisches Schreiben an der Hochschule der Künste Bern. Sie schreibt Kinderbücher, Jugendromane und Hörspiele und ist, mit einer künstlerischen Dissertation zur Altphilologin Alice Kober, PhD-Candidate an der University Plymouth, UK.

Kontakt: Regina Dürig, Hochschule der Künste Bern, Schweizerisches Literaturinstitut, Seevorstadt 99, CH-2502 Biel; E-Mail: regina.duerig@hkb.bfh.ch

Begehren als queeres Phänomen

Eine autoethnografische Erkundung¹

Eleonora Ciani & Marcus Fassl

Journal für Psychologie, 28(1), 46–66

<https://doi.org/10.30820/0942-2285-2020-1-46>

CC BY-NC-ND 3.0 DE

www.journal-fuer-psychologie.de

Zusammenfassung

Begehren zu definieren ist generell ein schwieriges Unterfangen, da es konzeptuell durch multiple und reichhaltige sowie durchaus widersprüchliche Nuancen geprägt ist. Die Queer Theory hat viele der wesentlichen Annahmen, welche die Kontinuität zwischen Geschlecht, Gender, sexueller Praxis und Begehren erst ermöglichen, unter anderem als diskursiv-linguistische Konstrukte entlarvt. Allerdings fehlt die Erforschung der materiellen Dimensionen von Begehren. Dieser Artikel schildert eine autoethnografische Reise durch Szenarien von Begehren und stellt persönliche Erfahrungen in Verbindung mit verschiedenen theoretischen Ansätzen, die den Autor_innen im Laufe der Recherche begegnet sind. Insbesondere eine queer-feministische Lesart Neuer Materialismen kann Sichtweisen auf Begehren erweitern und wertvolle Erkenntnisse darüber liefern, wie und wo Begehren auftreten könnte.

Schlüsselwörter: Begehren, Psychoanalyse, Queer Theory, Neue Materialismen, Autoethnografie, Performatives Ich

Summary

Desire as queer Phenomenon. An autoethnographic investigation

Defining desire generally remains quite a cumbersome task due to the multiplicity and versatility of its conceptual nuances. Although queer theory has debunked many of the fundamental assumptions underlying continuities between categories such as sex, gender, sexual practice and desire as discursive-linguistic constructs, material dimensions concerning desire have yet to be adequately investigated. This paper portrays an autoethnographic journey through landscapes of desire and links personal experience to several approaches that the authors came across in the course of their research. Incorporating creative strategies of knowledge production into a queer-feminist reading of new materialisms can widen perceptions of desire and offer valuable insights into how and where desire might occur.

Keywords: desire, psychoanalysis, queer theory, new materialisms, autoethnography, performative I

Einleitung

Es ist üblich, aus persönlichen Erfahrungen Schlüsse zu ziehen. Dies ist sicherlich mit Vorsicht zu genießen, wenn von einer Allgemeinheit gesprochen wird. Denn auch diese muss definiert sein. Was aber, wenn wir von der persönlichen Erfahrung struktureller Diskriminierung – eine Diskriminierung also, die uns aufgrund der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe erlangt – auf Erfahrungen all jener schließen, die sich der Gruppe zugehörig fühlen, die von ebendieser Diskriminierung potenziell betroffen sind? Ein gängiges Verhalten, eines, das auch wir beide immer wieder erlebt haben, ist der Wunsch (wir könnten auch schreiben: der Zwang), sich selbst über die eigene Sexualität zu definieren. Dieser Wunsch, den wir übrigens auch Begehren nennen können, wird von sogenannten Heterosexuellen gegenüber sogenannten Homosexuellen geäußert, oder, um es wissenschaftlicher zu formulieren: In der Butler'schen heteronormativen Matrix wird Druck auf jene »Gespenster« (Butler 1991, 38) ausgeübt, also auf queere Entitäten, die es eigentlich nicht geben dürfte: Sie müssen erklären, warum sie hier sind und was sie da tun. Die Identität queerer Menschen wird, wenn sie als »homosexuell« bezeichnet werden, begrifflich eindeutig sexualisiert und da sie das darstellen, was der Norm nicht entsprechen kann, müssen sie ihr Sein sowie ihr Agieren auch über ihre Sexualität und, genauer, ihre sexuelle Praxis beschreiben. Hier ereignet sich ein interessanter Schnitt, welcher die unstillbare Neugierde von dem unbeschreiblichen Ekel trennt – queere Menschen haben sich über ihr sexuelles Begehren zu definieren, doch wie dieses Begehren genau aussieht und vor allem, auf welchen zahlreichen Wegen es Ausdruck finden kann, sollen sie trotzdem für sich behalten. Ein Kuss im Park zwischen queeren Menschen führt im Jahr 2019 in Wien nicht nur einmal dazu, dass ihnen mit extremer Gewalt gedroht wird. Wir wollen wiederholen: Es handelt sich um einen Kuss. Und wir wollen klarstellen: Sie sitzen auf einer Parkbank nebeneinander und sind bekleidet; sie sind für sich. Es ist eine Szene, in welcher ein körperlicher Akt, der als harmlos gelten könnte, das Menschliche in die unterstellte Unnatürlichkeit hineinküsst, ein Akt, der das Abnormale hinforküsst.

Der Wunsch, der auch Zwang und Druck bedeutet, und den wir von nun an Begehren nennen wollen – ein im englischen (*desire*) und französischen (*désir*) üblicherweise durchaus offener gebrauchter Begriff als der deutsche, der den Fokus auf sexuelle Begierde lenkt –, das Begehren also, über das Begehren der Abnormalen Bescheid zu wissen und zu verfügen, ist hiermit vorläufig ausreichend definiert: Das Begehren ist »das Begehren des Anderen« (Lacan 1973, 220). Lacan, französischer Psychoanalytiker, stützt

seine gesamte Theorie des Unbewussten auf dessen sprachliche Formung und auf das spezifisch menschliche Begehren, mit Verweis auf die Hegel'sche Begierde, welche es nur beim Menschen geben könne (vgl. Kojève 1975, 23). Das Begehren ist hier nicht nur ein erotisches, sondern knapp gefasst alles, was wir *wollen*, aber niemals (gänzlich) haben können. Es grenzt sich zwar deutlich von Liebe und Sexualität ab, bleibt jedoch insofern in direktem Zusammenhang zu diesen Begriffen, als es da entsteht, wo auch Liebe und Sexualität ihren Ursprung finden: in der Kindheit. Der Anspruch, den das kleine Kind mit scheinbar unklaren Lauten zu stellen hat, um sein Bedürfnis (etwa nach Nahrung) befriedigen zu können, lässt es Wertschätzung – auch elterliche Liebe genannt – erfahren, weil der Vater oder die große Schwester zu deuten wissen, was es will, und alles versuchen, um dem wehrlosen Wesen zu helfen. Die Lücke, die sich laut Lacan hier auftut, begründet ihm zufolge das Begehren: Anspruch minus Bedürfnis ist Begehren. »Somit ist das Begehren weder das *Verlangen nach Befriedigung* noch der *Anspruch auf Liebe*, sondern die *Differenz*, die aus dem Abzug des ersten vom zweiten resultiert« (Lacan 2015, 199; Herv. d. A.).

Das Kind will nicht nur Nahrung, es will auch den Menschen, der sie ihm gibt, doch nur die Nahrung, nicht den Menschen, kann es sich einverleiben, und obwohl der Mensch da ist und scheinbar unbegrenzte Liebe zeigt, erfährt es bald, dass dieser nicht für immer und ständig zur Verfügung stehen wird.

Demnach handelt dieser Artikel von einem Begehren, das Fragen stellt und infrage gestellt wird und zu welchem wir einen erweiterten Zugang vorschlagen werden. Dieser wiederum gründet auf unserer Erfahrung, wodurch sich die gewählte Methode erklärt. Auch ganze Disziplinen, wie etwa die Gender und Queer Studies, sind es gewohnt, die eigene Existenz stets rechtfertigen zu müssen. Oft wird dieses Feld verkürzt und einseitig dargestellt; geistes- und kulturwissenschaftliche Erkenntnisse werden in der alltäglichen publizistischen Rezeption, falls überhaupt, nur gestreift und die sprachliche Komplexität als Elfenbeinturm weniger Privilegierter betont. Gerade hier kann experimentelle Forschung einhaken, denn sie bietet die Möglichkeit, Wissenschaft in einem Rahmen zu gestalten, der gleichzeitig neue Formen von Erkenntnisgewinnung und -vermittlung aufzeigen und damit ein breiteres Publikum erreichen kann. Außerdem wollen wir die akademische Gemeinschaft im Sinne eines queeren, »methodologischen Aktivismus« (vgl. Adams und Holman Jones 2010, 198, 203) zur Reflexion ihrer sie konstituierenden, normativen Strukturen anstoßen.² Zu dieser Art von Forschung zählt auch die Hinwendung zu intimen Komponenten der Forschenden selbst: So können sich neue Facetten eröffnen und außerdem kann das Verstecken hinter gängigen Allgemeinplätzen verhindert werden, ohne dabei im Widerspruch mit seriöser Produktion von Wissen zu stehen.

Im allgemeinen Kanon werden Vorstellungen nach Neutralität und Objektivität zwar problematisiert, jedoch gilt der Vorsatz, diese Imperative so unberührt wie möglich

zu lassen. Ploder und Stadlbauer (2016, 423) beschreiben Forschungen, in denen das Credo nach neutraler und objektiver Forschungsweise zwar reflektiert, jedoch persönliche und intime Zugänge nicht gewünscht werden, als »schwach reflexive Zugänge«; beispielsweise werden »die subjektiven Komponenten [...] als unvermeidlich, aber auch als problematisch« erkannt (ebd.);³ teilweise würden Daten bevorzugt, die »möglichst unberührt« sind, zum Beispiel »Texte, die unabhängig vom Forschungsprozess entstanden sind [...], Mitschnitte von Alltagsgesprächen oder Gesprächsformen, in denen der kommunikative Anteil der Forschenden möglichst gering ist« (ebd.);⁴ oder es würde beim Interpretieren versucht, »subjektive Faktoren auf unterschiedliche Weise zu kontrollieren« (ebd.).⁵ Wer jedoch besitzt die endgültige Definitionsmacht darüber, eine Forschungsarbeit als nicht ausreichend wissenschaftlich anzuerkennen?⁶

Wir hingegen wählen einen stark reflexiven, autoethnografisch⁷ inspirierten Zugang erstens deshalb, weil uns das Thema persönlich betrifft und wir es daher als notwendig ansehen, die forschenden Subjekte, ergo uns selbst, zum Dreh- und Angelpunkt der Arbeit zu machen, an welchem das Themengebiet sich entfalten soll. Zweitens glauben wir, dass gerade unsere praktischen Erfahrungen im Bereich Performance Art und (zeitgenössischer) Tanz eine körperbetonte Herangehensweise derart ermöglicht, wie sie eben nur Menschen gelingen kann, die den eigenen Körper im Mittelpunkt nicht nur alltäglicher, sondern beruflicher Auseinandersetzung haben; das Arbeiten mit dem Körper und das Verständnis körperlicher Prozesse ist Voraussetzung für Tänzer_innen und Performer_innen, auch wenn dies kein allumfassendes Wissen, sondern immer nur einen Versuch bedeuten kann, eine erweiterte Perspektive einzunehmen. Drittens ermöglicht diese Methode auch eine Aufbereitung, die den Erfahrungen selbst gerecht werden kann; wir bleiben zwar dem gängigen Modell eines Textes treu, wollen aber durchaus in einem experimentellen Schreibstil Körperlichkeit beziehungsweise Identität anders zum Ausdruck bringen sowie gängige (Körper- und Identitäts-)Zuschreibungen hinterfragen.

Für uns ist das Performative nicht nur in der Recherche- und Erzähl-, sondern auch in der Lesart relevant: Die Mitarbeit der Lesenden ist gefragt, (sich) selbst – und ihre Rolle den Text betreffend – zu reflektieren. Wir schreiben aus einer pluralen Erzählperspektive, zum einen in Anlehnung an Adams und Holman Jones (2010, 198):

»to combine us, as authors and readers, into a shared experience. My experience – our experience – could be your experience. My experience – our experience – could reframe your experience. My experience – our experience – could politicize your experience and could motivate, mobilize you, and us, to action« (ebd.).

Zum anderen verwenden wir das Konzept des performativen Ichs von Pollock (2007, 247):

»A performative >I< enjoys neither the presumption of a foundational ontology nor the convenience of conventional claims to authenticity. It is (only) possibly real. It is made real through the performance of writing. Accordingly, its reality is never fixed or stable. To the very extent that it is written, it is always already about to fly off the page into being and becoming« (ebd.).

In unserer Ausformung dieser methodischen Zugänge⁸ verfließen die individuellen Ichs der Schreibenden im Text zu einem kombinierten Ich – welches aus der Ich- oder Wir-Perspektive sprechen kann und sich von innen nach außen richtet; zugleich kann, im Sinne eines inneren Monologs beziehungsweise eines Dialogs mit sich selbst, aus einem Du oder Ihr erzählt werden. Diese unvorhersehbaren Wechsel und das erschwerte Einordnen führen zu einem permanenten Hinterfragen der Projektion auf die erzählende Person durch den_ die Leser_in. Dadurch ergibt sich die Möglichkeit, das narrative Ich jenes von Eleonora, jenes von Marcus, jenes von beiden oder jenes eines_einer potenziellen Leser_in sein zu lassen: Welches Begehren spricht oder könnte gerade (auch/nicht) sprechen? (vgl. Ciani und Fassl 2019, 28f.)

Eins

Jetzt sitzt ihr wieder entspannt im Park, abends. Der ist nur ein paar Minuten von zu Hause entfernt. Besonders fühlt es sich an, sich wieder begegnen zu können. Auf körperliche Nähe habt ihr euch beide sehr gefreut. Eine Berührung verbindet eure Hände und Haut.

Ihr habt allerdings nicht wirklich damit gerechnet. Nicht schon wieder. Nicht heute. Warum schon wieder! Und wieder und wieder und wieder. Zweimal innerhalb von 45 Minuten. In der letzten Zeit seid ihr richtig oft damit konfrontiert worden. Im Park. In *seinem* Park. Auf der Straße. Auf deren Straße.

Vielleicht hat das mit der aktuellen politischen Lage in Österreich zu tun? Eine spannende Überlegung. Die sogenannten Expert_innen warnen, die rechtspopulistische Epidemie sei außer Kontrolle geraten. Fühlen sich dadurch homo- und queerfeindlich agierende Personen (eher) berechtigt, sich auszutoben?

Wahrscheinlich liegt es einfach daran, dass sie MÄNNER sind und als MÄNNER erzogen wurden, um ihre machtvolle Position in der Gesellschaft einzunehmen, wissend, dass es bereits so viele MÄNNER gab und geben wird, die sich gegenseitig unterstützen und erlauben, ihr Gegenüber als Objekt des Vergnügens zu betrachten, anzufassen, anzusprechen. Zu beschimpfen, zu beleidigen. Gewalt anzudrohen.

/

Ein Dreier mit zwei FRAUEN. Davon will ja JEDER MANN früher oder später mal im Leben berichten können. Denkst DU jetzt daran? Bei wie vielen solchen Mainstream-Pornos hast DU schon gewichst? Ich bin nicht DEIN Porno. Vielleicht schwebt DEINER sexuellen Fantasie auch noch was vor: ein Dreier mit zwei FRAUEN, die beinahe um dich kämpfen und sich ganz sorgfältig um dich kümmern.

/

Ihr seid ja auch mal angefasst worden. Ihr habt auch schon mal diesen grauenhaften, eindringenden Blick auf der Haut verspürt. In Kombination mit ... *nur ein paar Komplimenten*. Er hat doch nur ganz unschuldig gefragt. Hat auch mal jemand vor eure Füße gespuckt? Oder euch sogar direkt ins Gesicht? Ihr seid auch so oft aufgefordert worden, nicht aufzuhören, als ihr euch umarmt und geküsst habt, weil diese MÄNNER es so geil fanden.

Ihr seid allein.

Den einen Blick, diesen schmatzenden Ton, der hervorgebracht wird, indem ER die Lippen zusammendrückt und dabei Luft einsaugt – der einen Akt des Küssens reproduzieren soll, angeblich –, den kennt ihr beide viel zu gut, nicht? Der klingt so laut im Kopf nach. Viele beschwerten sich im Restaurant über das Schmatzen der Gäste am Nachbartisch. Aber dieser schmatzende Laut ist vielen anderen egal.

Wieder mal werdet ihr als Show wahrgenommen. Euer Interagieren löst etwas aus. Ihr seid zu zweit. Kombiniert seid ihr stärker. Ihr seid füreinander da. Dennoch entsteht eine riesige Wut. Es ist wichtig, eure momentanen Bedürfnisse zu berücksichtigen, ohne sich von extremen Wutgefühlen einnehmen zu lassen. Ihr habt keine Kraft mehr dafür.

Ihr habt Angst.

Damals wart ihr auch im Park. Damals war es nicht nur ein sexualisierendes Schmatzen. Damals habt ihr physische und sexuelle Gewaltandrohungen erlebt. Was ist das? Warum passiert das? Wieder und wieder und wieder und wieder. Ihr könnt es wirklich nicht begreifen. Nie.

Das ist mein Park! Was macht ihr vor den Kindern? Leckt ihr euch? Ihr zwei Fotzen – ihr Huren – ihr gehört mal richtig gefickt! – In euch war noch nie ein richtiger Schwanz drinnen – ich weiß, warum ihr scheiß Lesben seid – schaut euch an, wer will euch ficken? Bist du ein MANN, du hässliche Fotze! – Soll ich dich schlagen oder was?

Wird eure Angst begehrt? Werden eure Körper begehrt? Euer körperliches Interagieren? Die Vorstellung, die damit verknüpft ist? Es ist erniedrigend, beklemmend und irritierend zugleich.

Mit ausgebreiteten Armen empfängt ihr euch. Ihr wollt euch noch küssen. Doch lieber nicht. Besser später. Nicht hier draußen. Diese Episoden wirken direkt auf die Art und Weise, wie ihr euer Begehren im öffentlichen Raum auslebt.

Jetzt lieber nicht.

Jetzt starrst DU uns an. Lieber keine Hände halten. Da am Tisch sitzt DU. DU fühlst dich nun eingeladen, uns anzusprechen. DU fühlst dich berechtigt, zu kommentieren, uns aufzufordern, weiterzumachen. Jetzt gehst DU bei uns vorbei. Jetzt greifst DU dich an die Hose. In die Hose.

Vielleicht ist es besser, ihr verlasst den Park. Schnell.

/

Hey, sorry! Ich wollt' euch nicht stören. Nur was sagen. Ich finde es total schön, dass ihr das macht. Ich meine, das ist ja nicht selbstverständlich. Also, so zwei Männer die sich küssen. Also ja, wir sind in einem Club. Schon klar. Aber trotzdem, das find' ich toll. Also, ich wollte euch nicht unterbrechen, aber das musste ich einfach sagen. Weil es ist halt auch nicht so selbstverständlich, nicht wahr? Also, sieht man halt nicht so oft hier.

/

Ihr queeren Menschen seid, in einem gewissen Grad, immer schmutziger als die anderen. Ihr seid es, diejenigen, die ihrer Lust freien Lauf lassen. Wir finden's lustig. Teilweise interessant.

»Das Genießen abweichender sexueller Gruppen [...] spielt eine signifikante Rolle in der Art und Weise, wie heterosexuelle Phantasien organisiert sind, und kann die gewalttätigen Reaktionen einiger Heterosexueller schon gegenüber der bloßen Vorstellung von Homosexualität bedingen.

[Es sei] [...] eine Form der sexuellen Überschreitung, die nicht nur unvereinbar mit Anstand und Normalität ist, sondern mit dem Leben selbst. Und in der Tat ist das genau die Art und Weise, in der Aids oftmals verstanden wurde: Tod, hervorgerufen durch ein zu viel an Genießen. Als Reaktionsbildung auf die jouissance beinhaltet Homophobie mehr als nur Ignoranz gegenüber verschiedenen Sexualitäten« (Dean 2017, 369–70).

/

Geht es um das bloße Stillen von einem Bedürfnis, das sich nach einem – DEINEM – Begehren ausrichtet? Lässt sich das wirklich nicht kontrollieren? Manche würden sogar behaupten, es sei angeboren. Ein *instinktives* Verhalten.

Karen Barad weist darauf hin, dass DU und ich uns nicht als unschuldige Beobachter_innen fühlen dürfen, denn wir sind beide Teil des Weltgeschehens. »Entanglements

are relations of obligation« (Barad 2010, 265) – deine und meine persönlichen Taten sind auch ein Teil davon, weltliche Handlungen, Beziehungen, die verpflichten. DU musst die Verantwortung DEINER Handlungen übernehmen. Damit konfrontiert werden. DU und ich sind, als handelnde Körper, in die weltliche Materie eingeflochten und haben daher obligatorische Verantwortung gegenüber anderen Körpern.⁹

Zwei

Wie immer, wenn du nicht mehr weiter weißt, besuchst du einen Tanz-Workshop. Barbara Mahler¹⁰ kommt aus New York ins Tanzquartier, sie sei eine Ikone, wird dir gesagt, als du dein Ticket bezahlst, und auf einmal fühlst du deinen unteren Rücken, 20 Jahre später, einfach so. Auf einmal fühlst du nicht deinen unteren Rücken, auf einmal bist du ein Teil von ihm. *Klein Technique*. In der Pause wird dann getratscht: Was unterrichtet sie da eigentlich? Die ganze Zeit hängt ihr doch nur vornüber, wie beim Yoga, nur ohne die ganze Anspannung und ohne Atemübungen. Und am Ende des Tages bist du total fertig, wie nach einem langen Workout. Was aber eigentlich passiert ist, du traust es dich nicht zu formulieren: Es fühlt sich magisch an.

Früher war es immer: Entweder dein unterer Rücken macht sich bemerkbar, frech und aufmüpfig – Schmerz! Oder er war nicht da. Es war da einfach nichts. Und jetzt spürst du plötzlich dein eigenes Gewicht und fühlst dich trotzdem ganz leicht, du verstehst deine eigene Schwerkraft. Was ist da passiert? Als sie ganz zu Beginn sagte, »sometimes magic happens«, da habt ihr alle fröhlich gegrinst. Aber was soll das für eine Zauberei sein, wenn ihr doch einfach nur vorgebeugt dagestanden seid. Einfach die Knie durchgestreckt, den Rücken, die Wirbelsäule hängen lassen. Und so viele Fragen wurden gestellt und sie hat zugehört. Natürlich war es nicht einfach nur das. Das war ein Prozess des Umlernens. Du hast begonnen, deine Wirbelsäule als Teil von dir zu verstehen, als etwas, das du bist, und nicht als etwas, das auch da ist, das dir gehört und das sich manchmal unangenehm bemerkbar macht. Es ist einfacher, zu glauben, du = dein Kopf = dein Gehirn steuern deine Wirbelsäule und deine Wirbelsäule schickt Schmerzen zu dir hinauf und du ärgerst dich und dann helfen Ärzt_innen, Strom, Medikamente, Chirurgie. Ist es deshalb einfacher, das zu glauben, weil es der Erzählung entspricht von Besitz und Macht?

Da gab es diese Pads, die dir auf den Rücken geklebt wurden, und du hast ganz still liegen müssen auf deinem Bauch. Sehr unbequem und wie du jetzt weißt: absolut kontraproduktiv. Doch das spielte keine Rolle, der Arzt hat euch dieses Gerät verschrieben, deine Eltern haben es per Post bekommen. Dahin geklebt, wo der Arzt mit Kugelschreiber zwei Kreuzchen gemalt hatte. Deine Mama hat sie dann zu Hause mit Edding nachgemalt, damit sie nicht so schnell verschwinden. Mit der Zeit wusste aber die ganze

Familie, wohin mit den Pads. Das waren kleine Stromschläge und der Strom, der wird es schon richten. Yoga, das war damals noch nicht in aller Munde. In der Schule, da spielten die Jungs Fußball und die Mädchen Volleyball und das war's.

/

Wie kann ich es schaffen, Menschen zu vertrauen, die ich aufgrund vergangener Erfahrungen als potenziell *gefährlich* wahrnehme? Je mehr ich sexuelle Belästigung erfahre, desto abstoßender ist der Gedanke daran, mit DIR körperlich zu interagieren. Oft fühlt es sich (richtig) bedrohlich an. Dennoch wünsche ich mir, daran zu arbeiten und mögliche Strategien zu finden, um das Vertrauen wieder aufzubauen. In der Gemeinsamkeit tanzend. Mich bewegend. Uns berührend.

/

»Anstatt eine etablierte Wahrnehmungsästhetik zu teilen, fördert dieses Training eine kontinuierliche Verbindung mit unserer persönlichen Art zu sehen, zu sein und uns zu beziehen.

Ein Interesse am >Nichtwissen< scheint essenziell.

Durch die geleitete >Selbstleitung<, Bewegungsübungen und Partnerberührungsscores erkunden wir die Beziehungen zwischen unseren inneren und äußeren Sphären.

Being and Seeing basiert auf: Chaos und Intellekt / Bedürfnis und Präsenz / sich selbst und einander spüren / Kampf und Raum / nichtlineare Zeit / Objekt und Subjekt / Einstimmung und implizites Wissen / >Gefühltheit und Formheit< / kooperativem Tun und Auflösen / performen und durchdringen

... ist das, was mich am Tanz und an seinen vielfältigen Stimmen und Praktiken anzieht.«¹¹

/

Ein heilendes Erlebnis, dieses Tanztraining. Eine Vielfalt an Körper(-lichkeiten). Bin ich bereit, mich auf den Prozess einzulassen? In dem Raum werde ich weder sexualisiert, noch gegen meinen Willen berührt. Es besteht immer die Möglichkeit, nein zu sagen, sich rauszuholen, sobald ich eine Bewegung, eine Berührung als grenzüberschreitend empfinde. Die Stimme der Trainerin choreografiert das Geschehen. Eine Form von Begehren wird durch die körperliche Bewegung hervorgebracht und ich wünsche mir, deine Hand am Fleisch zu erkennen, in Gemeinsamkeit berührt zu werden. Sobald sich unsere Körper berühren, weiß ich ganz genau, dass es sich um deine Hand handelt.

Jede Berührung wirkt sich unterschiedlich auf mich aus. An manchen Körperstellen entsteht ein Verlangen danach, noch fester berührt zu werden, den Boden gegen die Haut, meine Knochen gegen dein Fleisch zu spüren. Das erregt mich. Diese Form des Ertastens muss allerdings nicht zwangsläufig mit Sex oder Gedanken daran zu tun haben. Oder doch. Vielleicht ist es genau das, mein Begehren: von vielen Händen und Körpern zugleich berührt werden, bis zum Höhepunkt.

Über die Möglichkeit, mein Verlangen nach Zuneigung und Berührung zu stillen, dem freien Lauf zu lassen, freue ich mich. Ich bewege mich mit meist geschlossenen Augen im Raum. Es fällt mir nicht so leicht, zu verbalisieren, was hier genau passiert, während ich tanze, mich und dich spüre. Die Härte des Bodens begeistert mich. Vom Raum werde ich beobachtet. Auf die Teilnehmer_innen lasse ich mich auch körperlich gern ein. Eine Hand greift meinen Arm. Ein Kopf rollt sich langsam auf meinem Bauch, Richtung Brust. Gewicht drückt sich gegen meine Schulter. Permanent höre ich meinen Atem, so als würde das Ohr Luft ziehen.

Bewusst entscheide ich mich dafür, mit DIR einen körperlichen Kontakt herzustellen. Vorsichtig tippst du mich an. Du löst doch kein Angstgefühl in mir aus. In diesem Rahmen besteht die Möglichkeit, durch Tanz, Bewegung, Berührung *gemeinsam* eine Strategie des Verlernens zu entwickeln, die durch Achtsamkeit und das Bewusstsein der Grenzen von anderen geprägt ist. Dankbar bin ich DIR dafür, dass DU meine Bedürfnisse (an-)erkennst. Körpersprachlicher Konsens kann auch ein Werkzeug sein, um (Macht-)Verhältnisse zu klären und Grenzüberschreitungen zu vermeiden. Doch diese Form der Kommunikation fällt mir nicht immer so leicht. Einfach ist es nicht, körperliche Signale einzuordnen und zu verstehen, weder die meines eigenen Körpers noch die des Körpers meines Gegenübers.

/

Maque Pereyra¹² spricht von Ängsten, von der Scham. Ein weiterer Workshop: *Yogaton*. Vieles hat sich eingelagert in eurem Perineum. Wenn ihr euer Becken befreien wollt, müsst ihr zuerst damit aufhören, es sündhaft zu finden, sich so zu bewegen. Ausgerechnet ihr behauptet, befreit zu sein von christlichen Zwängen, hier »im Westen«. Und wenn ihr das Becken zur Musik bewegt, einfach nur für euch selbst? Tief atmen bis hinunter zum Perineum und ausatmen, dabei den Mund öffnen, laut sein, seufzen dürfen.

Pereyra spricht von sexueller Energie, die freigesetzt werden kann in uns, ganz anders, als wir es gewöhnt sind, ich denke an Freud und Trieb und Sublimierung. Pereyra verbindet das mit *Reggaeton*, den es laut ihr in Bolivien an jeder Straßenecke zu hören gibt. Es gibt Musik, die es verunmöglicht, aufrecht stehen zu bleiben. Die uns in die Hocke zwingt und zum Tanzen, die uns beugt und öffnet. Ich soll mei-

ner inneren Muskulatur vertrauen, meinem inneren Halt. Der Arsch, das Fett, das Fleisch, das alles dürfe nun wackeln. Und da wir alle die Augen geschlossen haben, wackeln wir nur für uns selbst und es breitet sich ein nur entfernt bekanntes Gefühl aus in mir, das so angenehm ist und irgendwie frivol. Und ich habe es ganz alleine erzeugt.

/

Was genau willst du *hier*? Was wünschst du dir? Was brauchst du und wie sieht der Konsens mit dir selbst aus? Willst du das *jetzt*, glaubst du nur, dass du es willst, oder wünschst du dir, es zu wollen, und erst später merkst du aber, dass du es nicht wolltest oder doch gern versucht hättest? Wahrscheinlich fällt es dir deshalb nicht so leicht, Grenzen anderer wahrzunehmen, nachzuvollziehen und zu respektieren. Du hast ja nicht gelernt, dies mit dir selbst zu tun, weil es kein Schulfach gibt, das *Konsens* heißt, oder *Bedürfnisse spüren und benennen* oder *Grenzen setzen*.¹³

Du erlaubst dir, Grenzen zu setzen. Es fühlt sich richtig und wichtig an, obwohl du ganz anders sozialisiert wurdest, nämlich indem du gelernt hast, über deine eigenen Grenzen hinauszugehen.

Grenzen und das Zulassen von Intimität beziehen sich aufeinander, etwa wenn es um Liebe – Beziehungen – geht. In dem Buch *Kapitalismus entlieben* (2018) sieht Lann Hornscheidt Liebe als politisches Handeln und zeichnet ein facettenreiches Bild ihrer Konzeption. Jedoch lösen manche Passagen Verunsicherung bei dir aus.

/

»[E]in grundlegendes Konzept einer egofokussierten Form von >Liebe< in neoliberalen Gesellschaften und Vorstellungen, sich abzugrenzen, die eigenen Grenzen zu spüren, die eigenen Grenzen setzen zu können, vertreten zu können. [...] Mauern, Zäune und Grenzen als konkrete wie auch übertragene Konzepte und Vorstellungen geben Menschen manchmal ein Gefühl von Sicherheit. Um sich sicher zu fühlen, muss eine Person zunächst verunsichert sein, ängstlich, sich bedroht fühlen. Und statt daran zu arbeiten, wo dieses Gefühl der Bedrohung und Angst herkommt und was es mit dem eigenen Sein macht und welche Strategien Menschen annehmen, um diese Angst einzu>zäunen<, im >Zaum< zu halten, einzu>grenzen<, bauen sie vorsorglich und gesellschaftlich gewollt diese verschiedenen Abgrenzungen auf – die eben auch dazu führen, dass sie sich isolieren, sich von ihrer Verbindung mit Welt und anderen abschneiden« (Hornscheidt 2018, 30).

Was, wenn du diese Verbindung bewusst abschneiden willst oder sogar musst?

Drei

Du bist eifersüchtig.
Eifersucht.
Eifer.
Sucht.
Freundlicher Neid.

Das Wort schlägst du im Wörterbuch nach. Starke, übersteigerte Furcht, jemandes Liebe oder einen Vorteil mit einem anderen teilen zu müssen oder an einen anderen zu verlieren.¹⁴

Begriff – Respons – Gefühl. Gefühl – Begriff – Respons? Ein Bild, ein Wissen, welches dir durch die verschiedensten Kanäle präsentiert wird: *Et voilà* – so sieht Eifersucht aus. Ein bisschen Drama gehört angeblich dazu!

Wie hast du erlernt, Gefühle zu produzieren, wahrzunehmen, körperlich auszudrücken? Ausgehend von einer Kapitalisierung sowie einer *Kommodifizierung* von Gefühlen – Medien verkaufen schließlich auch Gefühle.

Gefühle sind also ein bloßer Ausdruck normativer Zwänge?

Die Abschaffung von Eifersucht: Genau darauf zielen diejenigen ab, die sich in polyamorösen Beziehungskonstellationen befinden. Wirklich wahr!

Das Bedürfnis – dein eigenes Bedürfnis – danach, mit mehreren Menschen zugleich unterschiedliche Formen von Beziehung(en) zu gestalten, bietet dir die Möglichkeit, dich mit erlernten Mechanismen auseinanderzusetzen, die unter anderem deine Körpererfahrungen beeinflussen.

Wir sind sehr eng befreundet.

Sie führen eine romantisch-sexuelle Beziehung.

Lass uns einfach ficken und kuscheln. Ich begehre dich.

Die Idee einer Freund_innenschaft kollidiert mit der Vorstellung davon, sexuelle Intimität zu erleben.

Die Notwendigkeit, die klaren Linien dieser Unterscheidung(en) zu ziehen, strengt dich oft an. Wo fängt etwas an? Wo hört etwas auf? Niemand soll sich erlauben, ein Urteil bezüglich deiner Art, zwischenmenschliche Beziehungen zu gestalten, abzugeben?

Körperliche Beherrschung vs. Kontrollverlust

Ein kurzer und klarer Hinweis: Sie treffen sich wieder. Sie haben endlich mal wieder etwas mehr Zeit füreinander. Sie wünschen sich Nähe. (Sex?) Sie wünschen sich Regelmäßigkeit. Einen Tag miteinander am Wasser. Einen längeren Austausch. Sie freuen sich.

Und du? Du beobachtest dich und versuchst, die Wortkombination auszusprechen, die sich am passendsten anfühlt. Wo stehst du? Was brauchst du? Vielleicht nur Ruhe. Und Stille.

Nun reagiert der Körper. Das Gewebe deiner Körperwelt spannt sich an. Ach, du dachtest, du hättest ja alles richtig gemacht. Eindeutiges Absprechen. Transparentes Kommunizieren. Artikulieren. Von den eigenen Wünschen, Bedürfnissen, Unsicherheiten, Ängsten berichten. Bewusst setzt du dich mit diesen körperlichen Signalen auseinander. Polyamorie. Du wünschst dir, dass dieses Beziehungskonzept funktionieren kann, weil es dir wichtig ist. Trotzdem verkleinert sich der Magen, der Atem wird kurz oder kommt ins Stocken. Einengend fühlt's sich an, jedoch nicht schmerzhaft, denkst du.

/

Deine Finger bluten, weil du schon so viel kauen musstest.
Lust und Gewalt scheinen aus demselben Stoff gemacht.

/

Wenn er sich auf dich stürzt und dir deine Hand um den Hals legt, dann gibt es nur einen Kontext, in welchem du dir dies vorstellen kannst. Ihr habt aber keinen Sex. Denn er bedroht dich. Doch wie sehr ist euer Begehren zueinander immer schon eine Schiefelage? Das Unterdrücken, das Schlucken, das Erniedrigen, das Penetrieren, das Bereitstellen, das Öffnen. Das Verhältnis von MANN und FRAU ist so durchgetaktet, dass es auch souffliert wird, wenn ihr euch nicht als FRAU-MANN-Konstellation versteht, ihr reetabliert das, was als Gender-Ungleichgewicht die Theorien und Medien durchstreift, selbst, wenn ihr nicht heteronormativ begehrt.

Komm, halt dich nicht damit auf, raus aus dem Bett! Du möchtest es genauer wissen? Da war er also wieder, nicht wahr? Hattest schon gehofft, tagsüber keine Gedanken mehr zu haben, reiche aus. Schon blöd, dass er dir nun in der Nacht erscheint. Aber nicht so, wie du es gerne hättest, sondern nur im Traum und auch da so unnahbar. Im selben Raum wart ihr, konntet euch aber trotzdem nicht näherkommen. Plötzlich er vor dir, ihr küsst euch, doch es funktioniert nicht, du hast keine Zunge mehr. Weg ist er, du suchst ihn, ein Hügel, ein Haus, du läufst aber in die Abstellkammer. Da steht ein Motorrad, du kannst es nicht bedienen, du hast keinen Führerschein, da kommt gleich dein Papa, er wird dir helfen, doch plötzlich ist es so ein Roller, mit dem die Tourist_innen an der Ringstraße fahren und stürzen. Doch du suchst etwas, seine Schuhe, du willst seine Schuhe, nein, viel perverser, du willst an seinen Schuhen riechen.

Das Begehren schlägt zurück und bleibt dabei völlig kalt. Es lässt dich nicht entscheiden. Es scheint sozial beeinflusst, aber ohne dass du diesen Vorgang steuern könntest. Es

zieht sich durch als Faden, der nicht kohärent ist. Es ist nicht Sex und schon gar nicht Penetration.

Das Begehren austricksen.

Das Begehren selbst ist der »Trickster« (Haraway 1991, 199).

Das hat dich eigentlich schon fasziniert, als er begann, seine Hände um deinen Hals zu legen. Das war nicht abgemacht, aber du hast es zugelassen. Du hast es richtig antizipiert, dein Blick hat ihm klare Zustimmung vermittelt. Ach so, jetzt meinst du, er hätte vorher fragen sollen. Etwa: »Darf ich dich würgen?« ... Hat er dich gewürgt? Ist Würgen nicht etwas, dass sich nicht gut anfühlt, heißt es nicht, jemandem die Luft abzuschneiden? Das, was er gemacht hat, hat dir die Luft genommen, weil du es gut gefunden hast. Ein bisschen aufgesetzt hat es schon gewirkt, als du ihm gesagt hast, dass er aber schon aufhören müsse, wenn du Stopp sagst. Wie du da bewusst geröchelt hast beim Sprechen, so als wärest du völlig ergeben. Sein Lächeln ist dir heute noch im Kopf. Belustig, ein wenig abwertend, und trotzdem so erregt. Ganz lässig hat er bejaht und noch irgendetwas gesagt, das weißt du nicht mehr, so nach dem Motto, eh klar, was glaubst du denn. Das ist genau, was du willst, dich hingeben, dich ergeben. Doch ist er dadurch für dich nichts außer eine Erfüllung von etwas ganz anderem?

Den Schlag hast du genossen.

Auf dir drauf liegend fragt er, auch wenn es keine Frage, sondern eine Forderung ist, ob er dir wehtun dürfe. Und was ist deine Antwort? Dass er in einer anderen Sprache mit dir spricht, obwohl du nichts verstehst. Weil du nichts verstehst. In seiner Muttersprache. Die Mutter.

Der Schlag der Mutter.

Das ist eine Wiederholung. Das fühlt sich erst gut an. Dann überhaupt nicht. Da kommst du nicht raus.

/

Es trickst dich, dein Begehren. Die Tatsache, dass du B. so begehrt. Möglicherweise die in dir tief verankerte Vorstellung davon, wie diese Form von Begehren ausgelebt werden soll (muss!). Und wenn von *Liebe* die Rede ist – was das auch immer bedeuten soll – umso heikler ist es scheinbar, dich von erlernten Unsicherheiten zu lösen – umso trick(star)reicher ist das Begehren. Es agiert jenseits deiner Kontrolle. Es schlägt zurück. Die Angst vor Kontrollverlust fesselt dich. Du wünschst dir, du könntest sie besiegen, oder zumindest das Gefesseltwerden noch kurz genießen, bevor es zu spät wird. Ein unverständlicher Zustand, der nur Frustration in dir auslöst. Besteht die Möglichkeit, den Mechanismen entgegenzuwirken, die du bereits längst internalisiert hast?

Leider ist es im Moment so, als ob dir wer den Magen in der Faust eng halten würde. Den Tag hast du mit gewissen Vorstellungen und Bildern im Kopf verbracht. Du

dachtest, sie treffen sich heute nicht. Vielleicht deshalb beschäftigt dich das gerade so sehr. Jetzt ist es zu spät. Tatsächlich fühlst du dich gerade sehr alleine. Mit dem, was im Moment bei dir passiert. Mit deinen Emotionen. Dem Körpergefühl. Dieses Gefühl fließt durch den Körper und du bleibst in deiner Trauer stecken. Und du bleibst sexy.

Fazit

Das einzig Konkrete, das wir am Anfang zu Begehren gesagt haben, war, dass wir es nicht näher konkretisieren wollen; dass es eben nicht einzugrenzen ist auf sexuelles, erotisches Begehren; dass es vielmehr einen typisch menschlichen Drang im Allgemeinen beschreiben will, nach etwas, das niemals zu Ende befriedigt werden kann. Diese Unendlichkeit macht Begehren nicht gerade zu einem angenehmen Begleiter und es ist fraglich, ob es die Option gibt, sich im Laufe eines Lebens von ihm zu trennen, oder Umwege zu finden, um es und somit sich selbst auszutricksen. Lacan würde wohl fragen, wie die sprachliche Artikulation dazu beitragen kann, das scheinbar Vordergründige (etwa das Verlangen nach einem Menschen oder das nach einem Paar neuer Schuhe, um die kapitalistische Komponente anklingen zu lassen) zu verstehen, umzudeuten. Der praktizierende Analytiker Christian Kläui erkennt den Grund einer Analysandin, die in die Praxis der Analytikerin kommt, in irgendeiner Form des Scheiterns, die das Leben prägt und sich, ebenfalls unendlich, zu perpetuieren droht. »Wir geben diesem Scheitern eine bestimmte Lektüre: Es heißt für uns, dass *die Wünsche und Ansprüche in sich ein Fragezeichen tragen*« (Kläui 2015, 42). Nun können wir mit durchaus unausgereifter Konsumkritik weiterführen, es sind etwa die Waren und die Körper, die uns aus bestimmten Gründen interessieren – die uns durchaus zu interessieren *haben*, die wir wollen müssen, um Aufrechterhaltung von Systemen und Gesellschaften zu gewährleisten –, welche selbst das Scheitern in sich tragen (müssen); Körper und Waren, die uns verunmöglichen, Zufriedenheit durch ihren Besitz zu erlangen; ein Besitz, der auf Trugschlüssen und zeitlicher Unbestimmtheit aufbaut? Kläui, der Lacan angenehm einfach zu deuten versteht, weiß um das Leiden potenzieller Patient_innen, welches gerade im *unerfüllbaren Versuch* der Wunschbefriedigung begründet liegt:

»So scheint also gerade in der Befriedigung etwas immer unbefriedigt zu bleiben. Es gibt offenbar eine Kluft zwischen dem, was im Anspruch als Befriedigung eingefordert wird, und etwas anderem, das über jede mögliche Befriedigung des Anspruchs hinausweist und offen und unbefriedigt bleibt. Und wir sagen uns weiter: Wenn es also einen Ausweg aus den Sackgassen des Scheiterns geben soll, so müssen wir uns dieser Kluft zuwenden [...]« (ebd.).

Obwohl sich durchaus nicht alle Menschen in Psychoanalyse befinden, in unserem Umkreis können wir sie an einer gemeinsamen Hand abzählen, ist der Gedanke allein, dass das Zur-Sprache-Bringen den Ausweg aus der Wiederholung bieten kann, von hoher Relevanz. Des Weiteren erlaubt das Zusammendenken jeglicher Formen von Begehren, die einschneidende und ausschließende Kategorie »sexuelle Orientierung« – und damit auch jene der »geschlechtlichen Identität« – ein wenig von ihrer Ernsthaftigkeit zu befreien; eine Ernsthaftigkeit, die mitunter gerade deshalb vorhanden ist, um bestimmte Themenkomplexe gewissermaßen unantastbar zu machen, denken wir etwa an Ehe, Familie, Kinder und soziale Gemeinschaft. Bezogen auf Natur und Natürlichkeit sowie Religion und Kreationismus (»gottgegeben«) öffnen sich hier weitere Ansatzpunkte; letzterem werden wir uns hier nicht zuwenden, wobei angemerkt sei, dass der Begriff »natürlich« bekanntermaßen weit davon entfernt ist, sich rein auf Natur oder naturwissenschaftliche Erkenntnisse zu beziehen.

Natur aber ist für uns ein sehr interessanter Begriff, da er die Vorstellung von Körpern und Körperlichkeit maßgebend beeinflusst, das sei hier nur knapp erwähnt; dies gilt auch für jene, die ein sozialkonstruktivistisches Weltbild vertreten, denn auch sie müssen zwangsläufig auf Begriffe wie »Anatomie«, »Sex«, »Fakt« etc. zurückgreifen – selbstverständlich alles Worte, die eine Vielzahl an Bedeutungen nach sich ziehen und eine weitläufige (Vor-)Geschichte in sich tragen. Hier lohnen sich aus zwei Gründen abschließende Verweise auf das paradigmatische Feld sogenannter Neuer Materialismen, wobei wir uns insbesondere auf queer-feministische Lesarten beziehungsweise Autor_innen beziehen, vordergründig Karen Barad. Das quantenphysikalische Konzept des »Phänomens« wird von Barad (2015b, 130) in deutlicher Bezugnahme auf Niels Bohr (1958) beschrieben. Wie von uns (Ciani und Fassl 2019, 171) ausgeführt, ermöglicht dieser Begriff

»das unbedingte Zusammendenken von Untersuchungsgegenstand und -prozess; ein Gegenstand, der durch den Blick auf ihn mitkonstituiert wird. Der Facettenreichtum von Begehren wird gerade durch das queer-fluide Verständnis des Begriffs Phänomen illustriert, welches weder einen eindeutigen Anfang, noch eine fixierte Identität oder gar verortbare Beschaffenheit, sondern einen nicht abschließbaren Prozess benennt« (ebd.).

Erstens kann somit Begehren als etwas gefasst werden, das nicht endgültig bestimmbar ist durch Kategorien und eindeutige Zuschreibungen beziehungsweise klar nachzeichenbare Verweise, etwa auf Geschlecht oder Gender. Vielmehr wird gerade durch diese Überlegung die eindeutige Trennung und Definition von sozialem und biologischem Geschlecht mit einem kritischen Blick versehen, welcher den Schnitt zwischen Sozial-/Kultur- und Natur-Wissenschaften selbst infrage stellt: »For as surely as social

factors play a role in scientific knowledge construction [...], there is a sense in which ›the world kicks back‹ (Barad 2007, 214–15).¹⁵

In dieser Hinsicht verstehen wir *unser Begehren* als materiell-diskursives Phänomen, denn dies »kann reichhaltige Einsichten bezüglich der Fragen geben, wie es [Begehren] aussieht, wie und warum es entsteht und wirkt. Das bedeutet keineswegs, dass endgültige Antworten gegeben werden können – im Sinne einer eindeutigen Ursprünglichkeit und eines abgeschlossenen Wissens« (Ciani und Fassl 2019, 171). Insofern wird auch klar, warum wir den agentiellen Realismus von Barad (2007) nicht als Gegenentwurf, sondern als empirischen Beweis verstehen; etwa erlangt der oben skizzierte psychoanalytische Zugang keinen naturwissenschaftlichen Widerspruch, sondern sowohl Untermauerung als auch Erweiterung, da sich eine *Denktechnologie* (Lykke 2013, 38)¹⁶ eröffnet, die, synchron zur Arbeit am Untersuchungsgegenstand, Raum für Austausch wissensbildender Prozesse schafft und sich hier auftuende Kontinuitäten als auch Diskontinuitäten gleichermaßen fruchtbar macht. Um es mit Barad (2015b, 159) zu sagen, wird so eine »Unterstützung dekonstruktiver Ideen« aus quantenphysikalischer Perspektive vorgeschlagen. Damit schließt sich der Bogen zur eingangs aufgestellten Frage des Begriffs und bleibt gleichzeitig offen für neue, vielseitige Anregungen.

Neben der begrifflichen Komponente können sich Neue Materialismen *zweitens* auch mit der hier gewählten Methode – als auch dem in dieser Journalausgabe gesetzten Schwerpunkt auf performative Sozialforschung – verstricken. Donna Haraway (2006, 2), von welcher Barad viele Konzeptionen übernimmt beziehungsweise umarbeitet, zeichnet mit ihren SF – »science fiction, speculative fabulation, string figures, speculative feminism, science fact, so far« – ein spekulatives und offenes Narrativ, welches den Abschluss von Erzählungen und Texten hinterfragt und die Problematik endgültiger Wissensansprüche ins Licht rückt. Der Standpunkt der Forscher_innen sowie deren Verwobenheit mit dem Forschungsprozess wurde ebenfalls am Beginn dieses Textes angesprochen. Das »situierete Wissen« ist ein wesentlicher Begriff im Ansatz von Haraway (1991) im Sinne einer queer-feministischen Wissenschafts- und Objektivitätskritik, etwa bezüglich Wahrheitsdiskursen. Haraway erkennt hier eine immer nur bedingte Gültigkeit aller Wissensformen, auch wissenschaftlicher.¹⁷ Und auch Barad (2007) weist in ihrem onto-epistemologischen Ansatz bezüglich dem »Entanglement of Matter and Meaning«, wie es bereits im Titel heißt, auf die Wechselwirkungen von Epistemologie (den wissensgenerierenden Prozessen) und Ontologie (den Beforschten) hin. Diese neumaterialistischen Zugänge wiederum unterstützen bewusst Umsetzungen, die cartesianische Dichotomien¹⁸ infrage stellen, beziehungsweise fordern geradezu kreative Strategien von Wissensgenerierung ein.

Da die paradigmatischen Ideen der Neuen Materialismen¹⁹ sich etwa in den Sozialwissenschaften durchaus Raum geschaffen haben (vgl. Schadler 2017, 215), besteht die Notwendigkeit, die antidualistische Besonderheit in eine qualitative Forschungspraxis

umzusetzen. So sind nun auch die Versuche, neumaterialistische Theorien in Methoden einzubetten, dafür prädestiniert, sich hinsichtlich kreativer(er) Rechercheverfahren zu öffnen, womit sich eine untrennbare Verknüpfung von Material, Theorie und Methode offenbart. Dafür steht dieser Beitrag und seine sowie angrenzende Themenkomplexe: Sexualität, Gender, Identität, Körperlichkeit, Kultur, Kunst, Text, Wissen, Psychologie, Psychoanalyse, Philosophie, Wissenschaft.

Anmerkungen

- 1 Der Titel bezieht sich auf die gemeinsam von den Autor_innen erstellte Masterarbeit (Ciani und Fassl 2019).
- 2 Laut Adams und Holman Jones (2010) »versucht nun eine queer gedachte Autoethnographie, sich bewusst von festgelegten Konzepten, Definitionen und Ideologien nicht einschränken zu lassen, da sie diese als historisch, sozio-kulturell und durch patriarchale Machtstrukturen geformt betrachtet; es werden unterschiedliche Nuancen herausgearbeitet, indem Gegebenheiten als wandelbar verstanden werden« (Ciani und Fassl 2019, 26; vgl. ab 25).
- 3 Etwa Reichertz (2015).
- 4 Zum Beispiel Keller (2011) und Schütze (1983).
- 5 Etwa in Wernet (2000).
- 6 Siehe zum Verständnis und Verhältnis qualitativer Forschung in der Psychologie etwa Mey und Mruck (2020).
- 7 Für die Methode der Autoethnografie siehe u.a. Ellis, Adam und Bchner (2010) bzw. für den deutschsprachigen Raum Ploder und Stadlbauer (2016); zur Kritik siehe etwa Delamont (2007) und zur Diskussion dieser Kritik Ciani und Fassl (2019, 22).
- 8 Andere Schreibtools wären hier etwa »introspective writing, initiating performances, observing (self-)performances and ethnographic conversations, artifact creation and analysis or atmospheric ethnographies« (Schadler 2017, 217). Schadler weist diesbezüglich auf folgende Beispiele hin: Springgay und Zaliwska (2015), St. Pierre und Jackson (2014), Vannini (2015).
- 9 Vgl. Barad (2010, 265); diskutiert in Ciani und Fassl (2019, 177).
- 10 <https://movementresearch.org/people/barbara-mahler> (zugegriffen am 01.03.2020).
- 11 <https://tqw.at/workshop/in-being-and-seeing/> (zugegriffen am 01.03.2020).
- 12 <https://tqw.at/workshop/yogaton-pereyra/> (zugegriffen am 01.03.2020).
- 13 Vgl. dazu entsprechende Passagen in Ciani und Fassl (2019, 178).
- 14 Duden Onlinewörterbuch: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Eifersucht> (zugegriffen am 01.03.2020).
- 15 Für eine intensivere Auseinandersetzung mit dem Barad'schen Verständnis von Materialität bzw. Natur sowie ihre kritischen Anmerkungen zu cartesianischen Trennungen (Kultur/Natur, Geist/Körper etc.) siehe Barad (2007, 2012, 2015a, 2015b). Für eine Verbindung dieser Theorien mit der Thematik Begehren, queeres Begehren und Gender als auch dem diesbezüglichen Verständnis von Wissenschaft bzw. qualitativer Forschung siehe Ciani und Fassl (2019).
- 16 Lykke (2013) entwirft diesen Ansatz in Anlehnung an die »thinking technology« von Haraway (2004, 335) und verbindet ihn sowohl mit jenem genealogischen von Foucault (1984) als auch ihrem Begriff des feministischen Postkonstruktivismus (Lykke 2013, 36–38). Hierzu wollen wir das situierte Wissen im Sinne von Haraway (1991) ebenso mitdenken wie die Konzeption einer Theoriebildung als »work in progress« von Horkheimer und Adorno (1988).

- 17 In Bezugnahme auf Haraway (1991) wird in Ciani und Fassl (2019, 140) wie folgt ausführlicher erläutert: »Die sozio-historische Prägung von herrschenden epistemologischen Paradigmata wird somit hinterfragt und die Privilegien von forschenden und wissensgenerierenden Akteur_innen werden kritisch thematisiert. Jegliche Wissensform lässt sich in dieser Hinsicht als kontextbedingt, örtlich bzw. zeitlich begrenzt und nie als allgemeingültig betrachten.«
- 18 Hierzu zählen etwa folgende Unterscheidungen: Natur/Kultur, Körper/Geist, Kunst/Theorie. Diese getätigten Schnitte, um sich dem Jargon von Barad (2007, 2012) zu bedienen, können nicht einfach umgangen oder gar gelöscht werden und haben durchaus »agentielle« Bedeutungen. Der Begriff »agential cut« (Barad 2007) setzt einen Gegensatz zu den cartesianischen Dichotomien, die allgemeine und permanente Gültigkeit beanspruchen (vgl. Ciani und Fassl 2019, 48). Barad weist hiermit auf die Tatsache hin, dass Unterscheidungen aktiv getroffen werden und nicht als »einfach so« vorhanden angesehen werden sollen (vgl. Barad 2007, 140).
- 19 Um ein volleres Bild zu zeichnen, ist zu erwähnen, dass neben dem agentiiellen Realismus (Barad 2012) sowie den posthuman(istisch)en Ausführungen von Haraway (1991, 1996) die Neuen Materialismen auch stark durch Rosi Braidotti (1994, 2002) geprägt sind.

Literatur

- Adams, Tony E. und Stacy Holman Jones. 2010. »Autoethnography is a queer method«. In *Queer Methods and Methodologies: intersecting queer theories and social science research*, hrsg. v. Kath Browne und Catherine J. Nash, 195–214. Farnham, Surrey: Ashgate Publ. Lmtd.
- Barad, Karen. 2007. *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham & London: Duke University Press.
- Barad, Karen. 2010. »Quantum entanglements and hauntological relations of inheritance. Dis/continuities, spacetime enfoldings, and justice-to-come«. *Derrida Today* 3 (2): 240–68.
- Barad, Karen. 2012. *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*. Berlin: Suhrkamp.
- Barad, Karen. 2015a. »Dem Universum auf halbem Wege begegnen: Realismus und Sozialkonstruktivismus ohne Widerspruch«. In *Verschränkungen*, 7–70. Berlin: Merve.
- Barad, Karen. 2015b. »Die queere Performativität der Natur«. In *Verschränkungen*, 115–72. Berlin: Merve.
- Bohr, Niels. 1958. *Atomic physics and human knowledge*. New York: Wiley.
- Braidotti, Rosi. 1994. *Nomadic subjects. Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York: Columbia University Press.
- Braidotti, Rosi. 2002. *Metamorphoses: Towards a materialist theory of becoming*. Cambridge: Polity Press.
- Butler, Judith. 1991. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ciani, Eleonora und Marcus Fassl. 2019. *Begehren als materiell-diskursives Phänomen. Eine queere, autoethnographische Erkundung*. Masterarbeit, Universität Wien.
- Dean, Tim. 2017. »Lacan und Queer Theory«. In *Queering psychoanalysis. Psychoanalyse und queer theory – transdisziplinäre Verschränkungen*, hrsg. v. Esther Hutfless und Barbara Zach, 345–76. Wien: Zaglossus.
- Delamont, Sara. 2007. »Arguments against Auto-ethnography«. *Qualitative Researcher* 4: 2–4.
- Ellis, Carolyn, Tony E. Adams und Arthur E. Bochner. 2010. »Autoethnografiek«. In *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie*, hrsg. v. Günter Mey und Katja Mruck, 345–57. Wiesbaden: Springer VS.

- Foucault, Michel. 1984. »Nietzsche, genealogy, history«. In *The Foucault reader: An introduction to Foucault's thought*, hrsg. v. Paul Rabinow, 76–100. London: Penguin Books.
- Haraway, Donna. 1991. »Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective«. In *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*, 183–201. London: Free Association Books.
- Haraway, Donna. 1996. *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan©_Meets_OncomouseTM*. New York: Routledge.
- Haraway, Donna. 2004. *The Haraway reader*. New York & London: Routledge.
- Haraway, Donna. 2006. *Staying with the trouble. Making kin in the chthulucene*. Durham & London: Duke University Press.
- Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno 1988. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Hornscheidt, Lann. 2018. *Zu Lieben. Lieben als politisches Handeln. Kapitalismus entlieben*. Berlin: w_orten & meer.
- Keller, Reiner. 2011. *Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen*. Wiesbaden: VS.
- Kläui, Christian. 2015. *Psychoanalytisches Arbeiten. Für eine Theorie der Praxis*. Bern: Hogrefe.
- Kojève, Alexandre. 1975. *Hegel. Eine Vergegenwärtigung seines Denkens – Kommentar zur »Phänomenologie des Geistes«*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lacan, Jacques. 1973. »Die Ausrichtungen der Kur und die Prinzipien ihrer Macht«. In *Schriften I*, 171–236. Olten & Freiburg i. B.: Walter-Verlag.
- Lacan, Jacques. 2015. »Die Bedeutung des Phallus« [vollständiger Text]. In *Schriften II*, 192–204. Wien & Berlin: Turia + Kant.
- Lykke, Nina. 2013. »Feministischer Postkonstruktivismus«. In *Critical Matter. Diskussionen eines neuen Materialismus*, hrsg. v. Tobias Goll, Daniel Keil und Thomas Telios, 36–48. Münster: edition assemblage.
- Mey, Günter und Katja Mruck, Hrsg. 2020. *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie. 2., akt. u. erw. Aufl.* Wiesbaden: VS. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-18387-5>.
- Ploder, Andrea und Johanna Stadlbauer. 2016. »Starke Reflexivität: Autoethnografie und Ethnopsychanalyse im Gespräch«. In *Ethnografie und Deutung. Gruppensupervision als Methode reflexiven Forschens*, hrsg. v. Jochen Bonz, Katharina Eisch-Angus, Marion Hamm und Almut Sülzle, 421–38. Wiesbaden: Springer VS.
- Pollock, Della. 2007. »The performative »I««. *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies* (7), 239–55.
- Reichertz, Jo. 2015. »Die Bedeutung der Subjektivität in der Forschung«. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 16 (3): Art. 33. <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-16.3.2461>.
- Schadler, Cornelia. 2017. »Enactments of a new R materialist ethnography: methodological framework and research processes«. *Qualitative Research* 19 (2): 215–30.
- Schütze, Fritz. 1983. »Biographieforschung und narratives Interview«. *Neue Praxis* 13 (3): 283–93.
- Springgay, Stephanie und Zofia Zaliwska. 2015. »Diagrams and cuts: a materialist approach to research-creation«. *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies* 15 (2): 136–44.
- St. Pierre, Elizabeth und Alecia Y. Jackson. 2014. »Qualitative data analysis after coding«. *Qualitative Inquiry* 20 (6): 715–19.
- Vannini, Philipp, Hrsg. 2015. *Non-Representational Methodologies: Re-Envisioning Research*. New York: Routledge.
- Werner, Andreas. 2000. *Einführung in die Interpretationstechnik der Objektiven Hermeneutik*. Wiesbaden: VS.

Die Autorin und der Autor

Eleonora Ciani ist freischaffende Künstlerin/Performerin und lebt in Wien. Neben ihrem Sprach- und Gender-Studies-Studium bildete sie sich als Tänzerin und Performerin durch zahlreiche professionelle Tanztrainings und Workshops in Bologna, Berlin und Österreich fort. Ihre Arbeit steht an der Schnittstelle zwischen Performance, Tanz und Textkreation und entsteht aus der Erkundung von Intimität und Begehren, Gender, Materie und Körper, Sprach- und Machtdimensionen.

Kontakt: eleonora.ciani7@gmail.com

Marcus Fassl, Studium der Soziologie und Gender Studies, ist ausgebildeter Tänzer und kollaborierte bis 2016 mit Societas (R. Castellucci) an einer internationalen Tournee als Performer. Seither beschäftigt er sich künstlerisch und wissenschaftlich mit der Frage, wie und warum wir begehren, mit Fokus auf queeren und feministischen Lesarten von Psychoanalyse und Quantenphysik.

Kontakt: marcus.fassl@hotmail.com

FREMDELN

Lernprozesse in der performativen Forschung zwischen Bildung, Wissenschaft und Kunst mit dem Theater der Versammlung

Jörg Holkenbrink¹ & Clara Schliessler

Journal für Psychologie, 28(1), 67–85

<https://doi.org/10.30820/0942-2285-2020-1-67>

CC BY-NC-ND 3.0 DE

www.journal-fuer-psychologie.de

»Erfahrungen zu machen heißt, dabei gestört zu werden, sie nicht zu machen.«

Andreas Dörpinghaus (2009, 177)

Zusammenfassung

Es ist ein Anliegen der performativen Sozialforschung, Wissenschaften und Künste in produktive Verhältnisse zu bringen. Das Zentrum für Performance Studies der Universität Bremen (ZPS) entwickelt seit den 1990er Jahren regelmäßig Projekte, die eine künstlerische Orientierung in wissenschaftlichen Arbeitszusammenhängen ermöglichen. Das dem Zentrum angeschlossene Theater der Versammlung zwischen Bildung, Wissenschaft und Kunst (TdV) gilt als eines der ersten Forschungstheater in Deutschland. In dem als Dialog angelegten Text begegnen sich die Sozialpsychologin und Performerin Clara Schliessler und Jörg Holkenbrink, Leiter des ZPS und des TdV. Sie gehen gemeinsam der Frage nach, wie und bei wem in fächerübergreifenden Projekten des ZPS Wissen generiert wird und welche Lernprozesse durch die performativen Strategien und Interventionen des TdV (nicht nur) in der Welt der Wissenschaften provoziert werden.

Schlüsselwörter: Performative Sozialforschung, Performance Studies, Forschungstheater, Wissenskulturen, spätmoderne Identität, Fremdheitserfahrung, Transformation, Postsouveränität, Vernetzung

Summary

(ILL) AT EASE. A dialogue about learning and experience in performative research with the *Theater der Versammlung* (»Theatre of Assemblage«).

Performative social science seeks to bring the arts and sciences into a productive exchange. Since the 1990s the Centre for Performance Studies at Bremen University (ZPS) has regu-

larly realized projects that implement an artistic approach in scholarly research. The centre's very own theatre ensemble, the *Theater der Versammlung* (TdV, »Theatre of Assemblage«), one of Germany's first research theatres, intervenes in university seminars, conferences and research projects throughout all the academic departments. By bringing »experimental settings«, open rehearsals and performances into these procedures, the actions of the theatre can have a profound effect on the way the topics are addressed. In this dialogue, social psychologist and performer Clara Schliessler and Jörg Holkenbrink, director of the ZPS and the TdV, discuss how knowledge and learning processes can be induced through performative strategies and interventions in academia.

Keywords: performative social science, performance studies, research theatre, cultures of knowledge, postmodern identity, experience of foreignness, transformation, post-sovereignty, networks

Grenzgänge

Das Theater der Versammlung zwischen Bildung, Wissenschaft und Kunst (TdV) wurde 1992 im Rahmen eines gleichnamigen Modellversuchs der Bund-Länder-Kommission für Bildungsplanung und Forschungsförderung erfunden, erhielt 1993 den Berninghausen-Preis für ausgezeichnete Lehre und ihre Innovation im Hochschulbereich und wirkt seit 2004 als Herzstück des Zentrums für Performance Studies (ZPS) an der Universität Bremen. Zu den Aufgaben des Zentrums zählen die inter- und transdisziplinäre Vernetzung unterschiedlicher Wissenskulturen und die entsprechende Entwicklung neuer Veranstaltungsdramaturgien und -formate. Im Mittelpunkt der Aktivitäten des TdV steht die Zusammenarbeit von Hochschulangehörigen unterschiedlicher Fachrichtungen mit professionellen Aufführungskünstler*innen verschiedener Sparten. Das Ensemble wandert durch die Fachbereiche und untersucht dort Themen und Fragestellungen, die in den Seminaren theoretisch behandelt werden, mit Mitteln und Methoden der Performance. Die entstehenden Inszenierungen werden einerseits regional, überregional und international öffentlich aufgeführt, andererseits in Arbeitszusammenhänge der Bereiche Beruf und Wirtschaft, Schule und Hochschule, Gesundheit, Politik oder Kultur eingebettet und dort diskutiert. Die gewonnenen Erfahrungen fließen wieder in universitäre Zusammenhänge zurück. Die Bremer Performance Studies bilden für diese untersuchende und intervenierende Form der Aufführungskünste aus.

...

Clara Schliessler: Jörg, du beschäftigst dich als Leiter des Zentrums für Performance Studies der Universität Bremen mit Wissenskulturen im Dialog und mit

Wissenskulturen und ihren Aufführungen. Als Regisseur inszenierst du an den Schnittstellen zwischen Wissenschaft und Kunst. In der performativen Sozialforschung wiederum wird grob zwischen drei Perspektiven unterschieden:

»Arts-Informed Research nutzt primär künstlerische Darstellungsformen, um die Ergebnisse von Forschung zu vermitteln. Artistic Research hingegen versteht sich – in den Kunstwissenschaften verankert – als Variante, bei der künstlerische Praktiken auch zur Erkundung von Phänomenen genutzt werden. Arts-Based Research nimmt – in den Sozialwissenschaften beheimatet – eine Zwischenstellung ein« (Mey 2018a, 2).

Wo siehst Du Berührungspunkte mit deiner Arbeit?

Jörg Holkenbrink: Alle genannten Forschungsweisen gehen das Wagnis ein, aus akademischen Routinen auszubrechen, indem sie eine künstlerische Orientierung in wissenschaftliche Praxis implementieren. Der Ansatz des ZPS geht davon aus, dass die Logiken beider Bereiche (Wissenschaft und Kunst) zunächst einmal klar voneinander unterschieden werden sollten, um sie dann in inter- und transdisziplinären Projekten aufeinander zu beziehen. Denn wenn es stimmt, dass im Prozess der Globalisierung, Pluralisierung und Individualisierung unterschiedliche Wissensformen auf oft ungewohnte Weise aufeinandertreffen und insbesondere das Verhältnis von wissenschaftlichem Wissen, künstlerischem Wissen und dem sogenannten Alltagswissen in immer neuen Konstellationen in Bewegung gerät, dann wird es relevant, Voraussetzungen, Möglichkeiten und Wirkungen solcher differenzbewussten Grenzüberschreitungen zu erkunden. Das ZPS und das TdV lassen sich bei dieser Aufgabe von folgenden Fragen leiten:

- Was passiert, wenn die Sprache der Wissenschaften auf die Sprache der performativen Künste trifft?
- Welche Zusammenhänge können wir herstellen, um Menschen, die gewohnt sind, *über* Sachverhalte nachzudenken, durch künstlerische Strategien *in* ungewohnte Sachverhalte zu verstricken, *über* die sie dann anschließend neu wieder nachdenken?
- Welche Formen der öffentlichen Inszenierung, Darstellung und Versammlung laden dazu ein, sich auf die Produktivität der Fremdheit im Umgang mit Themen und Situationen, mit Anderen und mit sich selbst einzulassen?
- Wie können Strategien performativer Forschung in Studien- und Ausbildungsgänge unterschiedlicher Fachrichtung integriert werden?

Diese Fragen werden ausführlich in einem Band zum 25-jährigen Jubiläum des TdV behandelt (Lagaay und Seitz 2018). Hier möchte ich zunächst einmal an

den vierten Punkt, die Kompetenzentwicklung, anknüpfen. Die Performance Studies in Bremen können programmatisch ausschließlich in Kombination mit einem Studium anderer Fachrichtungen belegt werden. Auf die Einrichtung eines isolierten Masterstudiengangs wurde bewusst verzichtet. Das Studium sieht strukturell vor, dass Studierende aus unterschiedlichen Fachbereichen in fächerübergreifenden Studienprojekten zusammenkommen und ihre fachspezifischen Inhalte in die performative Arbeit des Zentrums einbringen. Umgekehrt werden den Studierenden performative Methoden vermittelt, welche sie wiederum auf ihre fachspezifischen Hintergründe anzuwenden lernen. Du, Clara, hast dieses Studium durchlaufen. Was hat dich seinerzeit bewogen, den ersten Schritt zu tun?

- CS:** Ich weiß nicht, ob es wirklich so gekommen wäre, aber ich sage immer, dass das Kombinationsstudium der Performance Studies mich davon abgehalten hat, den Bachelor in Psychologie abzubrechen. Es reichte irgendwie nicht, Hirnnerven auswendig und entwicklungspädagogische Konzepte kennenzulernen. Es war desillusionierend, Lerntheorien zu studieren und gleichzeitig mit Prüfungsformen konfrontiert zu werden, die diesen Theorien genau widersprechen. Eigentlich war ich auf der Suche nach einer ästhetischen Praxis als *kompensatorischem Ausgleich* zur Psychologie. Dann bot sich mir in den Bremer Performance Studies überraschend die Möglichkeit, beide Bereiche produktiv in Beziehung treten zu lassen. Dort konnte ich beginnen zu lernen, das sogenannte Andere, auch in mir selbst, jeweils wertschätzend zu betrachten und nach Verbindungsmöglichkeiten von bislang getrennten Systemen zu suchen.

Performance als Feldforschung – Feldforschung als Performance

- JH:** Kannst du dich noch erinnern, wie du auf das Studium der Performance Studies aufmerksam geworden bist?
- CS:** Eine Inszenierung des ZPS/TdV, die ich noch vor meinem Studium erlebt habe, war *Tschechow – eine Landpartie*. Das Publikum schlüpft in die Rolle von teilnehmenden Beobachter*innen, die eine reale Forschungsreise zum fiktiven Tschechow-Völkchen unternehmen.
- JH:** Die Performance wurde in Zusammenarbeit mit Seminaren aus der Ethnologie beziehungsweise den Transkulturellen Studien entwickelt. Wir gingen von folgendem Gedankenspiel aus: Tschechow starb 1904. Seine Figuren gelten als unsterblich. Wo aber leben sie dann?
- CS:** Einem Werbeblatt konnte ich entnehmen, dass sie kurz vor der Russischen Revolution 1917 nach Paris auswandern wollten, sich dann aber auf dem Weg dahin in

wechselnden Landhäusern in Norddeutschland niederließen, weil sie dort denselben Lößboden vorfanden wie in ihrer ehemaligen Heimat.

JH: Ja, das mit der vertrauten Möglichkeit zum Gersteinbau hatte einer unserer Performer recherchiert. Wir waren glücklich, einen Grund gefunden zu haben, warum das Tschechow-Völkchen nicht weitergezogen war.

CS: Auf der Busfahrt zum Haus erhielten wir Besucher*innen von der Reiseleitung einen Crashkurs in Feldforschung und wurden darauf vorbereitet, dass das Tschechow-Völkchen sehr abgeschottet lebt und zudem seltsam anmutende Verhaltensweisen an den Tag legen könnte. Außerdem wurden wir gebeten, in unseren Taschen nach einem Gastgeschenk zu suchen. Dazu wurde uns ein Aufgabenzettel überreicht, den ich hier noch mal zitieren möchte:

- 1) Finden Sie Ihr Geschenk in fünf Minuten. Halten Sie es anschließend in die Höhe und vergleichen Sie es mit den Geschenken Ihrer Mitreisenden. Tauschen Sie Ihr Geschenk eventuell noch einmal aus, wenn es Ihnen jetzt zu übertrieben oder zu billig erscheint.
- 2) Betrachten Sie Ihr Geschenk als ersten Forschungsgegenstand (Wie klingt es? Wie riecht es? Wie könnte es auf unübliche Weise genutzt werden? ...). Tauschen Sie sich mit Ihren Sitznachbar*innen darüber aus.
- 3) Beobachten Sie während Ihres Aufenthalts im Haus aufmerksam dessen Bewohner*innen. Lassen Sie sich Zeit und finden Sie heraus, wem Sie Ihr Geschenk überreichen wollen. Normalerweise kennen wir den Menschen, dem wir etwas schenken möchten, und suchen ein passendes Geschenk danach aus. Jetzt kennen wir unser Geschenk und suchen im Haus die passende Person, die es erhalten soll.
- 4) Haben Sie im Haus eine passende Person für Ihr Geschenk gefunden, warten Sie auf eine passende Gelegenheit beziehungsweise eine stimmige Situation, in der Sie es überreichen können.
- 5) Überlegen Sie sich aufgrund Ihrer Beobachtungen, mit welcher Haltung Sie Ihr Geschenk überreichen möchten.

Ich fand in meiner Tasche einen alten Manschettenknopf, Perlmutter in Messing. Ursprünglich wollte ich mal was daraus basteln, aber das zweite Exemplar war mir verloren gegangen, und so hatte ich das Vorhaben vergessen. Jetzt schien mir das erhaltene Exemplar plötzlich wieder nützlich zu sein.

Nach der Ankunft begrüßte uns *Gajew*, der Älteste des Tschechow-Völkchens, und erzählte uns seine Fluchtgeschichte. Anschließend hatten wir über mehrere Stunden die Gelegenheit, uns frei im Haus zu bewegen. Zu Beginn herrschte in unserer forschenden Besucher*innengruppe Verunsicherung: Was darf ich tun, was sollte ich lieber lassen? Welches Verhalten wird von mir er-

wartet? Die Regeln, die für herkömmliche Theaterbesuche gelten, waren hier außer Kraft gesetzt. Ich musste sie mir also im Rahmen einer allgemeinen Hausordnung selbst erarbeiten, herausfinden, wie ich dieses Setting für mich nutzen konnte. Hinterher sollte sich herausstellen, dass genau von diesen Entscheidungen die Qualität meiner Begegnungen abhing. Jede Figur erschien mir rätselhaft und geheimnisvoll. Eine junge Frau schaut melancholisch aus dem Fenster in den Hof und singt, als ich mich ihr nähere, ein Wiegenlied. Ein Mann in einem seltsamen Kostüm breitet die Arme aus, wendet den Kopf zweimal schnell zur Seite und schlägt sich dann auf die Brust. In der Küche braten Figuren gemeinsam mit Besucher*innen Blinis (eine aus Osteuropa stammende Art des Eierkuchens). Nebenan untersucht ein Griesgram Pilze unter einem Mikroskop.

JH: Den Exkursionsteilnehmer*innen bieten sich in der Tat große Entscheidungsspielräume. Einige halten sich lange in einem Lieblingszimmer auf und beobachten, wer den Raum betritt und wieder verlässt, welche Handlungen vollzogen werden, wie Figuren mit anderen Figuren und mit Besucher*innen oder wie Besucher*innen untereinander interagieren. Andere folgen einer Lieblingsfigur durch alle Räume, die diese betritt, und beobachten dort jeweils das Geschehen. Wieder andere suchen nach Gelegenheiten zu Kontaktaufnahmen, die zu weiteren Aktivitäten führen. Dazu können gemeinsames Essen und Trinken, Feiern, Trösten, das Schlichten eines Streits, Gespräche über den Ruhm oder die Natur, aber auch Zurückweisungen, ärztliche Fehldiagnosen oder einfach stilles Beieinandersitzen zählen. Allerdings verspüren nicht wenige auch den Drang, in der zur Verfügung stehenden Zeit möglichst viel erleben zu müssen, und rasen deshalb *in hoher Geschwindigkeit* durch das gesamte Anwesen. Wenn sie dann ahnen, dass ihnen gerade diese Strategie interessante Entwicklungsmöglichkeiten verwehrt, verlangsamen sie ihr Tempo wieder und beginnen, mit den Zeitverhältnissen zu spielen. Auch Nähe und Distanz werden zwischen allen Beteiligten immer wieder neu ausgehandelt. Mit der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte könnte man das Geschehen im Haus folgendermaßen zusammenfassen:

»Die Inszenierungsstrategien, die zur Konstruktion einer Versuchsanordnung oder als Set von Spielanweisungen entwickelt wurden, zielen immer wieder auf drei eng aufeinander bezogene Faktoren: (1) auf den Rollenwechsel zwischen Akteuren und Zuschauern, (2) auf die Bildung einer Gemeinschaft zwischen diesen und (3) auf verschiedene Modi der wechselseitigen Berührung, d.h. auf das Verhältnis von Nähe und Distanz, von Öffentlichkeit und Privatheit/Intimität, Blick und Körperkontakt. [...] Dem Zuschauer werden Rollenwechsel, Gemeinschaftsbildung und Zerfall, Nähe und Distanz nicht lediglich vor-

geführt, sondern er erfährt sie als Teilnehmer der Aufführung am eigenen Leib« (Fischer-Lichte 2004, 62).

- CS:** Ich habe zunächst lange beobachtet, bin nur langsam durch das Haus gegangen, habe mich treiben lassen. Nach einiger Zeit verspürte ich Lust, in Kontakt zu treten. Das war risikoreich, weil mir das Verhalten der Bewohner*innen fremd und daher kaum antizipierbar erschien. Ich musste mir überlegen, wie ich das mache, denn einfach hingehen und »Hallo« sagen schien nicht zu funktionieren, das hatte ich schon bei anderen Besucher*innen bemerkt. Ich entschloss mich daher, mich erst einmal auf die Gesten, auf die Sprache und die Blicke der Figuren einzuschwingen und vor allem geduldig zu sein. So sind dann nach und nach sehr sensible Begegnungen entstanden, weil sich die Darsteller*innen in ihren Rollen ebenfalls auf einen »echten« Kontakt mit mir eingelassen haben. Zwar hatten sie ein Repertoire an einstudierten Verhaltensweisen, aber wie sie dieses eingesetzt haben, war eine individuelle Antwort auf mich und mein Verhalten. Manchmal hat es auch nicht geklappt, aber ich erinnere mich noch, wie glücklich ich war, als mir eine der *drei Schwestern* irgendwann ihr Buch in die Hände legte und ich ihr daraus für eine Weile vorlas. Mein Geschenk, den Manschettenknopf, habe ich übrigens *Gajew* überreicht, als er gerade an einer Art Erinnerungswand Fotos aufhängte, die frühere Gäste während ihres Besuches aufgenommen und ihm dann später zugeschickt hatten. Er untersuchte den Knopf interessiert, verzog aber keine Miene dabei. Erst nach einigen langen Sekunden steckte er ihn in seine Hosentasche und lächelte fast unmerklich.
- JH:** Mir wurde von einer Besucherin berichtet, die bemerkte, dass *Arkadina*, die erfolgsverwöhnte Schauspielerin aus der *Möwe*, Probleme mit dem Älterwerden hat, weshalb sie ihr Faltencreme überreichte. Sie wartete damit aber so lange, bis sie sich im Garten mit ihr allein und unbeobachtet wählte, um sie nicht zu kompromittieren.

Transformation, Wissensproduktion und Bildung

- CS:** Direkt nach der Performance konnte ich das, was ich erlebt hatte, zunächst gar nicht einordnen. Heute würde ich von einem Transformationsprozess sprechen, der uns Zuschauer*innen ermöglichte, Wissen im Umgang mit dem Fremden zu erwerben, das nicht lediglich als Vorstufe zu theoriegeleiteter Reflexion, sondern als dessen gleichwertige, nicht schriftbasierte Ergänzung zu betrachten wäre. Jedenfalls fasste ich nach dieser Erfahrung den Entschluss, mich für die Performance Studies in Verbindung mit einem Psychologiestudium zu bewerben. Ich

wollte die Seiten wechseln und lernen, wie man diesen differenzbewussten Grenzverkehr zwischen Wissenschaft und Kunst gestalten kann. Wo würdest du, Jörg, die *Landpartie* im Spektrum der Wissensproduktionen verorten?

JH: Den Transformationsprozess, den du aus deiner Sicht als Teil des Publikums beschreibst, kennzeichnet Fischer-Lichte als Bestandteil jeder gelungenen Aufführung:

»Die Aufführung versetzt den Zuschauer in einen Zustand, der ihn seiner alltäglichen Umwelt, den in ihr geltenden Normen und Regeln entfremdet, ohne ihm immer Wege zu weisen, wie er zu einer Neuorientierung gelangen könnte. Dieser Zustand kann ebenso als lustvoll wie als quälend empfunden werden. Die Transformationen, die in ihm durchlaufen werden, sind von höchst unterschiedlicher Art. Vor allem handelt es sich um vorübergehende Transformationen, die nur für die Dauer der Aufführung oder auch nur für eine begrenzte Zeit innerhalb der Aufführung anhalten. Ihnen sind Veränderungen physiologischer, affektiver, energetischer und motorischer Körperzustände zuzurechnen, aber auch tatsächlich erreichte Statuswechsel. [...] Generell wird sich nur im jeweiligen – gut bezeugten – Einzelfall entscheiden lassen, ob die Erfahrung der Destabilisierung von Selbst-, Fremd- und Weltwahrnehmung, des Verlustes gültiger Normen und Regeln tatsächlich zu einer Neuorientierung des betreffenden Subjekts, seiner Wirklichkeits- und Selbsterfahrung geführt hat und in diesem Sinne zu einer länger andauernden Transformation, wie sie für das Aufführungsgenre der Rituale gilt. Es kann ebenso der Fall eintreten, dass der Zuschauer nach dem Ende der Aufführung seine vorübergehende Destabilisierung als unsinnig und unbegründet abtut und zu seiner vorherigen Selbst-, Fremd- und Weltwahrnehmung zurückzukehren sucht oder aber, dass er auch lange Zeit nach der Aufführung im Zustand der Desorientierung verbleibt und erst sehr viel später aufgrund von Reflexionen zu einer Neuorientierung gelangt« (Fischer-Lichte 2010, 63–64).

Und der Erziehungswissenschaftler Andreas Dörpinghaus stellt einen Bezug zwischen Transformation und Bildung her, wenn er anmerkt, dass

»der Bildungsprozess unter der Zeitgestalt der Verzögerung immer auch ein Sichfremdwerden im Spielraum und Zwischenraum von Eigenem und Fremden [impliziert ...] und es in Bildungsprozessen [vor allem] nicht darauf an[kommt], dass alle *gleich* aus ihnen herauskommen, sondern dass *jeder* anders herauskommt, als er hineingegangen ist« (Dörpinghaus 2009, 177).

Umgekehrt können wir aus Sicht von fächerübergreifenden Studienprojekten, in denen solche Inszenierungen als Versuchsanordnungen entwickelt werden, den Forschungsprozess schematisch in vier Phasen unterteilen:

1. Phase: Eigenständige Recherche, Erkundung, Exkursion zu einem gemeinsam gewählten Thema.
2. Phase: Konzeption von Aufführungsszenarien, die als Kombination von theoretischen und praktisch-ästhetischen Zugängen zur Wirklichkeit entwickelt, erprobt und geprüft werden.
3. Phase: Forschung während der Aufführung, als neue Erfahrungen generierender Transformationsprozess und im Dialog mit dem Publikum aus unterschiedlichen Kontexten.
4. Phase: Auswertung bezüglich zuvor formulierter sowie innerhalb der beziehungsweise durch die Aufführung neu generierter Fragestellungen vor dem Hintergrund diverser Fachkontexte und Lebenszusammenhänge.

Dabei kann sich die Forschungsrichtung bereits in den ersten beiden Phasen radikal verschieben. So entwickelte sich beispielsweise in einem Projekt zur vernetzten Generation plötzlich die Fragestellung, ob es ein mediales Weiterleben gibt und ob wir gerne so unsterblich wären wie unsere digitalen Spuren. Dies führte dann zu einer Inszenierung, die zum Erstaunen aller über viele Monate in einem alternativen Bestattungsunternehmen aufgeführt wurde (dazu ausführlich Holkenbrink und Seitz 2017).

CS: Gab es auch bei der *Landpartie* eine Verschiebung der Forschungsrichtung?

JH: Da sind wir im Großen und Ganzen unserer Frage, wie der Umgang mit Zeit, der Umgang mit (dem) Fremden, prekäre Lebenslagen und die eigene Wahrnehmungs- und Erinnerungsfähigkeit in Zusammenhang stehen, treu geblieben. Allerdings wurden und werden wir hier in der zweiten Phase, der Konzeption von Aufführungsszenarien, mit unerwarteten Herausforderungen konfrontiert, die zu neuen Lernprozessen führen. Neben der Aneignung der Methode der teilnehmenden Beobachtung mussten und müssen nämlich mit der Bremer ZwischenZeitZentrale, einer Initiative, in der Architekt*innen Leerstände zur Zwischennutzung vermitteln, immer wieder Verhandlungen geführt werden, um Aufenthaltsorte für das Tschchow-Völkchen zu sichern. Kaum fündig geworden, drohte uns jedoch die Spielgrundlage jederzeit wieder zu entgleiten. In ihrem Buch *Das Drama des Prekären – Über die Wiederkehr der Ethik in Theater und Performance* informiert Katharina Pewny:

»Ein Precarium bedeutet im römischen Recht die Einräumung eines Rechts, die auf Bitten erfolgt und widerrufbar ist: Sie begründet keinen Rechtsanspruch, sondern sie ist rechtlich ungesichert [...]. Jemand besitzt etwas, und jemand anderer hat die Erlaubnis, diesen Besitz zwar als Wohnort oder Wohnfläche zu nutzen, kann jedoch nicht selbst souverän darüber verfügen. Der Nutznießer (oder Bittsteller) ist vom guten Willen des Besitzers

abhängig. Damit verweist die genannte Dimension von prekär auf eine fundamentale Instabilität für jemand in einer eben solchen Situation: [...] Der sprichwörtliche ›Boden unter den Füßen‹ kann in einer prekären Situation jederzeit wieder entzogen werden« (Pewny 2011, 25–26).

In eben einer solchen Situation finden sich die Performer*innen der Landpartie wieder. Die Spielstätten werden dem Projekt unter der Bedingung zur Verfügung gestellt, dass das Nutzungsrecht sofort entzogen werden kann, wenn »bessere« Nutzung in Aussicht steht. Fast alle Stücke von Tschchow spielen in Landhäusern, aus denen Bewohner*innen im letzten Akt auch schon mal vertrieben werden. Die prekäre Lage der Figuren und die ihrer Darsteller*innen gleichen sich einander an. Das kann auch begrüßenswerte Folgen haben: Die vorerst letzte Zufluchtsstätte des Tschchow-Völkchens war ein alter Bremer Sattelhof, der über Jahre verlassen stand und erst vom Theater der Versammlung wieder aus dem Dornröschenschlaf gerissen und liebevoll herausgeputzt wurde. Später wurden in dem Gebäude dann unbegleitete minderjährige Geflüchtete untergebracht und betreut.

CS: Wir haben bisher Anschauungsmaterial zu den ersten drei Phasen von fächerübergreifenden Studienprojekten, in denen performativ geforscht wird, besprochen. Kannst du in Bezug auf das Tschchow-Projekt noch ein Beispiel aus der vierten Phase geben? Wie durch die Aufführung beim Publikum und bei den Performer*innen eine neue Fragestellung generiert worden ist und wie diese anschließend in einem Fachkontext ausgewertet wurde?

JH: So, wie du deine anfängliche Unsicherheit im Tschchow-Haus beschrieben hast, berichtete auch eine andere Exkursionsteilnehmerin in einer Gesprächsrunde zwei Wochen nach ihrem Besuch davon, dass sie sich nach Überschreiten der Schwelle sogleich sehr unwohl gefühlt habe. Ihr graute regelrecht davor, was ihr alles an Unerwartetem würde zustoßen können. Am Ende ihres Aufenthalts sei sie dann allerdings enttäuscht gewesen, dass sie nicht länger bleiben durfte. Auf diese überraschende Wendung angesprochen, teilte sie mit, dass ihr von Anfang an klar gewesen sei, dass ihre anfängliche Unsicherheit einer belebenden Offenheit gegenüber allen unvorhersehbaren Entwicklungen weichen würde. Das Vertrauen in solche Umschlagmomente habe sie im Rahmen eines längeren Schüler*innen-austauschs in Frankreich gewonnen, wo sich ihr anfänglicher »Kulturschock« ebenfalls nach einiger Zeit in Neugierde auf das fremde Land aufgelöst hatte. Was die Teilnehmerin hier beschreibt, ist das, was die Erziehungswissenschaftler Thomas Ziehe und Herbert Stubenrauch »Vorgriff auf Selbstzustände« nennen:

»Der Befriedigungszustand und der Weg dorthin werden unterscheidbar. Und gerade deshalb muss nicht der ganze Weg in jedem Moment, in jeder Phase, selbst Befriedigung

sein. Spannung braucht nicht mehr nur Unlust hervorzurufen, sie kann als notwendiger Bestandteil autonomer Suche nach zukünftiger Befriedigung wahrgenommen werden.

Die Verkoppelung der Selbstwahrnehmung mit den Möglichkeiten subjektiven Zeiterlebens ist nach unserem Eindruck hier also überaus wichtig. Vermutlich gibt es auch einen Zusammenhang zwischen dem situativen und dem biographischen Umgehen mit Zeit. Wie die Verknüpfung von Vergangenheit und Zukunft in einer einzelnen Situation vollzogen wird, das hinge dann durchaus damit zusammen, wie ein Individuum mit lebensgeschichtlicher Erfahrung und seiner affektiven Zukunftserwartung verfährt («Ziehe und Stubenrauch 1982, 123).

Der Erfahrungsbericht der Teilnehmerin führte dann zur Gründung einer studentischen Arbeitsgruppe, die sich über ein Semester dem Thema »Lernen und Ambivalenz« widmete.

Fremdheitserfahrung und Postsouveränität

CS: Eine Fremdheitserfahrung und die damit einhergehende Unsicherheit musste ich dann auch zu Beginn meiner Ausbildung in den Performance Studies aushalten. Ich konnte mein als Psychologiestudentin erworbenes Wissen einbringen, musste aber auch mit Studierenden aus ganz anderen Fachrichtungen wie der Biologie, der Informatik, der Transnationalen Literaturwissenschaft oder der Politikwissenschaft zunächst einmal um eine gemeinsame Sprache ringen. Wir alle ließen uns immer wieder neu darauf ein, wechselseitig den Umgang mit dem sogenannten »Nicht-Wissen« und »Nicht-Verstehen« zu erlernen. Wir riskierten unser sicher geglaubtes Methoden- und Fachwissen, um in der performativen Forschung ergänzend neue Zugänge zur Wirklichkeit zu finden. Die Entwicklung dieser Haltung, also das Aufs-Spiel-Setzen der eigenen Souveränität in der Interaktion mit Anderen, die Carolin Bebek in Anlehnung an Judith Butler »Postsouveränität« genannt hat (vgl. Bebek und Holkenbrink 2015), kann ich als eine zentrale Bildungserfahrung während meines Studiums einstufen. Sowohl in der qualitativen Forschung als auch als Therapeutin ist diese Haltung äußerst produktiv, da sie Fremdverstehen ermöglicht (vgl. Mey und Ruppel 2018). Erst wenn ich mich ein Stück weit von meiner Sicherheit entferne, kann ich wirklich in Kontakt treten und etwas entdecken, was ich vorher nicht sowieso schon erwartet habe.

JH: Inzwischen arbeitest du sowohl als Performerin als auch als Sozialpsychologin ...

CS: ... und versuche dabei, weiterhin Verbindungen zwischen beiden Bereichen herzustellen.

JH: Zwei Inszenierungen des TdV, in denen du mitwirkst, laden das Publikum nicht an ungewöhnliche Orte wie Landhäuser oder Bestattungsunternehmen ein, sondern werden umgekehrt regelmäßig in innovative Panelstrukturen auf Konferenzen und in Universitätsseminare eingeladen.

CS: In *Brecht für Manager – ein Seelentraining* spiele ich eine äußerst patzige, vielleicht auch widerständige Teilnehmerin an einer Fortbildung, die das sogenannte *impression management* als zentrale Schlüsselqualifikation in Beruf und Wirtschaft schult. Die Zuschauer*innen nehmen die Perspektive von Hospitant*innen ein, deren Blicken ich mich zusammen mit vier weiteren typisierten »Seminarernehmer*innen« widerwillig aussetze. Unser »Trainer« fordert uns dazu auf, literarische Liebesszenen als Verhandlungssituationen zu spielen und Verhandlungssituationen im Personalbüro als Liebesszenen. Diese Performance stellt deutliche Bezüge zu Forschungsfragen in der Arbeits- und Organisationspsychologie her oder zu Soziologieseminaren wie »Diskursanalyse: Zur Selbstrepräsentation der deutschen Mittelschichten«.

In der szenischen Versuchsanordnung *Ist Hamlet gesellschaftsfähig?* spiele ich eine Hamlet-Darstellerin, die Hamlet, den »großen Zögerer der Weltliteratur«, nicht proben kann, weil ihr immer dann, wenn sie sich in ihre Rolle fallen lassen will, etwas einfällt, über das sie noch dringend nachdenken, klagen oder diskutieren muss. Hier bieten sich Kooperationen mit Seminaren wie »Lernstörungen, Versagensängsten und die (Wieder-)Herstellung von Zuversicht in widersprüchlichen Kontexten« an oder mit Philosophietagungen zur Kunst des Scheiterns.

Beide Inszenierungen kombinieren theoretische, dokumentarische und literarische Texte. Im Fall der *Manager* sind es zum Beispiel Ratschläge aus der *Harvard Business Review* und Szenen von Bertolt Brecht, im Falle von *Hamlet* Psychiatrieprotokolle und Szenen von William Shakespeare.

JH: Dabei scheint mir wichtig festzuhalten: Die Interventionen illustrieren hier nicht eine bereits vorhandene theoretische Einsicht. Sie bilden vielmehr eine Art Unterbrechung der gewohnten Formate, die einen kreativen Raum eröffnet und verdeutlicht, wie stark auch der Einfluss des Emotionalen in der Forschung ist. Erleben und Erkennen verbinden sich im Forschungsprozess.

CS: Dazu fällt mir ein: Als ich die Rolle der Hamlet-Darstellerin übernahm, habe ich über Ähnlichkeiten zwischen mir und meiner Figur nachgedacht. Zu einem gewissen Grad machen Performer*innen das wohl immer. Deine Regie legte einen Vergleich aber noch näher, weil ich eine Figur probe, die proben möchte, an dieser Aufgabe aber zunächst scheitert. Außerdem bleiben unsere privaten Namen in der Performance erhalten, sodass ich zwischen Clara »Clara« und *Hamlet* hin- und hergleite. Irgendwann komme ich dann immer an den Punkt, wo

mich mein eigenes (Nicht-)Handeln – auch wenn es streng genommen gar nicht »meins« ist – unglaublich aggressiv macht. Und dann merke ich, wie ich in diesen Momenten besonders konzentriert an der Rolle arbeite. Das ist ein ziemlich befriedigendes Gefühl, das meine Figur leider nicht erfährt. Sie bricht die Probe immer wieder ab, während ich es in dieser Situation irgendwie schaffe, jedes Mal wieder neu zu beginnen, den Satz noch mal etwas anders zu sprechen, die Geste noch einmal etwas anders auszuführen. Ich stelle fest, dass die Lähmung, die ich spiele, eine Gegenbewegung bei mir auslöst. Durch die (Selbst-)Beobachtung der Handlungsunfähigkeit meiner Figur werde ich selbst handlungsfähig. Das ist ein Teil der Transformation, über den ich – diesmal aus der Sicht der Spielerin – Auskunft geben kann.

Darüber hinaus wäre es bestimmt aufschlussreich, diese Performance in Kontexte zu bringen, in denen Handlungs(un)fähigkeit konkret oder implizit verhandelt wird. Ich kann mir zum Beispiel vorstellen, die Problematik der Hamletdarstellerin mit politischen und/oder zivilgesellschaftlichen Initiativen, die sich ja alle mehr oder weniger mit Fragen von Wirksamkeit und politischer Teilhabe beschäftigen müssen, zu diskutieren. Oder man bringt die Performance in Forschungszusammenhänge, die Handlungs(un)fähigkeit und auch verwandte Phänomene wie Prokrastination als Ausdruck von Ohnmachtsgefühlen vor dem Hintergrund zunehmender gesellschaftlicher Polarisierungen und Zuspitzungen oder (Leistungs-)Anforderungen betrachten.

»Alle haben Einfluss, niemand steuert das Ganze«

JH: In einem weiteren Schritt hast du dann das Theater der Versammlung – und damit ja auch dich selbst – in eine deiner *eigenen* Lehrveranstaltungen eingeladen.

CS: Über die besonderen Anforderungen, die mit einer solchen Doppelrolle verbunden sind, hat bereits ausführlich eine TdV-Kollegin, die Bildungswissenschaftlerin Carolin Bebek, nachgedacht, die ebenfalls bei Gastspielen des TdV in ihren Seminaren zwischen der Rolle der Dozentin und der Rolle der Performerin hin- und hergleitet (Bebek 2018).

In meinem Fall hatte ich mich für die *KLICK*-Performance *C COPY A, VERSCHLÜSSELT* entschieden, bei der das Publikum uns Spieler*innen mithilfe von Computerbefehlen wie »kopieren«, »wiederholen«, »einfügen« oder »verschlüsseln« per Zuruf live in Bewegung setzen kann.

JH: Dabei greift ihr auf Bewegungsabläufe und Textbausteine von Figuren zurück, die ihr ansonsten in unterschiedlichen Stücken verkörpert.

- CS:** Aus diesen Fragmenten montieren wir in mehreren Spielrunden gemeinsam mit dem Publikum und in hohem Tempo immer wieder neue Beziehungs- und Bedeutungsmuster.
- JH:** *KLICK* ist ein gutes Beispiel für eine kontextorientierte Aufführungspraxis. Es geht um die Mensch-/Maschine-Schnittstelle, um Systemsteuerung und Komplexität. Die *Mehrdeutigkeit* der Performance führt dann in der Informatik, der Politik oder der Demenzforschung zu jeweils spezifischen Erfahrungen, Themen und Fragestellungen. Was hat dich motiviert, die *KLICK*-Performance in dein Seminar »Einführung in die Sozialpsychologie« zu integrieren?
- CS:** Ein Semester lang haben wir uns mit Identitätskonstruktion, Gruppendynamik, Vorurteilen, Rollen, dem Erwerb und der Bedeutung von Sprache sowie der Beschaffenheit von sozialer Realität beschäftigt. All diese Themen betrachteten wir vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Veränderungen in der Spätmoderne. Welchen Einfluss haben Individualisierungstendenzen auf die Identität? Inwieweit verschärfen sich Gruppenprozesse im Angesicht zunehmender Ungleichheit? Was bedeutet eine zunehmende Ausdifferenzierung von Lebenswelten für die Aushandlung einer gemeinsam geteilten Realität?

Meine Idee war, dass sich die gesellschaftlichen Veränderungen und ihre Auswirkungen auf sozialpsychologische Konzepte mithilfe von *KLICK* wunderbar untersuchen lassen, wenn man das Verhalten in der gesellschaftlichen Moderne als klassisches Rollentheater ansieht und die spätmoderne Realität mit der *KLICK*-Performance in ihrer postdramatischen Struktur analog setzt. Im klassischen Theater spielen die Darsteller*innen klare, vor der Aufführung entwickelte Rollen. Sie haben sie mehr oder weniger mitgestaltet und ihnen eine persönliche Note gegeben. Während der Aufführung wird daran in der Regel nicht mehr gerüttelt. Die Erwartungen und Voraussetzungen für Anerkennung sind klar: Wird die Figur möglichst gut, das heißt glaubwürdig gespielt, gibt es Applaus. So war es – natürlich vereinfacht gesagt – auch in der Moderne. Das heißt: Die Rollenanforderungen und damit auch die Quellen von Anerkennung waren relativ stabil. Das ganze Leben war zwar weniger frei bestimmbar, ein »Scheitern« der Identität dafür aber weniger wahrscheinlich.

Die *KLICK*-Performance bricht dieses Schema auf: Die Rollenmuster erweisen sich als fragil. Aus den Aktionsabläufen der einzelnen Figuren werden mal kleinere, mal größere Bits ausgeschnitten und wie in einem Kaleidoskop mit den Bits anderer Figuren ein ums andere Mal neu zusammengeschoben. Wir Performer*innen entscheiden blitzschnell, welche Gesten und Sätze wir aus unserem ursprünglichen Score situativ auswählen. Im günstigen Fall entstehen so im Zusammenspiel mit dem Publikum kleine Geschichten, Bedeutungen, die sich dann aber auch schnell wieder auflösen. Applaus gibt es nicht so sehr für die psycho-

logische Einfühlung in eine Rolle, sondern für das Herstellen ästhetisch oder inhaltlich besonders ansprechender Momente, für gelungene Interaktionen zwischen den Figuren und für die Fähigkeit der Spieler*innen, in hohem Tempo konzentriert und flexibel auf neue Situationen zu reagieren.

Ich denke, dass das, was bei *KLICK* passiert, Anforderungen an uns als spätmoderne, westliche Subjekte widerspiegelt.

Die Prozesse der Globalisierung, Pluralisierung und Individualisierung und die damit einhergehenden Dimensionen der Freisetzung, Entzauberung und Reintegration (vgl. Beck 1986) formen die Bedingungen, unter denen eine Identität heutzutage gewonnen werden muss. Gesellschaftliche Institutionen mit ihrer Orientierungsfunktion und die damit zusammenhängenden klaren Rollenvorgaben drohen zu erodieren. Die Anzahl der Möglichkeiten, seien sie real oder imaginär, sind gestiegen, die Selbstverantwortung zu entscheiden, wer man sein und wie man leben will, damit aber auch. Das erfordert fortwährendes (Neu-)Entscheiden und Anpassungsfähigkeit. Identität und damit Anerkennung sind nicht mehr eindeutig zu erringen, sondern müssen durch anstrengende Synthese unserer vielfältigen Identitätsprojekte erarbeitet werden, damit wir uns trotzdem als kohärent erleben können (vgl. Mey 2018b). Auch in den folgenden Aussagen des Sozialpsychologen Heiner Keupp springt die Analogie zur *KLICK*-Performance sofort ins Auge:

»Es wäre gut, sich von einem Begriff von Kohärenz zu verabschieden, der als innere Einheit, als Harmonie oder als geschlossene Erzählung verstanden wird. Kohärenz kann für Subjekte auch eine offene Struktur haben, in der – zumindest in der Wahrnehmung anderer – Kontingenz, Diffusion im Sinne der Verweigerung von Commitment, Offenhalten von Optionen, eine idiosynkratische Anarchie und die Verknüpfung scheinbar widersprüchlicher Fragmente sein dürfen. [...] Es kommt weniger darauf an, auf Dauer angelegte Fundamente zu zementieren, sondern eine reflexive Achtsamkeit für die Erarbeitung immer wieder neuer Passungsmöglichkeiten zu entwickeln« (Keupp et al. 2008, 245).

Damit formuliert er jedoch sehr hohe Anforderungen unter gleichzeitig extrem prekären gesellschaftlichen Bedingungen. Als ein weiteres Merkmal von *KLICK* fällt auf, dass weder die Performer*innen noch irgendjemand im Publikum das Geschehen autonom gestalten kann. Oder, wie es in der Einladung heißt: »Alle haben Einfluss, niemand steuert das Ganze.« Auch als Dozentin verständige ich mich mit meinen Studierenden regelmäßig darüber, was es bedeutet und welche Konsequenzen wir daraus ziehen, dass wir keine autonomen Subjekte sind, die in der Lage wären, unabhängig von gesellschaftlichen Zusammenhängen »des eigenen Glückes Schmied zu sein«.

Alle genannten Aspekte legten also nahe, sich dem Thema der »Patchwork-Identität« (Keupp et al. 2008) anhand von *KLICK* auch praktisch-ästhetisch zu nähern, um so dem Ansatz der Multiperspektivität in der performativen Forschung und Lehre gerecht zu werden.

- JH:** Wie wir bereits festgestellt haben, gibt es ein »Vorher« und ein »Nachher« der Intervention, bei der eine Verwandlung beobachtet werden kann. Inwieweit seid ihr durch »*KLICK* in der Sozialpsychologie« von neu auftauchenden Fragestellungen oder Erkenntnissen überrascht worden?
- CS:** Ich möchte hier auf eine Beobachtung während der Performance eingehen: Im auffälligen Gegensatz zu den meisten anderen Aufführungen waren die Studierenden in meiner Lehrveranstaltung sehr zurückhaltend beim Rufen der Spielbefehle. Im weiteren Seminarverlauf haben wir über die Partizipation und die entstandene Gruppendynamik diskutiert. Viele Teilnehmer*innen erzählten, dass sie Hemmungen hatten, einzugreifen, weil sie das aus der Gruppe der ungefähr 80 Studierenden hervorgehoben hätte und sie damit nicht mehr Teil dieser Gruppe gewesen wären. Nur als die Stille zu unangenehm und die Spannung im Raum zu groß wurde, hätten sie sich verantwortlich gefühlt, die Performer*innen »nicht stehen zu lassen«, und partizipiert. Außerdem wollten sie uns nicht herumkommandieren, keine »Macht« über uns ausüben. Ein Student sagte, er habe versucht, die Inszenierungsideen der anderen Rufenden vorherzusehen und zu unterstützen oder eben sich ganz herausgehalten, um diese Einfälle nicht zu sabotieren. Er habe die anderen Seminarteilnehmer*innen respektieren wollen. Reine Spielfreude wurde als Interventionsmotiv nur vereinzelt genannt. Im Vergleich zu unseren Erfahrungen beispielsweise in der Informatik, wo das Publikum regelmäßig eine diabolische Freude daran entwickelt, das *KLICK*-System zum Absturz zu bringen, waren die Studierenden der Sozialpsychologie also extrem vorsichtig. So haben wir uns dann gemeinsam gefragt: Wieso wirkt es so bedrohlich, sich aus der Gesamtgruppe herauszulösen und die Stimme zu erheben? Wieso darf man sich nicht exponieren? Kann es sein, dass sich dieses Phänomen besonders in sozialen Studiengängen beobachten lässt, weil dort eine erhöhte Sensibilität erwartet wird? Als Wegweiser auf dieser Spur dienten mir dann wieder Ziehe und Stubenrauch, die Bildungsforscher, die du ja bereits zu Beginn unseres Dialogs in Zusammenhang mit dem Vorgriff auf Selbstzustände zitiert hast:

»Der Gefahr, mittels der neuen kulturellen Ansprüche bewertet, kritisiert, gekränkt und verletzt zu werden, muss begegnet werden, und zwar nach außen wie nach innen hin. Ein solcher Schutzmechanismus scheint uns in der weit verbreiteten Neigung zum Zurücknehmen des eigenen Handelns zu liegen. Wer sich nicht exponiert, kann auch nicht festgelegt werden. Wer nicht festgelegt werden kann, entgeht möglicher aggressiver Abwertung. [...]

So zurückgenommen und so uneindeutig das geforderte Verhalten ist, so eindeutig und aggressiv ist oft die Moralität, mit der anderes Verhalten bewertet wird. Gerade wer sich selbst sehr zurückgenommen und sehr uneindeutig verhält, kann so ein Denken und Bewerten offenbaren, das sich ständig in dichotomen Gegensätzen und Einordnungsmustern bewegt! Wer sich exponiert, wer auffällt, gilt so rasch als >dominant<, >stellt sich in den Vordergrund<, >gibt an<. Die Gruppe bewacht sich selbst darin, ja keinen ausscheren zu lassen« (Ziehe und Stubenrauch 1982, 102, 104).

So haben wir also während und nach der *KLICK*-Performance ungeplant die Studienkultur in der Psychologie performativ selbst erforscht.

Ver-rückte Positionen

JH: Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in Qualifikationsprojekten wie denen des ZPS und durch Interventionen wie denen des TdV zu einem guten Teil gelernt wird, in einer Zeit zunehmender gesellschaftlicher Zentrifugalkräfte Zusammenhänge zu gestalten, die einen Dialog unterschiedlicher Wissenskulturen ermöglichen und fördern. Zur Begegnung zwischen den Künsten und den Wissenschaften führt beispielsweise der Philosoph Wilhelm Berger – einem Schema Wolfgang Krohns (2012, 7) folgend– aus:

»Der Generalisierung, der Komplexitätsreduktion durch Abstraktion, der Wertfreiheit, der Ähnlichkeit zwischen den Objekten, der Einschränkung des Zufalls, dem Nutzen durch Verallgemeinerung und dem ästhetischen Ideal der Eleganz auf der Seite der Wissenschaften stehen die Individualisierung, die Komplexitätserhöhung, die Wertgeladenheit, die Differenz zwischen Objekten, die Bedeutung des Zufalls, der Nutzen durch das Besondere und schließlich das ästhetische Ideal der Fülle auf Seiten der Künste gegenüber. Die wissenschaftliche Perspektive mag tatsächlich Darstellungsformen und Methoden für künstlerische Tätigkeiten anbieten, umgekehrt mögen künstlerische Darstellungsformen neue wissenschaftliche Fragen aufwerfen. Die wesentlichste Produktivkraft der Begegnung zwischen den Künsten und dem Philosophieren, den Künsten und den Wissenschaften ist aber die wechselseitige Störung. Sie hat zur Voraussetzung, dass die Seiten nicht verwechselt, aber Grenzen überschritten werden« (Berger 2014, 214).

Solche differenzbewussten Grenzüberschreitungen setzen allerdings bei allen Beteiligten wiederum die Souveränität voraus, im Dialog der Wissenskulturen die eigene Souveränität aufs Spiel zu setzen. Nur wer sich im »Unverständlichen« aufzuhalten vermag, kann neue Sprachen erlernen.

»Wird diese Begegnung konkret als sozialer Vorgang betrachtet, so ver-rücken sich Positionen, wenn heterogene Akteure aufeinandertreffen. [...] Der Vorgang kann nicht deduktiv [...] deklariert, sondern nur induktiv, [...] in und aus der Situation der Begegnung heraus, erprobt werden« (ebd., 214–15).

Hier deutet sich schließlich die Frage nach einem weiteren Entwicklungspotenzial der performativen Forschung an: inwieweit nämlich das *Ver-rücken* der Positionen in der differenzbewussten Grenzüberschreitung selbst ethnografisch zu erforschen ist. Einen Beitrag in diese Richtung leistet aktuell die Philosophin und Dramaturgin Anna Seitz im Rahmen ihrer Dissertation »Performative Forschung und Performanz in der Forschung«. Es handelt sich um »eine Aufführungs- und Inszenierungsanalyse akademischer Forschungs-, Lehr- und Lernweisen und ihrer gesellschaftlichen Wechselwirkungen«, in der sie unter anderem anhand einer Auswahl von Mikrostudien an verschiedenen Hochschulen darlegt, welche Transformationsprozesse sich in performativen Akten zwischen Bildung, Wissenschaft und Kunst nachweisen lassen. Arbeiten wie diese dürften sich als außerordentlich hilfreich erweisen, wenn es darum geht, herauszufinden, was wirklich passiert, wenn Sozialforschung eine performative Wende vollzieht.

Anmerkung

- 1 Jörg Holkenbrink, Regisseur, Mentor und Freund, ist am 03.04.2020 nach längerer Krankheit und dennoch plötzlich verstorben.

Literatur

- Bebek, Carolin. 2018. »Vom Innern und vom Äußern. Eine Bildungswissenschaftlerin und Performerin wandert zwischen den Welten«. In *WISSEN FORMEN. Performative Akte zwischen Bildung, Wissenschaft und Kunst. Erkundungen mit dem Theater der Versammlung*, hrsg. v. Anna Seitz und Alice Lagaay, 37–49. Bielefeld: transcript.
- Bebek, Carolin und Jörg Holkenbrink. 2015. »DENKRÄUME IN BEWEGUNG SETZEN. Performance Studies: Möglichkeiten der Transformation in fächerübergreifenden Studienprojekten mit dem Theater der Versammlung zwischen Bildung, Wissenschaft und Kunst«. In *Teaching is touching the future. Academic Teaching within and across Disciplines*, hrsg. v. Heidi Schelhowe, Melanie Schaumburg und Judith Jasper, 76–82. Bielefeld: UVW.
- Beck, Ulrich. 1986. *Risikogesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Berger, Wilhelm. 2014. *Was ist Philosophieren?* Wien: UTB.
- Dörpinghaus, Andreas. 2009. »Bildung und Zeit: Über Zeitdispositive und Lebenszeitregime«. In *Zeitgewinn und Selbstverlust. Folgen und Grenzen der Beschleunigung*, hrsg. v. Vera King und Benigna Gerisch, 167–82. Frankfurt a. M.: Campus.
- Fischer-Lichte, Erika. 2004. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Fischer-Lichte, Erika. 2010. *Theaterwissenschaft*. Tübingen: UTB.
- Holkenbrink, Jörg und Anna Seitz. 2017. »Die subversive Kraft der Verletzlichkeit. Ein Dialog über Wissenskulturen und ihre Aufführungen«. In *Wissenskulturen im Dialog. Experimentalmräume zwischen Wissenschaft und Kunst*, hrsg. v. Doris Ingrisch, Marion Mangelsdorf und Gerd Dressel, 97–110. Bielefeld: transcript.
- Keupp, Heiner, Thomas Ahbe, Wolfgang Gmür, Renate Höfer, Beate Mitscherlich, Wolfgang Kraus und Florian Straus. 2008. *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Krohn, Wolfgang. 2011. »Künstlerische und wissenschaftliche Forschung in transdisziplinären Projekten«. In *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft*, hrsg. v. Martin Tröndle und Julia Wärmers, 1–20. Bielefeld: transcript.
- Lagaay, Alice und Anna Seitz, Hrsg. 2018. *WISSEN FORMEN. Performative Akte zwischen Bildung, Wissenschaft und Kunst. Erkundungen mit dem Theater der Versammlung*. Bielefeld: transcript.
- Mey, Günter. 2018a. »Performative Sozialwissenschaft und psychologische Forschung«. In *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie*, 2., akt. u. erw. Aufl., hrsg. v. Günter Mey und Katja Mruck. Heidelberg: Springer Reference Psychologie. https://doi.org/10.1007/978-3-658-18387-5_29-1.
- Mey, Günter. 2018b. »Identität«. In *Stichwörter zur Kulturpsychologie*, hrsg. v. Carlos Kölbl und Anna Sieben, 189–94. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Mey, Günter und Paul Sebastian Ruppel. 2018. »Qualitative Forschung«. In *Sozialpsychologie und Sozialtheorie. Bd. 1: Zugänge*, hrsg. v. Oliver Decker, 205–44. Wiesbaden: Springer VS.
- Pewny, Katharina. 2011. *Drama des Prekären. Über die Wiederkehr der Ethik in Theater und Performance*. Bielefeld: transcript.
- Ziehe, Thomas und Herbert Stubenrauch. 1982. *Plädoyer für ungewöhnliches Lernen. Ideen zur Jugendsituation*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Die Autor und die Autorin

Jörg Holkenbrink war Leiter des Zentrums für Performance Studies der Universität Bremen (ZPS) und künstlerischer Leiter des Theaters der Versammlung (TdV). Als Regisseur inszenierte er vorwiegend an den Schnittstellen zwischen Wissenschaft und Kunst. Zu seinen Arbeitsschwerpunkten gehörten u.a. Performative Forschung und Lehre, Wissenskulturen im Dialog und ihre Aufführungen.

Kontakt: Zentrum für Performance Studies, Universität Bremen, FB 12, Postfach 330440, D-28334 Bremen; E-Mail: tdvart@uni-bremen.de

Clara Schliessler, M. Sc., hat an den Universitäten Bremen und Osnabrück Psychologie, interkulturelle Psychologie und Performance Studies studiert und arbeitet derzeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kompetenzzentrum für Rechtsextremismus und Demokratieforschung der Universität Leipzig. Vorher war sie an den Universitäten Heidelberg und Bremen in Forschung beziehungsweise Lehre tätig. Zu ihren Schwerpunkten gehören psychoanalytische Sozialpsychologie, transkulturelle Psychologie und qualitative Forschungsmethoden. Seit 2011 ist sie Performerin und Ensemblemitglied im Theater der Versammlung zwischen Bildung, Wissenschaft und Kunst.

Kontakt: Clara Schließer, Zentrum für Performance Studies, Universität Bremen, FB 12, Postfach 330440, D-28334 Bremen; E-Mail: tdvart@uni-bremen.de

Art-based Public Sociology

Performative Sozialwissenschaft am Beispiel des Architekturfestivals »72 Hour Urban Action«

Robert Jende

Journal für Psychologie, 28(1), 86–107

<https://doi.org/10.30820/0942-2285-2020-1-86>

CC BY-NC-ND 3.0 DE

www.journal-fuer-psychologie.de

Zusammenfassung

Dieser Beitrag reflektiert eine zweisemestrige Lehrforschung im Fachbereich Soziologie an der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Erforscht wurde mittels einer teilnehmenden Beobachtung der Prozess des ersten internationalen Echtzeit-Architekturfestivals »72 Hour Urban Action«, das vom 2. bis 5. Mai 2019 inmitten der Großwohnsiedlung Lobeda-West in der Peripherie von Jena stattfand. Die Mission der architektonischen Intervention bestand darin, zehn neue Orte der Begegnung zu schaffen und die Anwohner*innen des Quartiers für die Gestaltung des öffentlichen Raumes zu aktivieren. Als Feldforscher*innen arbeiteten wir eng mit Stadtplaner*innen, Kulturschaffenden und Künstler*innen zusammen und wurden zu einem Teil des Untersuchungsgegenstandes. Wir entwickelten künstlerische Präsentationsformen und trugen relevantes Wissen über den Stadtteil zur Realisierung des Architekturfestivals bei. Welche Potenziale eine partizipative Stadtraumentwicklung und welche Rolle performative Sozialwissenschaft dabei spielen kann, soll in diesem Beitrag ausgeleuchtet werden.

Schlüsselwörter: Performative Soziologie, Recht auf Stadt, »72 Hour Urban Action«, Ethnografie, partizipative Forschung, Experimentalismus

Summary

Art-based Public Sociology. Performative Social Science using the example of the Architecture Festival »72 Hour Urban Action«

This article reflects upon the experience of a two-semester research project at the Department of Sociology at the Friedrich Schiller University in Jena. It deals with a participant observation of the first international real-time architecture festival »72 Hour Urban Action«, which took place from 2 to 5 May 2019 in the middle of the large housing estate Lobeda West in the periphery of Jena. The mission of the architectural intervention was to create ten new meeting

places and to encourage the neighbourhood's residents to participate in the design of public spaces. As field researchers, we worked closely with urban planners, cultural and creative artists and by doing so became part of the research object. We developed artistic forms of presentation and provided relevant knowledge about the district throughout the process of realizing the architecture festival. The aim of this article is to shine a light upon the potential of participatory urban space development and the role of performative social science in the process.

Keywords: performative sociology, right to the city, »72 Hour Urban Action«, ethnography, participatory research, experimentalism

1 Vorspiel: Den öffentlichen Raum anverwandeln

»... der öffentliche Raum wird als gesellschaftlicher Raum verstanden, der allen gehört und den sich jeder aneignen und gestalten darf.«

Rauterberg (2016, 14)

Etwa 120 Personen in orangefarbenen Latzhosen versammeln sich auf einem Platz. Das Wetter ist strahlend sonnig, bei angenehm warmer Temperatur um die 20 Grad Celsius. Die Stimmung ist ausgelassen und fröhlich. Es kann losgehen: »72 Stunden Urban Action« (72HUA), das erste Echtzeit-Architekturfestival der Welt, in der Plattenbausiedlung Lobeda-West in der Lichtstadt Jena. In zehn Teams, die jeweils zur Hälfte aus Bewohner*innen und zur Hälfte aus Künstler*innen, Handwerker*innen und Designer*innen bestehen, werden in den kommenden Tagen zehn neue Orte der Begegnung gestaltet und aufgebaut.

Die versammelten Leute wurden bereits in ihre Teams eingeteilt. Es werden Gruppenfotos gemacht und der Schlachtruf »HUA! HUA!« geprobt. Erste teaminterne »Vergemeinschaftungsstände« werden dargeboten. Nach der Markierung des eigenen Platzes am Infopoint vor dem KuBuS, dem Zentrum für Kultur, Begegnung und Sport des Stadtteils, zieht der Tross auf die andere Seite der Karl-Marx-Allee, hinter dem zentral gelegenen Kaufland vorbei, wo zu DDR-Zeiten noch der Freiluftmarktplatz des Stadtteils angesiedelt war, Richtung Stauffenbergstraße. Sie durchqueren einen Tunnel. In Jubelposen lassen sich die Teilnehmer*innen der Urban Action abermals ablichten. Es wird Präsenz im Viertel gezeigt, was nicht unbemerkt bleibt. Sonne und Stimmung in Einklang.

Einige Passant*innen wollen mit ihren prallen Einkaufstüten den angefüllten Tunnel durchqueren; so, wie sie es sonst auch immer tun. Doch heute ist etwas anders: Eine grellorangene Schikane aus Menschen versperrt den Weg. Manche Anwohner*innen

wirken genervt, da ihre routinierten Alltagsbahnen blockiert sind; andere wiederum neugierig und interessiert. Eine ältere Dame wird Teil der Selbstinszenierung der 72HUA-Gruppierung. Der Hinweis, dass hier soeben Fotos geschossen werden, lässt sie entweder kalt oder ermuntert sie gar, sich durch die Menge bis ganz nach vorn an die Spitze zu wühlen. Sie spricht ihre unmittelbaren Nachbar*innen an und wird für einen kurzen Moment zu einem Teil der sich formierenden temporären Gemeinschaft. Die orangene Menge schiebt sich weiter durch den Tunnel, rechts um die Ecke, und positioniert sich längs der Stauffenbergstraße entlang. Jubel und Tanzbewegungen sollen die Aufmerksamkeit der Bewohner*innen auf sich ziehen. Ein Radfahrer, der die Straße entlangfährt, klatscht die Leute der Reihe nach ab.

In einzelnen Teams entstehen bereits wiedererkennbare Bewegungen und gruppen-spezifische Verkleidungen, welche die Identifikation mit dem eigenen Team stiften sollen. Ein Team hebt sich durch eine besonders archaische körperliche Gruppensprache und Rituale der Gruppenkonstitution hervor. Es werden selbst gebastelte Glitzerflaggen geschwenkt und in triumphaler Geste Plätze besetzt, während die Mitglieder die Augen mit Glitzerfolie verbunden hatten. Es kann geradezu in Echtzeit beobachtet werden, wie der*die Einzelne seine*ihre individuelle Identität ablegt und eine sich neu formierende Gruppenidentität überstreift.

2 Wissenschaft im Dialog mit der Gesellschaft

»Es wird höchste Zeit, den selbst gewählten soziologischen Aussichtsturm zu verlassen und in den Strom des Geschehens einzutauchen.«

Bogusz (2018, 33)

Die eingangs dargestellte Szene beschreibt den Auftakt des internationalen Echtzeit-Architekturwettbewerbs »72 Hour Urban Action«, der seit 2010 bereits unter anderem in Städten Israels, Dänemarks, Deutschlands, Italiens oder der Türkei durchgeführt wurde. Die Mission dieser urbanen Intervention ist die Verbindung lokaler Bedürfnisse zur Gestaltung des öffentlichen Raumes in Wechselwirkung mit einer Aktivierung der hiesigen Anwohnerschaft. Für eine begrenzte Zeit soll in einem definierten Stadtgebiet spielerisch politische Selbstwirksamkeit erfahren werden, indem Menschen zusammenkommen und ihren Lebensraum gemeinsam gestalten.

Vom 2. bis 5. Mai 2019 wurde dieses urbane Aktivierungsexperiment in Lobeda-West, einer Plattenbau-Trabantensiedlung im peripheren Raum der Universitätsstadt Jena, realisiert. Mitte der 1960er Jahre wurde der Stadtteil für die Unterbringung einer wachsenden Zahl von Arbeiter*innen – vor allem des Carl-Zeiss-Kombinats – konzipiert. Die Groß-

wohnsiedlung besteht zu knapp über der Hälfte aus Einpersonenhaushalten und hat mit 26,7 Prozent den zweithöchsten Anteil an ausländischen Bewohner*innen der Stadt (Stand 2018).¹ Auf engem Raum ballen sich hier vielfältige Lebensformen – von Erstbewohner*innen der 1960er Jahre über Studierende, die günstigen Wohnraum in einer wirtschaftlich florierenden Stadt in Tallage suchen junge Familien, die nach einer geeigneten Wohnungsgröße zu bezahlbarer Miete Ausschau halten, bis zu Neuankömmlingen aus aller Welt, die als Hightech-Fachkräfte angeworben werden oder als Geflüchtete hier Asyl suchen. Kulturelle und soziale Diversität sind wesentliche Merkmale des Viertels.

Ab den 1990er Jahren, im Zuge der *Umwendung* der DDR und ihrer Eingemeindung in die politische Verfassung der BRD, wurde der Ortsteil zunehmend zu einem »sozialen Brennpunkt«. Im benachbarten Winzerla entstand zur gleichen Zeit die Keimzelle des Nationalsozialistischen Untergrunds (NSU). Es begannen bundesdeutsche Maßnahmen (Soziale Stadt, Expo 2000), um dem steigenden Bevölkerungsschwund und den sozialen Spannungen entgegenzutreten (vgl. ausführlich zur Entwicklung des Stadtteils in den letzten 50 Jahren Weilandt und Poschmann 2018). Diese abgekürzte Zusammenfassung bildet die historische Ausgangslage und den sozialen Hintergrund für die architektonische Intervention durch die 72HUA.

Wissenschaftlich flankiert wurde das Architekturfestival von einer Forschungsgruppe der hiesigen Universität. Mit der Lehrforschung »Gemeinsam Gesellschaft gestalten. Performative Soziologie als öffentliche Aktionsforschung« wurde ein Format performativer Sozialwissenschaften an der Friedrich-Schiller-Universität Jena im Wintersemester 2018/19 und im Sommersemester 2019 in forschender Lehre im Fachbereich Soziologie durchgeführt. Das erste Semester diente der Vorbereitung zur Erarbeitung theoretischer Perspektiven und qualitativ-empirischer Methoden. Das zweite Semester bestand im Wesentlichen aus der Feldforschung. Einerseits waren wir als teilnehmende Feldforscher*innen vor Ort, führten Feldtagebücher und Interviews und unterstützten die Umsetzung der Urban Action mit Hilfsarbeiten als eine Form der »öffentlichen und experimentalistischen Kollaboration« (Bogusz und Reinhart 2018, 345). Andererseits entwickelten wir aus Interviews eine Sprachperformance und aus der Vorbereitungsphase ein selbstgestaltetes Magazin mit zentralen Informationen zum Stadtviertel in der Ästhetik eines Fanzines und wurden während der 72 Stunden von einem Dokumentarfilmteam begleitet. Wir – das soziologische Forscher*innenkonktiv – experimentierten mit unterschiedlichen Disseminationsstrategien und strebten damit »einen breiteren Verwertungszusammenhang« (Mey 2018, 17) an, als dies in der Regel von traditioneller empirischer Sozialforschung angestrebt wird. Die öffentliche Lehrforschung lässt sich so, im Sinne performativer Sozialwissenschaft, als eine öffentliche Soziologie mit künstlerischen Ausdrucksformen beschreiben – eine *Art-based Public Sociology*.

Dabei gingen wir durch eine 1) »Ko-Definition von gesellschaftlich relevanten Problemlagen«, 2) »Ko-Produktion von Wissen«, 3) »Ko-Praxis in lokalen Hand-

lungsfeldern« und 4) »Ko-Präsentation von Lösungen« (Selke 2015, 189) Komplexischaften mit unterschiedlichen Öffentlichkeiten ein. Das erste Merkmal einer Sozialwissenschaft im Dialog mit Öffentlichkeit(en) war mit konvergierenden Auffassungen über den Umgang mit öffentlichem Raum weitgehend unstrittig erfüllt. Das Organisationsteam der 72HUA suchte eine Begleitforschung und eine – bis dato im Aufbau befindliche – performative Soziologie war der geeignete Partner und die Gelegenheit wurde beim Schopfe gepackt. Die gesellschaftlich relevanten Problemlagen, wie gesellschaftliche Polarisierung und soziale Konflikte, waren gemeinsamer Ausgangspunkt aus städtischer Perspektive; die Anverwandlung und Aktivierung des öffentlichen Raumes wurde zum gemeinsamen künstlerisch-wissenschaftlichen Unterfangen. Mit Beginn der Kooperation lernten die unterschiedlichen Akteur*innen voneinander – wir als Soziolog*innen zunächst eine Menge über die lokalen Gegebenheiten des Stadtteils und über die Schwierigkeiten der Umsetzung einer solchen künstlerischen Intervention. Im Gegenzug bereiteten wir Einsichten aus Interviews und Feldbeobachtungen auf und speisten sie in den Prozess der *Ko-Praxis*. Auf diese wird unten ausführlicher eingegangen. Schließlich wurden die Ergebnisse in einer *kollaborativen Monografie* festgehalten, in welcher Stimmen aus dem Feld genauso Eingang finden wie theoretische und praktische Möglichkeiten für die Gestaltung und zivilgesellschaftliche Aneignung des öffentlichen Raumes (siehe Jende 2020).

Zusätzlich kam es mit dem Format der Lehrforschung zu einer Verkopplung von Lernen und Explorieren. Die »Third Mission« (Henke, Pasternack und Schmid 2017) als einer *öffentlichen Teilhabe an wissenschaftlichem Wissen* wurde mit den beiden anderen Missionen Lehre und Forschung in *einen* komplexen Prozess der gegenseitigen Verschränkung und Durchdringung gesetzt. Mit der *öffentlichen Lehrforschung* waren wir als Forscher*innenteam Teil des Echtzeit-Architekturwettbewerbs, übten gemeinsam in der Vorbereitung qualitative Methoden ein, die wir während der 72 Stunden auf ihren Gebrauch im Feld testeten. Überdies vertieften wir uns in theoretische Bezüge zur Stadtraumgestaltung und städtischen Planung öffentlicher Räume. Forschung, Verbreitung, Gemeinschaft (»Research/Dissemination/Community«) gingen, wie von Kip Jones (2017, 3) vorgeschlagen, Hand in Hand.

Im Folgenden wird auf das Forschungsfeld, die »72 Hour Urban Action«, als Rahmen der Lehrforschung, genauer eingegangen (Abschnitt 3). Darauf folgt eine Darstellung der für die Forschung verwendeten Präsentationsformate, die in verschiedenen Genres und Textgattungen auch unterschiedliche Publika anzusprechen versuchen (Abschnitt 4). Die weitere Darstellung widmet sich der responsiven Durchführung der Feldforschung selbst, die sich in einem Wechselspiel strukturierter Methodik und adaptiver Improvisation vollzog (Abschnitt 5). Abschließend werden Perspektiven und Herausforderungen für performative Sozialwissenschaft im Allgemeinen und *Art-based Public Sociology* im Besonderen aufgezeigt (Abschnitt 6).

3 Stadtplanung zum Mitmachen

»Most of us don't feel we are in control of our environment. And it's true, because as individuals, very often we are not. When people decide they want to change their environment they have to come together.«

Kerem Halbrecht, Founder of 72HUA

Die »72 Hour Urban Action« versteht sich als *Stadtplanung zum Mitmachen*. 72HUA »is the world's only real-time architecture competition, where international teams have only three days and three nights to design and build installations in public space to respond to local needs«, so die Ko-Direktorin und Kuratorin Gilly Karjevsky in einem Interview. Lokale Bedürfnisse der Anwohner*innen Lobeda-Wests wurden bereits im Vorfeld des Festivals sozialwissenschaftlich erhoben.² Im Falle der Plattenbausiedlung Neulobeda, die in den 1960er Jahren in der DDR als »Schlafstadt« geplant und in kurzer Zeit errichtet wurde, traten die Bedürfnisse nach Orten der Begegnung, Sicherheit, günstigen Mieten und Natur in den Vordergrund. Es wurde auch abgefragt, welche Orte besonders beliebt sind oder gemieden werden. Parallel wurden vom Kernteam geeignete freie Flächen ausgewählt und Bedürfnisse und bebaubare Orte miteinander kombiniert. Am Ende dieses hier verkürzt dargestellten Auswahlprozesses, an dem wir als Forschende noch keinen Anteil hatten, standen zehn Orte mit einer jeweils ortsspezifischen Mission fest. Mit dem Startschuss der 72 Stunden wurden diese den zehn Teams zugewiesen.

Den Initianden der 72HUA geht es um »partizipative Prozesse, um Teilhabe und Mitsprache an planerischen Prozessen« (Drobeck und Tran 2017, 101), wie sie zunehmend für »temporäre urbane Interventionen in der Stadtplanung« ausprobiert werden (vgl. auch Ziemer 2016). Das übergeordnete Ziel war die *Aktivierung des öffentlichen Raumes*. »Durch temporäre Interventionen, die gemeinsam entwickelt werden, können Alternativnutzungen eines Stadtraumes nach Bedürfnissen der Bewohner und Nutzer sichtbar gemacht und getestet werden« (Drobeck und Tran 2017, 101). Das war bei diesem Projekt der Fall. Vor allem Räume der Unsicherheit und damit Orte, die von den Anwohner*innen aufgrund der beängstigenden Atmosphäre gemieden werden (Tunnel, dunkle Ecken), städtische Fehlplanungen oder einfach nur wenig belebte und genutzte Flächen sollten verändert und neu nutzbar gemacht werden, um den Bedürfnissen nach Begegnung und Entgegnung neue Arenen zur Verfügung zu stellen. Eine Mission lautete zum Beispiel: »Erschafft eine Bühne für soziale Spannungen!« Zuvor wurde dieser Ort, eine freie Wiese vor der Saale, als Treffpunkt diverser jugendlicher Cliquen beobachtet, unter denen es gelegentlich zu sozialen Spannungen kommt. Die Installation stellte diese Analyse in den öffentlichen Raum (vgl. Abb. 1).



Abbildung 1: Einer für alle (Foto: Mor Arkadir)

Die 72HUA ist ein urbanistisches Projekt, um städtische Räume erlebbar, gestaltbar und beispielbar zu machen. Damit reagierten die Macher*innen auch auf »das Bedürfnis nach schöpferischer Tätigkeit« (Lefebvre 2016 [1968], 149) zur Förderung eines partizipativen Urbanismus. Das Urbane als städtisches Ideal bedeutet in einer Minimaldefinition: aktive Interaktionen zwischen Komplexitäten und Widersprüchlichkeiten. Der urbane Mensch ist »vielseitig, polysensorisch« und ist »fähig zu komplexen und transparenten Beziehungen mit der >Welt< (der Umgebung und sich selbst)« (ebd., 152). Mit solch einer Subjektivierungsform kann sich auch zunehmend eine »Do-it-yourself-Mentalität« ausbreiten (Kaltenbrunner und Jakubowski 2018, 258), welche die historisch gewachsenen institutionalisierten Stadtplanungskonstellationen ergänzt und herausfordert – nicht immer zur Freude der Angestellten. Im Falle der 72HUA Lobeda handelte es sich um eine Zusammenarbeit, die mit *JenaKultur* als städtischem Akteur von offizieller Seite in den Stadtteil lanciert wurde. So konnten sich von Beginn an alle relevanten Institutionen und Personen um das Projekt versammeln. Hinzu traten staatliche und private Förderer und Sponsoren auf Landes- und Kommunalebene. Ein breites Bündnis war die Voraussetzung für die Durchführung des Architekturfestivals. Beteiligung wurde schrittweise von oben nach unten verlagert. Im Ortsteil verankerte Vereine, Initiativen und Personen wurden hinzugezogen, bei der Planung der architektonischen Interventionen waren Anwohner*innen vermittelt involviert.

Aus Beobachterperspektive handelte es sich bei diesem Projekt um eine *Kollaboration*. Davon ist die Rede, wenn »Institutionen unterschiedlichster Art eine gemeinsame Kampagne planen« (Rohr 2013, 29). Kollaborationen zeichnen sich dadurch aus, dass sie zielorientiert Probleme durch interdisziplinäre Zusammenarbeit schneller lösen können und »Austausch und Beziehungen« (ebd., 31) begünstigen. Die Senkung von Beteiligungsschwellen und das Einbeziehen verteilter Intelligenzen führen außerdem zu einer hohen Akzeptanz und einer breiteren Legitimität für Eingriffe in das Lebensumfeld. Durch die implizit mitgeführte Praxis eines Rechts auf Stadt führt die Urban Action ein anderes Prinzip des Politischen in die Praxis der Stadtplanung ein. Kunst, Politik und Verwaltung verbünden sich zu der Form eines tendenziell radikaldemokratisch politischen Raums (vgl. Bedorf und Röttgers 2010; Marchart 2010) und betreiben eine lokale Mikropolitik, die als »experimentelle Utopie« auf die Möglichkeit einer *kollaborativen Demokratie* (Rohr 2013) verweist. Die Rollen offizieller Stadtplanungs- und Instandhaltungsinstitutionen mussten in einem kooperativen »Konnektiv« (Ziemer 2013, 64ff.) neu ausgehandelt und erprobt werden. Deshalb meint Kollaboration auch eine »Zusammenarbeit, bei der die Akteure einsehen, dass sie selbst im Prozess verändert werden, und diesen Wandel sogar begrüßen« (Terkessidis 2015, 14). Im Sinne performativer Akte, die »das hervorbringen, was sie vollziehen« (Fischer-Lichte 2004, 44), wurde eine *Stadtplanung zum Mitmachen* realisiert. Das bedeutet nicht, dass dabei Wunder geschehen, doch machen Beteiligte die Erfahrung, dass eine Zusammenarbeit über institutionelle Rationalitäten hinausgehen und gelingen kann, was Veränderungen der eigenen Einstellung gegenüber solch ungewöhnlichen Praktiken zur Folge haben kann.

Helmut Willke schlug in den 1990er Jahren den systemtheoretisch fundierten Begriff – oder besser: das Verfahren – der *Kontextsteuerung* vor, um autonome Systeme hinsichtlich eines gemeinsamen Kontextes hin zu mediatisieren und so »die Normalität des bornierten Egoismus« zu durchbrechen (Willke 1997, 107). Vereinfacht dargestellt kreiert jedes Funktionssystem seine eigene Realität hinsichtlich seiner Funktion und die darin agierenden Personen übernehmen diese eigensinnige Anschauung in Ausübung einer institutionalisierten Rolle.

»Alles, was gewöhnlich erreichbar ist, ist negative Koordination, der Triumph der Bedenken und Einwände, die Vermeidung von Störungen der eigenen Linie, auch wenn diese Linie in selbst gestellte Fallen führt und vernünftiger Gesamtlösungen – Lösungen mit einem positiven Wohlfahrtseffekt und/oder Lösungen, die weitere Optionen schaffen – verhindert« (ebd.).

Um den Kontext eines gelingenden Architekturwettbewerbs herum, der verspricht, den Stadtteil aufzuwerten, hipper und lebendiger zu machen, entstand eine *positive Koordination* mit äußerst vielseitigen Akteur*innen und Interessen, die in einer *Len-*

kungsgruppe organisiert waren. Diese setzte sich aus Mitarbeiter*innen der städtischen Verwaltung, einer Wohnbaugesellschaft, des Kulturreferats und Stadtentwicklungsdezernats, dem Ortsteilbürgermeister und anderen Lokalpolitiker*innen, Künstler*innen und Designer*innen zusammen. Das Besondere an dieser Gruppe ist die systemlogik-übergreifende und interdisziplinäre Zusammenarbeit, die von einer zentralen Stelle, der Projektleitung, koordiniert und moderiert wurde.

Eigenlogiken blieben zwar zum Teil in der übergreifenden Kollaboration bestehen, wurden aber produktiv genutzt und aufeinander bezogen, sodass *Komplementärge-meinschaften* entstanden. Das heißt, dass sich Organisation, Verwaltung und Action in entscheidendem Maße ergänzt, gestützt und zusammengearbeitet haben. Während der 72 Stunden zeigte sich diese von institutionellen Barrieren temporär entlastete Zusammenarbeit zum Beispiel in der Abnahmephase. Mehrere Statiker*innen und die Stadtplanerin saßen zusammen in einem Raum mit jeweils einem Architekturteam und haben die Pläne für das zu bauende Objekt begutachtet und hinsichtlich der Statik und Sicherheit abgenommen. Alle zehn Teams bekamen den »Stempel«, bei einigen nach einer längeren und konstruktiven Nachbesserungsphase. Die anwesenden Expert*innen gaben Hilfestellungen und fanden schließlich für alle eine – im wahrsten Sinne des Wortes – tragfähige Lösung. Dieser Prozess hat gezeigt, dass positive Koordination durch Kollaboration zu guten Ergebnissen führen kann, die von allen Beteiligten mitgetragen werden. Stadtentwicklung zeigte sich hier als »kooperatives kollektives Unternehmen« (Kaltenbrunner und Jakubowski 2018, 327). Ob aus diesen Erfahrungen der Zusammenarbeit Lernprozesse eingesetzt haben, die in Zukunft zu »Ablegereffekten« (Kropp 2014) führen und ähnliche Kollaborationen ermöglichen, bleibt offen.

4 Präsentationsformen

»Through interfaces with both practitioners and practices from the arts and humanities, opportunities are presented to work with academic material and expand its means of production and dissemination to novel and creative levels. [...] This necessitates cooperation and collaboration. Communication and common ground are central to successful partnership and union.«

Jones (2014)

Während unserer Forschung experimentierten wir mit unterschiedlichen Disseminationsstrategien, also der öffentlichen Verbreitung unseres Materials, deren Wirksamkeit kaum zu evaluieren ist. Für uns als Soziolog*innen galt: Je vielschichtiger und künstle-

risch anspruchsvoller die Darstellung, desto prekärer wird ihre Realisierung und Möglichkeit des Gelingens. Wir waren als Amateur*innen am Werk, als Liebhaber*innen im französischen Wortsinne, teilweise unterstützt von professionellen Kompliz*innen und anderen Akteur*innen der 72HUA als Ko-Produzent*innen des Outputs. Die Darstellungen verstehen sich als Interventionen zur Aktivierung und Aneignung des öffentlichen Raumes (vgl. auch Mey 2011 zur Inszenierung von Angst im öffentlichen Raum, mit der sowohl auf neue Sicherheitsdispositive in der Folge von 9/11 aufmerksam gemacht, als auch eine Selbstbespiegelung der lokalen Ängste vorgenommen wurde).

4.1 Sprachperformance

Die ersten Zwischenergebnisse aus der Beforschung des Stadtgebietes haben wir im ersten Semester der Vorbereitung in einer Sprachperformance festgehalten.³ Wir führten Interviews im Stadtteil mit Anwohner*innen und befragten sie zu ihren Einstellungen gegenüber dem Leben in Lobeda-West. Die Plattenbauten, in denen wir Befragungen durchführten, haben wir vorab auf Grundlage ihrer sozialen Milieus kartiert, um eine möglichst diverse Zufallsstichprobe zu erreichen. Also gingen wir als »Klischee-Soziolog*innen« mit Umfragezettel von Tür zu Tür, in Wohnblöcke, in denen Rentner*innen, Student*innen, Arbeiter*innen, junge Familien oder Menschen mit Migrationshintergrund leben – auch die örtliche Sozialstruktur als Klischee im Gepäck. Im Ergebnis erhielten wir dadurch ein differenziertes und ambiges Bild der Perspektiven auf die Lebensqualität in Lobeda. Mit der Absicht lokaler Selbstermächtigung stellten wir auch Fragen zu politischer Teilhabe und der eigenen Selbstwirksamkeit.

Anschließend fragten wir uns, wie wir mit den Interviewaufnahmen umgehen wollten. Wir bildeten unter Anwendung der Grounded-Theory-Methodologie (in Anlehnung an Strauss und Corbin 1996 [1990]; vgl. auch Mey und Mruck 2009) Kategorien und Konzepte. Die Anwohner*innen vor Ort thematisierten Natur, Segregation, Nachbarschaft, Mietpreise, Sicherheit und wünschten sich häufig ein Café, in dem sie sich treffen könnten. In welcher Weise diese Phänomene angesprochen wurden, war höchst unterschiedlich. Zu vielen Aussagen gab es die diametral entgegengesetzte Auffassung – manchmal sogar bei ein und derselben Person.

In Reflexionsrunden analysierten wir die erhobenen Daten und glichen sie mit den Erhebungen von den Organisator*innen ab und sprachen mit wichtigen Ansprechpartner*innen aus dem Viertel wie der Leiterin des Stadtteilbüros oder Kulturförderern. Aus dem gesammelten Datenmaterial erarbeiteten wir *Ambivalenz* als Schlüsselkonzept, um die kollektive Identität Lobedas spannungsreich und hinreichend verallgemeinernd auf den Begriff zu bringen. Einerseits bestehen soziale und kulturelle *Differenzen*, andererseits *oszilliert* das Selbstbild zwischen einer internalisierten negativen Außen-

wahrnehmung – Lobeda als sozialer Brennpunkt – und den teilweise konflikthaften Alltagserfahrungen im Quartier.

»Von Ambivalenzen kann man sprechen, wenn Menschen auf der Suche nach der Bedeutung von Personen, sozialen Beziehungen und Tatsachen, die für Facetten ihrer Identität und dementsprechend für ihre Handlungsbefähigung wichtig sind, zwischen polaren Widersprüchen des Fühlens, Denkens, Wollens oder sozialer Strukturen oszillieren, die zeitweilig oder dauernd unlösbar scheinen« (Lüscher 2012, 20).

Wir begannen im nächsten Schritt, im Sinne der Grounded-Theory-Methodologie maximale Kontraste herauszuarbeiten, um die Breite des untersuchten Gegenstandsbereichs abzubilden. Doch wie kann solch ein schillerndes Konzept wie Ambivalenz dargestellt werden, ohne sie einfach nur zu behaupten oder umständlich zu begründen? Und wie lässt sich Ambivalenz überhaupt verstehen? Wir fügten kontrastreiche Zitate der Interviews zu Gesprächsausschnitten zusammen. Wir legten eine Leseabfolge fest und begannen damit, abwechselnd Aussagen der Bewohner*innen Lobedas in ein Aufnahmegerät einzusprechen. Das Ergebnis war ein etwa zehnminütiges Tondokument: *Lobeda spricht (Voices of Lobeda)*. Damit haben wir unsere qualitative Befragung in ein Format überführt, das durch die hohe Schlagkraft wechselnder und sich widersprechender Aussagen einen sinnlichen Eindruck vom Leben im Ortsteil vermittelt. Die Tonaufnahme – eine Collage der Vielfalt von Perspektiven und Einstellungen – wurde während einer Vernissage im Ortsteil mit bewegten Luftbildern hinterlegt und mittels Kopfhörern in Dauerschleife abgespielt.

4.2 Fanzine

Auf Anregung und Wunsch der Ko-Direktorin und Kuratorin der 72HUA haben wir die Ergebnisse des ersten Semesters der Lehrforschung in einem Heft in der Ästhetik eines *Fanzines* festgehalten.⁴ »Fanzine« ist ein Kofferwort aus *Fan* und dem englischen Wort *magazine*« (Sülzle 2018, 5). Für gewöhnlich werden Fanzines zur subkulturellen Kommunikation innerhalb von Jugendszenen verwendet – zum Beispiel in der Punkszene, für »Trekis«, Science-Fiction-Fans usw. Es sind nicht-kommerzielle, im »Schnippellayout« (ebd.) amateurhaft gestaltete Do-it-yourself-Magazine von Fans für Fans. Sie sind »Medien der Bricolage« (Wertham 1973, 33). Das »Lobeda Fanzine« nutzt diese Ästhetik zur zeitgemäßen Vermittlung sozialstruktureller und lebensweltlicher Einsichten aus Lobeda, für Lobeda. Das Fanzine wurde für das Festival zur Informationsgrundlage für die weltweit angereisten Architekt*innen und zur Selbstbespiegelung der Anwohner*innen des Stadtteils.

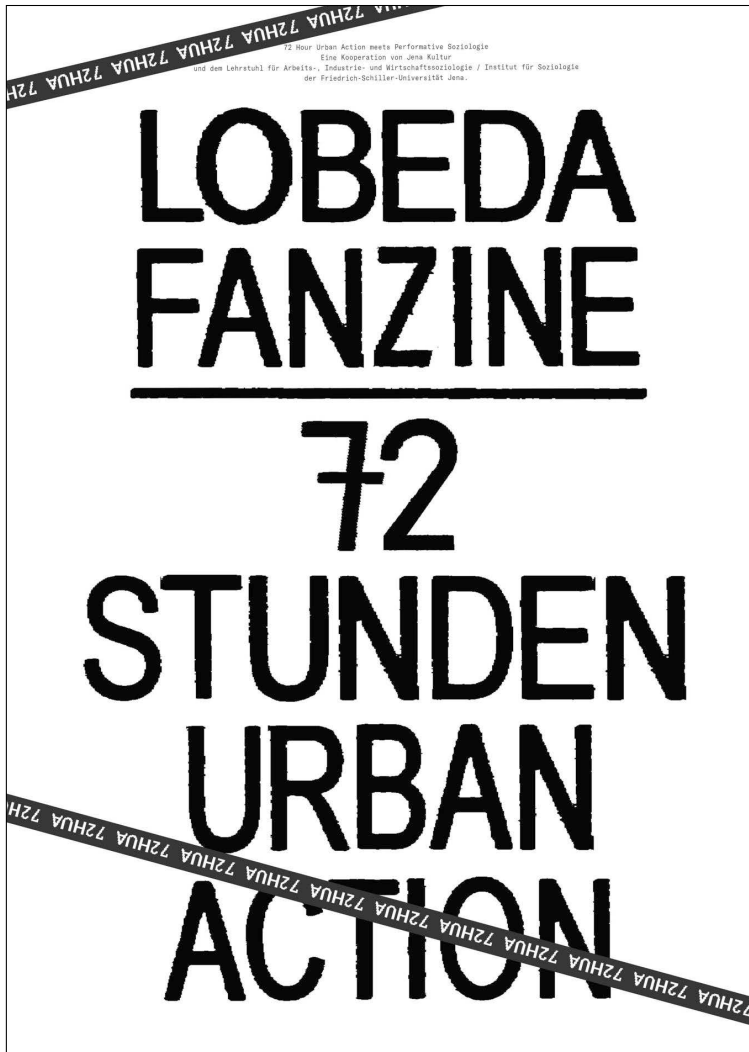


Abbildung 2: »Lobeda Fanzine«-Frontcover (Design: Jonathan Auch)

Das »Lobeda Fanzine« ist eine Bricolage aus Design und Text, aus Theorie, Sozialstruktur, O-Tönen der lokalen Bevölkerung, aus Interviews und geschichtlichen Hintergründen des Stadtteils. Damit konnte innerhalb eines Mediums mit kurzen Texten und Visualisierungen Ambivalenz und Komplexität des Stadtteils dargestellt werden und in die Selbstbeschreibung der Bevölkerung eingehen. In aktivierender Ab-

sicht beginnt das Magazin mit einem kurzen Text zur »Gestaltung des öffentlichen Raumes«, um zunächst die Grundidee des Wettbewerbs darzustellen und den Ansatz kollaborativer Raumgestaltung ins Bewusstsein zu rufen.

»Der Architekturwettbewerb 72 Hour Urban Action ist ein Beispiel dafür, wie öffentlicher Raum in kurzer Zeit durch das Zusammenwirken vieler in einem Stadtteil verändert werden kann, um Plätze lebendiger Begegnung zu schaffen. [...] Die konkrete Utopie von einer gemeinschaftlich gestalteten Stadt wird erlebbar gemacht« (Karjevsky und Jende 2019, 3).

4.3 Kollaborative Monografie

Ausgewertet und aufbereitet wurde die Feldforschung in der »kollaborativen Monografie« *Öffentliche Soziologie in Aktion* (Jende 2020). Mit diesem Format publizieren wir als Forscher*innengruppe und Schreibkollektiv das gesammelte Material und wollen die normative Idee eines Rechts auf Stadt soziologisch fundieren. Dabei nutzen wir narrative Formate in fiktionalen Geschichten oder Spaziergängen durch die zehn Installationen; Theoriebezüge zur Rauman eignung mit utopischem Gehalt bilden den Rahmen; und wir werteten die Potenziale und Herausforderungen der Stadtplanung zum Mitmachen aus. Komplexität wird in Geschichten kondensiert, die Anknüpfungspunkte für Praktiken der Selbstermächtigung bieten sollen. Mit Geschichten kann etwas in seinem Prozess gezeigt werden, sie beinhalten Erfahrungsqualitäten, die in Leser*innen einen emotionalen Mitvollzug anregen können. In Geschichten mit O-Tönen und beiläufigen Schilderungen überraschender Details lässt sich das gewonnene Datenmaterial in dichten Beschreibungen (Geertz 2003 [1973]) zum Sprechen bringen und auch akademieferne Publika erreichen.

4.4 Bewegte Bilder

Um auch einen audiovisuellen Eindruck von der Urban Action und der Lehrforschung zu bekommen, wurde der Prozess dokumentarisch begleitet. Damit spricht die performative Forschung ein populäres und einflussreiches Publikationsformat an, denn »gesellschaftliche Kommunikation [wird] von dokumentarischen Formen und Formaten maßgeblich mitbestimmt« (Heinze und Schlegelmilch 2019, 1). Während der Feldforschungsphase hatten wir ein vierköpfiges Kamerateam vor Ort, das Interviews mit wichtigen Akteur*innen, forschungsinterne Reflexionsrunden, den Bau der Installationen, Spaziergänge durch das Viertel, Materialfahrten und vieles mehr aufgezeichnet

hat. Ein Student der Lehrforschung betreibt zusammen mit einem Nachwuchsfilmemacher eine Agentur für Werbe-, Image- und Musikproduktionen (*BO VISION*), die für YouTube bereits einige Videos produziert hat. Aus dieser Initiative heraus wurde der Vorschlag unterbreitet, die Feldforschung während der 72HUA filmisch und fotografisch abbilden zu lassen. Das Filmteam arbeitete *direkt*, das heißt, sie waren mit leichten Handkameras und einer Drohne ausgerüstet, legten keinen Wert auf Beleuchtung und konnten spontan und situativ in hoher Geschwindigkeit die Orte des Geschehens wechseln (vgl. Vertov 2012 [1926], 83). Als Ergänzung der kollaborativen Monografie sollen die Leseindrücke erweitert und eine lebendige Vorstellung des Geschehens vermittelt werden.

Im Genre des Dokumentarischen spielt die Authentizität des Gezeigten eine wesentliche Rolle, jedoch vollzieht der Dokumentarfilm durch seine – auch technologisch bedingte – Ausschnitthaftigkeit eine Konversion des Materials (Balke 2017, 4) zu einem Kondensat des Geschehens, das in diesem Falle der generativen Idee einer Aktivierung von Stadtöffentlichkeit folgt. Der kurze Film enthält ausschnittshaft die wesentlichen Momente des Ablaufs von Forschung und Architekturfestival. Damit dienen die bewegten Bilder auch als externalisiertes Gedächtnisprotokoll, an das neue Anschlüsse generiert werden können.

5 Responsive Feldforschung

»Wenn Pierre Bourdieus Aussage zutrifft, dass wir >mit dem Körper lernen< und sich >die soziale Ordnung dem Körper über die dauernde, mehr oder minder dramatische, der Affektivität jedoch immer viel Raum bietende Konfrontation einprägt<, dann ist es für den Soziologen unerlässlich, sich dem Feuer der Aktion *in situ* auszusetzen.«

Wacquant (2003 [2001], 270)

Loïc Wacquant war wohl einer der Ersten, der sich als performativer Sozialwissenschaftler so konsequent auf und in ein Feld eingelassen hat. Wenn er in der nachträglichen Reflexion seiner temporären Karriere als Boxer in Chicago von der »Vermischung von Genres und Schreibformen« zur Übertragbarkeit der eigenen Erfahrung berichtet, um »den Leser am sinnlichen und moralischen Alltag des gewöhnlichen Boxers teilhaben zu lassen«, geht es ihm darum, sowohl »das logische Verständnis für die sozialen Mechanismen und existenziellen Kräfte [...] als auch die besondere *Aisthesis*« (ebd., 274) dieser Körpererfahrung zu vermitteln. Körper und Geist – *Body and Soul*, wie der Titel im englischen Original lautet – spielen zusammen. Seine Forschung affiziert und formt

»den ganzen Menschen«. Erkenntnis bildet sich aus der Bewegung, aus der durchlebten Erfahrung (vgl. Dewey 1988 [1934]). Das *going native* von Wacquant führte fast dazu, dass er seine neue Identität nicht mehr verlassen wollte. Er wurde zu einem Teil seines Feldes und verlor schließlich die Distanz.

Prus und Dellwing (2012, 10) sprechen in ihrer *Soziologie im Aufendienst* von einem »Sprung ins Unbekannte, der sich festen Plänen widersetzt und in weiten Teilen ein Blindflug ist, in dem trotzdem das Gefährt gelenkt und Entscheidungen über Methoden ›im Flug‹ getroffen werden müssen«. So sind einige Erhebungs- und auch Präsentationsformen, wie oben beschrieben, aus situativen Gelegenheiten entstanden, die dann spontan ergriffen und entwickelt wurden. Das setzt an einem Gespür an, welches sich qua der offenen Vorgehensweise und Bewegungsfreiheit immer weiter verfeinerte. »Indem wir einem Gespür folgen, sind wir den Dingen mit ihrem Fluidum, ihren sinnlichen Qualitäten, ihren konkreten Bedeutsamkeiten auf der Spur« (Waldenfels 2015, 20). Das Gespür orientiert sich an den Sinnen. Es riecht, schmeckt und tastet sich voran. Forschende, die sich teilnehmend in ein Feld einlassen, tun dies im günstigen Fall nicht bloß mit ihrem Verstand, mit wissenschaftlichen Methodologien oder mit zu überprüfenden Theorien, sondern mit den sinnlichen Qualitäten ihrer Subjektivität. Dementsprechend galt es für die Lehrforschung, nicht nur wissenschaftliche Techniken und Theorien zu vermitteln, sondern deren Entwicklung aus dem Feld heraus mit dem »Körper als Untersuchungsinstrument« (Wacquant 2003 [2001], 270) zu schulen. Die Haltung, die eine solche partizipative Forschung voraussetzt, setzt auf Beteiligung des Feldes am Forschungsprozess und verfolgt das doppelte Anliegen, »soziale Wirklichkeit nicht nur zu verstehen, sondern auch zu verändern« (von Unger 2014, 46).

Um jedoch nicht, wie das Beispiel Wacquants zeigte, allzu distanzlos mit dem Feld zu verschmelzen und im Strom des Geschehens zu versinken, folgten wir einer gängigen Doppelstrategie für teilnehmende Beobachtungen: Tagsüber tauchten wir in das Feld mit all seinen Anforderungen ein, am Abend tauchten wir wieder auf und zogen uns zur systematischen und dialogischen Reflexion zurück. Damit schritten wir vom konkreten *Mitspielen* der sozialen Praxis einer partizipativen Stadtraumentwicklung zur soziologischen Abstraktion. Der reflektierende Rückzug war ebenso Teil der Forschungspraxis wie die Immersion, das heißt das Eintauchen und Verbundensein mit den Ereignissen und Situationen.

Partizipative Forschung und interaktionistische Ethnografie mit ihren pragmatistischen Grundlagen (Prus und Dellwing 2012, 17ff.) – bei all ihren Unterschieden – rücken Erfahrung als epistemologische Basis in den Mittelpunkt. In Anlehnung an einen »experimentellen Idealismus« (Dewey 2001 [1929], 169) folgten wir der Logik einer »Form gelenkter offener Aktion« (ebd., 168). Gelenkt wurde der ganze Prozess durch die Organisation der 72HUA und das Vorbereitungssemester, in dem

kontextbedingt Fragestellungen, Methoden und Theorien erarbeitet wurden, sowie durch spontane Präzisierungen des Feldaufenthaltes durch die abendlichen Reflexionsrunden. Offen war die Aktion dahingehend, dass die Resultate und Widerfahrnisse während der 72 Stunden nicht vorhersehbar waren. In vier Studierendengruppen wurde vier unterschiedlichen Fragestellungen nachgegangen:

- 1) Welche Akteure nehmen an dem Festival teil und nach welchen Kriterien werden sie ausgewählt? (Inklusion/Exklusion)
- 2) Was ist das »Geheimnis« gelingender Zusammenarbeit bei der kollaborativen Gestaltung lokaler Lebensräume? (Hierarchie/Expertise/Partizipation)
- 3) Wie wird die Anwohnerschaft beteiligt und wie reagiert sie auf diese Intervention?
- 4) Wie entsteht die Versorgungsstruktur (Logistik der Zeltstadt) und welche Dynamiken und Normen etablieren sich darin (Soziabilität)?

Diese Fragen, die vom übergeordneten Erkenntnisinteresse – »Aktiviert die artistische Intervention 72HUA eine sich selbst organisierende Stadtgesellschaft und fördert politische Selbstwirksamkeit?« – umklammert waren, leiteten zu Beginn die Bewegungen und Beobachtungen im Feld, wurden aber sukzessiv verflüssigt und differenzierten sich aus. Die vermutete und sichtbar materialisierte Zeltstadt nahm nicht im Geringssten die Rolle ein, die wir ihr hypothetisch zuwiesen, und so schwenkte der Blick auf die Herstellung von Gruppenidentitäten und die kleinen Interaktionen, Vorfälle und Befindlichkeiten innerhalb der einzelnen Teams. Das zugrunde gelegte Erkenntnisinteresse speiste sich aus drei Theoriebezügen, die in einer direkten Wechselwirkung zueinanderstehen: ein Recht auf Stadt (Lefebvre 2016 [1968]), die konkrete Realisierung vermeintlicher Utopien (Wright 2017) und die Kraft eines künstlerischen Weltverhältnisses als Ausgangspunkt gesellschaftlicher Transformation (Menke 2017).

Mit den Fragestellungen, Theoriebausteinen und einer »multimethodische[n] Forschungsstrategie« (Thomas 2019, 53f.) wurden wir Teil des Feldes, leiteten Spaziergänge zu den einzelnen Bauorten an, fuhren mit einem Transporter Material mit verschiedenen Teams, führten Interviews mit politischen und kulturellen Funktionsträgern, improvisierten, wo es nötig war, und versammelten uns jeden Abend, um das gesammelte Material zu sortieren, aufeinander zu beziehen und den nächsten Tag vorzubereiten. Die pragmatistisch orientierte »performative Methodologie« rückt »den praktischen Vollzug und die praktische Relevanz der Forschung als Grundlage für ihre Selbstbeobachtung« (Diaz-Bone 2014, 105) in den Mittelpunkt. Sie nimmt einen responsiven Charakter gegenüber ihrem Forschungsfeld ein. In einem solchen Sinne lässt sich von einer *responsiven Feldforschung* sprechen. Mit Responsivität ist ein wechselseitiges *Antwortverhältnis* (vgl. Rosa 2016) gemeint. Fragestellungen, Forschungszugänge und Präsentationsformate reagierten auf die Bewegungen des Feldes und wir bewegten durch unsere Präsenz wiederum das Feld mit.

6 Perspektiven und Herausforderungen

»Critical arts-based research is active, productive; it performs. The emphasis in this type of research is on *doing*.«
Finley (2018, 573)

Die Immersion ins Feld, die Koproduktion von Wissen und Praxis, das eigene Aktivwerden, Mitgestalten, Verändern und Verändertwerden, sind transgressive Momente einer *Art-based Public Sociology*. »Die Sozialwissenschaften erlangen ihre Bedeutung nicht, indem sie versuchen, die Zukunft auf Grundlage von Beobachtungen der Vergangenheit vorherzusagen, sondern weil sie an den Prozessen teilhaben (wollen), die diese Zukunft erschaffen« (M.M. Gergen und K.J. Gergen 2010, 364). Von ästhetischen Interventionen in den öffentlichen Raum können Sozialwissenschaften lernen, wie menschliches Zusammenleben anders, unmittelbarer, spielerischer organisiert werden kann, »on the notion of possibility, the *what might be*« (Finley 2018, 561). So richtet die hier dargestellte performative Sozialwissenschaft ihren Blick nicht primär auf »soziale Tatsachen«, um deren Entstehungs- und Wirkzusammenhänge nachzuzeichnen, sondern experimentiert aktiv mit anderen, nicht etablierten und verheißungsvollen Praktiken sozialer Interaktion. Experimentelle Utopie und experimenteller Idealismus werden zu Leitmotiven, um »ihre Auswirkungen und Folgen vor Ort« zu untersuchen (Lefebvre 2016 [1968], 155). An dieser Stelle kommt der wissenschaftliche Anspruch zum Tragen, experimentelle Formen des Zusammenlebens mitvollziehend zu begreifen.

Daraus ergeben sich allerdings erhebliche Übersetzungsschwierigkeiten und Evaluierungsblockaden. Lebendige Erfahrungen lassen sich nicht ohne Verluste und Verfremdungen in andere Kommunikationsmedien – wie beispielsweise wissenschaftliche Publikationen – übertragen. Letztlich operiert performative Sozialwissenschaft, ob bewusst oder nicht, an den Grenzen von Realität und Fiktion – sofern diese Unterscheidung überhaupt akzeptiert wird. Auch die nachträgliche Evaluation der »Wirksamkeit« öffentlicher Interventionen ist problematisch. Ganz pragmatisch kann die Wirkungsforschung am Zeitmangel scheitern (wie in diesem Falle); es können Korrelationen postuliert werden, die die Komplexität der Wirkzusammenhänge zu einer Karikatur werden lassen (der Klassiker); oder die Wandlungen vollziehen sich ganz subtil und still (vgl. Jullien 2010), sodass sie keinem Ereignis mehr zugerechnet werden können (und wühlend im Sande verlaufen). Daher wäre performative Sozialwissenschaft *in actu* zu trennen von der Erforschung ihrer Folgen und Ergebnisse. Ein Ergebnis ist die Art und Weise der Forschung als Ko-Produktion von Wissen und Praxis selbst, ein anderes sind die künstlerischen Kommunikationsangebote, die begonnene Spiele fortführen und/oder andere eröffnen.

Aus Sicht der Lehre und der Einbeziehung Studierender in den Forschungsprozess lassen sich sozialwissenschaftliche Methoden, Theorien und sogenannte »Soft Skills« teilweise spielerisch und unmittelbar während der Erschaffung eines Gegenstandes vermitteln. Aus der anfänglichen Orientierungslosigkeit, was das forschungspraktische Vorgehen sei und was wir überhaupt machen würden, entstand sukzessive Eigeninitiative und intrinsische Motivation. Die Studierenden waren als ganze Person involviert, haben sich ihre eigenen Kompetenz- und Wirkungsbereiche geschaffen und die Erfahrung einer Entstehung des Sozialen in Echtzeit gemacht. Mit Improvisationen übten wir uns auf explorative Weise in einer sozialen und professionellen Bewegungskunst gegenüber einer unsicheren, kontingenten und gestaltbaren Welt – kurz: in einer *Kunst des Handelns* (Certeau 1988). Damit lernten die Studierenden komplexe Organisationsprozesse *in situ* kennen und auch, wie unterschiedliche Handlungslogiken dabei aufeinander wirken. »Das Improvisationsvermögen wächst mit der Variabilität der Erfahrungen« (Moldaschl 2017, 64) und das durchlebte Erfahrungsspektrum war umfangreich. Ein solches Improvisationsvermögen erweitert den individuellen Bewegungsrahmen und steigert Selbstwirksamkeitserwartungen. Das kann sich mitunter auch positiv (oder negativ) auf die wissenschaftliche Reputation auswirken.

Die Vielfalt der Erfahrungen schlug sich auch in den angewandten Methoden wissenschaftlichen Arbeitens nieder, was teilweise dazu führte, dass diese in kurzer Zeit eher simuliert als durchgearbeitet werden mussten. Die Herausforderungen, die ein dynamisches und zeitlich limitiertes Forschungsfeld mit sich bringt, verändern und »stören« den traditionellen Gang des Verhältnisses zwischen Lehre, Lernen, Forschung und Publikation. Wissenschaftliche Methoden und Forschungsstrategien mussten an den Forschungsgegenstand beziehungsweise das Feld angepasst werden oder wurden erst aus dem Feld heraus entwickelt (vgl. Blumer 2004 [1969]), wie beispielsweise die Nutzung einer Fahrerkabine als konzentrierter Zeit-Raum zum Führen von Interviews im Stile eines beiläufigen Gesprächs. Hinzu traten Bewegungsversuche und Lernerfahrungen auf unsicherem Terrain der künstlerischen Darstellung von Daten. Eine vertiefte Beschäftigung mit *einem* Zugang war aufgrund von Zeitzwängen und Improvisationsanforderungen kaum möglich. Einerseits hat dies den Vorteil, dass die Variabilität sozialwissenschaftlicher Annäherungsweisen mit dem Gegenstand koproduziert werden und eine Vertiefung auf Selbststudium und erweckte Eigeninitiative abgestellt werden kann. Andererseits führt methodische Zerstreutheit zu schwer erreichbarer intersubjektiver Validität, Orientierungslosigkeit und Flüchtigkeit – was auch von den Studierenden von Beginn an mit abnehmender Intensität gespiegelt wurde. Nochmals positiv gewendet: Es wird eine sozialwissenschaftliche Methodenvielfalt und die Wahl der jeweiligen Methode als Werkzeug für einen spezifischen Kontext vermittelt.

Performative Sozialwissenschaft ist in dem hier dargestellten Rahmen nicht nur eine Liaison von Kunst und Wissenschaft. In gelungenen Momenten verweist sie auf eine andere Form des Politischen und übt Erfahrungen ein, die ein Zusammenleben vorwegnehmen, das kollaborativ und einschließend von Werten der anerkennenden Wertschätzung des Anderen, der dialogorientierten Abstimmung und sinnstiftender Selbstwirksamkeit getragen sind. So lässt sich auch das Ergebnis der 72 Stunden zusammenfassen, als Sonntag um 16 Uhr das finale Signal *Tools Down!* ertönte und strahlende Gesichter und euphorische Leiber einander begegneten. In performativer Sozialwissenschaft liegt das Potenzial, ein gelingendes Zusammenleben lebendig und suchend zu erforschen und in hybriden Formen von experimentellen Inseln einer verheißungsvollen Soziabilität zu berichten. Das ist vielleicht ihr pathetischer Auftrag und ihre Hybris.

Anmerkungen

- 1 Statistiken der Stadt Jena: <https://statistiken.jena.de/stadtbezirksstatistik.html> (zugegriffen am 25.02.2020).
- 2 Durch die enge Zusammenarbeit städtischer Akteur*innen mit lokalen Vereinen und »Insidern« vor Ort sowie enge Kontakte zu einer Forschungsgruppe an der Ernst-Abbe-Hochschule Jena, die regelmäßig Erhebungen im Ortsteil im Auftrag der Wohnbaugesellschaft »jenawohnen GmbH« durchführt, konnten Bedarfsanalysen zügig durchgeführt werden. Auch unsere Forschungsgemeinschaft trug ihren Teil mit Befragungen einiger Anwohner*innen und lokalen Eingeweihten sowie mit Feldbeobachtungen bei.
- 3 <https://tinyurl.com/tux5orr> (zugegriffen am 25.02.2020).
- 4 Deutsche Fassung: <https://tinyurl.com/vs6mvpv> (zugegriffen am 25.02.2020). Englische Fassung: <https://tinyurl.com/qvvlunj> (zugegriffen am 25.02.2020).

Literatur

- Balke, Friedrich. 2017. »Theorie des Dokumentar- und Essayfilms«. In *Handbuch Filmtheorie*, hrsg. v. Bernhard Groß und Bernhard Morsch. Wiesbaden: Springer Reference Geisteswissenschaften. https://doi.org/10.1007/978-3-658-09514-7_10-1.
- Bedorf, Thomas und Kurt Röttgers, Hrsg. 2010. *Das Politische und die Politik*. Berlin: Suhrkamp.
- Blumer, Herbert. 2004 [1969]. »Der methodologische Standort des Symbolischen Interaktionismus«. In *Methodologie interpretativer Sozialforschung*, hrsg. v. Jörg Strübing und Bernt Schnettler, 321–63. Konstanz: UTB.
- Bogusz, Tanja. 2018. *Experimentalismus und Soziologie. Von der Krisen- zur Erfahrungswissenschaft*. Frankfurt a. M.: Campus.
- Bogusz, Tanja und Martin Reinhart. 2018. »Öffentliche Soziologie als experimentalistische Kolaboration. Zum Verhältnis von Theorie und Methode im Kontext disruptiven sozialen Wandels«. In *Öffentliche Gesellschaftswissenschaften. Öffentliche Wissenschaft und gesellschaftlicher Wandel*, hrsg. v. Stefan Selke und Annette Treibel, 345–59. Wiesbaden: Springer VS.

- Certeau, Michel de. 1988. *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve.
- Dewey, John. 1988 [1934]. *Kunst als Erfahrung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Dewey, John. 2001 [1929]. *Die Suche nach Gewißheit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Diaz-Bone, Rainer. 2014. »Die Performativität der qualitativen Sozialforschung«. In *Qualitative Forschung. Analysen und Diskussionen – 10 Jahre Berliner Methodentreffen*, hrsg. v. Günter Mey und Katja Mruck, 103–16. Wiesbaden: Springer VS.
- Drobeck, Sabine und Minh-Chau Tran. 2017. »Temporäre urbane Interventionen in der Stadtplanungspraxis«. In *Die Experimentalstadt. Kreativität und die kulturelle Dimension der Nachhaltigen Entwicklung*, hrsg. v. Julia-Lena Reinermann und Friederike Behr, 95–114. Wiesbaden: Springer VS.
- Finley, Susan. 2018. »Critical arts-based inquiry. Performances of resistance politics«. In *The Sage handbook of qualitative research*, 5. Aufl., hrsg. v. Norman K. Denzin und Yvonna S. Lincoln, 561–75. London: Sage.
- Fischer-Lichte, Erika. 2004. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Geertz, Clifford. 2003 [1973]. *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Gergen, Mary M. und Kenneth J. Gergen. 2010. »Performative Sozialwissenschaft«. In *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie*, hrsg. v. Günter Mey und Katja Mruck, 358–66. Wiesbaden: Springer VS.
- Heinze, Carsten und Arthur Schlegelmilch. 2019. »Einleitung«. In *Der dokumentarische Film und die Wissenschaften. Interdisziplinäre Betrachtungen und Ansätze*, hrsg. v. Carsten Heinze und Arthur Schlegelmilch, 1–6. Wiesbaden: Springer VS.
- Henke, Justus, Peer Pasternack und Sarah Schmid. 2017. *Mission, Die dritte. Die Vielfalt jenseits hochschulischer Forschung und Lehre. Konzept und Kommunikation der Third Mission*. Berlin: Wissenschafts-Verlag.
- Jende, Robert, Hrsg. 2020. *Öffentliche Soziologie in Aktion. 72 Stunden Stadtplanung zum Mitmachen*. Wiesbaden: Springer VS.
- Jones, Kip. 2014. »What is performative social science? The potential of arts-based research and dissemination«. Zugriffen am 28.05.2019. <http://discoversociety.org/2014/05/06/what-is-performative-social-science-the-potential-of-arts-based-research-and-dissemination> [im Druck].
- Jones, Kip. 2017. »Performative Social Science«. In *The international encyclopedia of communication research methods*, hrsg. v. Jörg Matthes, Christine S. Davis und Robert F. Potter. Hoboken: Wiley. Zugriffen am 28.05.2019. <http://eprints.bournemouth.ac.uk/22616/>.
- Jullien, François. 2010. *Die stillen Wandlungen*. Berlin: Merve.
- Kaltenbrunner, Robert und Peter Jakubowski. 2018. *Die Stadt der Zukunft. Wie wir leben wollen*. Berlin: Aufbau Verlag.
- Karjevsky, Gilly und Robert Jende, Hrsg. 2019. »Lobeda Fanzine. 72 Stunden Urban Action«. Jena. Zugriffen am 13.01.2020. <https://tinyurl.com/vs6mvpv> [dt.]; <https://tinyurl.com/qvvlNnj> [engl.].
- Kropp, Cordula. 2014. »Homo socialis – auf der Suche nach dem anderen Glück«. In *Jahrbuch Ökologie 2014*, hrsg. v. Heike Leitschuh, Gerd Michelsen, Udo E. Simonis, Ernst Ulrich von Weizsäcker, 71–81. Stuttgart: Hirzel Verlag.
- Lefebvre, Henri. 2016 [1968]. *Das Recht auf Stadt*. Hamburg: Nautilus.
- Lüscher, Kurt. 2012. »Menschen als »homines ambivalentes««. In *Ambivalenzerfahrungen*, hrsg. v. Dieter Korczak, 11–32. Kröning: Asanger.
- Marchart, Oliver. 2010. *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Jean-Luc Nancy, Claude Lefort, Alain Badiou, Ernesto Laclau und Giorgio Agamben*. Berlin: Suhrkamp.

- Menke, Christoph. 2017. *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*. Berlin: Suhrkamp.
- Mey, Günter. 2011. »Angst – Intimes Bekenntnis im öffentlichen Raum. Chancen einer performativen Sozialwissenschaft«. *Theater der Zeit* (Beilage) 12: 29–32.
- Mey, Günter. 2018. »Performative Sozialwissenschaft und psychologische Forschung«. In *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie*, 2., akt. u. erw. Aufl., hrsg. v. Günter Mey und Katja Mruck, 1–25. Wiesbaden: Springer Reference Psychology. https://doi.org/10.1007/978-3-658-18387-5_29-1.
- Mey, Günter und Katja Mruck. 2009. »Methodologie und Methodik der Grounded Theory«. In *Forschungsmethoden der Psychologie. Zwischen naturwissenschaftlichem Experiment und sozialwissenschaftlicher Hermeneutik. Band 3*, hrsg. v. Wilhelm Kempf und Marcus Kiefer, 100–52. Berlin: Regener.
- Moldaschl, Manfred. 2017. »Reflexivität und Kreativität. Konträre Quellen kompetenter Improvisation«. In *Improvisation und Organisation*, hrsg. v. Wolfgang Stark, David Vossebrecher, Christopher Dell und Holger Schmidhuber, 47–72. Bielefeld: transcript.
- Prus, Robert und Michael Dellwing. 2012. *Einführung in die interaktionistische Ethnografie. Soziologie im Außendienst*. Wiesbaden: Springer VS.
- Rauterberg, Hanno. 2016. *Wir sind die Stadt! Urbanes Leben in der Digitalmoderne*. Berlin: Suhrkamp.
- Rohr, Jascha. 2013. *In unserer Macht. Aufbruch in die kollaborative Demokratie*. Klein Jasedow: thinkOya.
- Rosa, Hartmut. 2016. *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Berlin: Suhrkamp.
- Selke, Stefan. 2015. »Öffentliche Soziologie als Komplizenschaft. Vom disziplinären Bunker zum dialogischen Gesellschaftslabor«. *Zeitschrift für theoretischen Soziologie* 2: 179–207.
- Strauss, Anselm L. und Juliet Corbin. 1996 [1990]. *Grounded Theory. Grundlagen Qualitativer Sozialforschung*. Weinheim: Beltz.
- Süzlze, Almut. 2018. »Forschen mit Fanzines.« In *Szenen, Artefakte und Inszenierungen. Interdisziplinäre Perspektiven*, hrsg. v. JuBri – Forschungsverbund Techniken jugendlicher Bricolage, 3–32. Wiesbaden: Springer VS.
- Terkeşsidis, Mark. 2015. *Kollaboration*. Berlin: Suhrkamp.
- Thomas, Stefan. 2019. *Ethnografie. Eine Einführung*. Wiesbaden: Springer VS.
- Vertov, Dziga. 2012 [1926]. »Vorläufige Instruktion an die Zirkel des »Kinoglaz««. In *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, hrsg. v. Eva Hohenberger, 78–84. Berlin: Vorwerk 8.
- Von Unger, Hella. 2014. *Partizipative Forschung. Einführung in die Forschungspraxis*. Wiesbaden: Springer VS.
- Wacquant, Loïc. 2003 [2001]. *Leben für den Ring. Boxen im amerikanischen Ghetto*. Konstanz: UVK.
- Waldenfels, Bernhard. 2015. *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*. Berlin: Suhrkamp.
- Weilandt, Doris und Gunnar Poschmann. 2018. *Im großen Maßstab. 50 Jahre Neulobeda*. Jena: Jena-Wohnen.
- Wertham, Frederic. 1973. *The world of fanzines. A special form of communication*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Willke, Helmut. 1997. *Supervision des Staates*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Wright, Erik Olin. 2017. *Reale Utopien. Wege aus dem Kapitalismus*. Berlin: Suhrkamp.
- Ziemer, Gesa. 2013. *Komplizenschaften. Neue Perspektiven auf Kollektivität*. Bielefeld: transcript.
- Ziemer, Gesa. 2016. »Stadt gemeinsam entwickeln. Neue Formen der Zusammenarbeit am Beispiel der Hamburger PlanBude«. In *Die Welt reparieren. Open Source und Selbermachen als postkapitalistische Praktik*, hrsg. v. Andrea Baier, Tom Hansing, Christa Müller und Karin Werner, 312–18. Bielefeld: transcript.

Der Autor

Robert Jende, M.A. (Soziologie), ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Hochschule für angewandte Wissenschaften München im Forschungsprojekt »RePair Democracy. Soziale Innovationen als Experimentierfeld demokratischer Mikropraktiken« (<https://www.fordemocracy.de/projekte/projekt-02/>). Seine Arbeitsschwerpunkte sind Öffentliche und performative Soziologie, Soziale Innovationen und Reale Utopien, Ästhetik, Pragmatismus, Radikale Demokratie, Soziale Transformation, Stadtsoziologie.

Kontakt: Robert Jende, Hochschule München, Fakultät für angewandte Sozialwissenschaften, Am Stadtpark 20, D-81243 München; E-Mail: Robert.Jende@hm.edu

Interviews ausstellen

Reflexionen zum performativen Umgang mit qualitativen Daten in wissenschaftlichen Ausstellungen¹

Günter Mey

Journal für Psychologie, 28(1), 108–133

<https://doi.org/10.30820/0942-2285-2020-1-108>

CC BY-NC-ND 3.0 DE

www.journal-fuer-psychologie.de

Zusammenfassung

In dem Beitrag werden Möglichkeiten erörtert, um Ergebnisse aus qualitativen Forschungsstudien in Ausstellungen zu präsentieren. Nach einführenden Anmerkungen zur performativen Sozialwissenschaft, die für eine (nicht fach-)öffentliche Dissemination künstlerisch-ästhetische Mittel nutzt, folgen einige Beispiele von Ausstellungen. Der Fokus liegt dabei auf der Verwendung von Interviewdaten und ihrer Transformation als aufbereitete Dossiers, Zitatensammlungen, Videocollagen und anderen Präsentationsmodi. Im Anschluss werden forschungsethische Überlegungen ebenso wie die Frage der Geltungsbegründung diskutiert.

Schlüsselwörter: Performative Sozialwissenschaft, qualitative Forschung, Wissenschaftsausstellungen, Interviews, Gütekriterien

Summary

Exhibit Interviews. Reflections on presenting qualitative data in scientific exhibitions

The paper discusses ways to present results from qualitative research studies in exhibitions to disseminate science for the (non-professional) public. After introductory comments on performative social science some examples of exhibitions follow. The focus is on the use of interview data and its transformation as quotation collections, video collages and other presentation modes. Subsequently, research ethical considerations as well as the question of quality criteria are discussed.

Keywords: performative social science, qualitative research, science exhibitions, interviews, quality criteria

1 Einleitung

Ausstellungen, eines der ältesten Formate, um dem Auftrag der Wissensvermittlung und Bildung zu folgen, stellen traditionell eine besondere Möglichkeit dar, Forschungsergebnisse für eine interessierte Öffentlichkeit zu präsentieren. Heutige Wissenschaftsausstellungen, wie sie etwa im Deutschen Hygiene Museum in Dresden oder im Museum für Kommunikation in Berlin, ebenso in vielen städtischen Einrichtungen und diversen lokalen Foren, gezeigt werden, stehen dabei für sich wandelnde Präsentationskonzepte, auch und gerade zu human-, sozial- und kulturwissenschaftlichen Fragestellungen. Es geht nicht mehr länger um das »Public Understanding of Science«, bei dem Wissenschaft in Form von Fakten und Produkten präsentiert wird, vielmehr wird – im Sinne eines »Public Understanding of (Current) Research« – ein Verständnis für eine sich im Prozess befindliche Forschung geschaffen (Field und Powell 2001). Damit verbindet sich auch der Anspruch, Ausstellungen so zu kuratieren, dass sie zu Orten werden, an denen gelernt, entdeckt und konstruiert werden kann – indem sie den Besuchenden eröffnen, ihre eigenen Erfahrungen mithilfe der Themen und Objekte der Ausstellung zu erweitern und zu hinterfragen (Lepenies 2003).

Interessanterweise finden sich wenig explizite Hinweise auf Ausstellungen im Rahmen der performativen Sozialwissenschaft, bei der eine neue Form der Dissemination wissenschaftlicher Erkenntnisse – zumeist aus qualitativen Forschungsstudien – unter Rückgriff auf künstlerische Ausdruckformen entsteht. Abhandlungen zu Ausstellungen (z. B. Church 2008; Sullivan 2010, 207–10) nehmen in der mittlerweile vielfältig verfügbaren Literatur nur einen Randplatz ein – verglichen mit den vielen Beiträgen zu den Präsentationsmodi, bei denen Forschungsergebnisse als Autoethnografie, Fiction oder Poetik angelegt oder in Musik-, Tanz- und Theateraufführungen umgesetzt sowie als Film dargeboten werden (Barone und Eisner 2012; Chamberlain et al. 2018; Jones et al. 2008; Knowles und Cole 2008; Leavy 2017). Wenn auch anzumerken bleibt, dass sich zu möglichen einzelnen – in einer Ausstellung konvergierenden – Elementen Auseinandersetzungen finden, so eben zur »bildenden Kunst« (Malerei, Bildhauerei), zu (Video-)Installationen, Fotografie etc.

2 Annotationen zur performativen Sozialwissenschaft

Den Gegenstandsbereich und die Potenziale der performativen Sozialwissenschaft skizziert Kip Jones (2017, 3), einer der renommiertesten Vertreter, wie folgt, wobei auch bei ihm Ausstellungen unerwähnt bleiben:

»Performative Social Science embraces the use of tools from the Arts (e.g., photography, dance, drama, filmmaking, poetry, fiction, etc.) by expanding – even replacing – shop-

worn methods of research and diffusion of academic efforts. A [...] potential of these new Arts-based methods of exploration and dissemination is inclusion in these processes of the very communities that we research and/or try to reach with our investigations. When all three elements (Research/Dissemination/Community) are based in an Arts-based approach and are working in tandem, Performative Social Science is at its best. «

Dass performative Sozialwissenschaft eine hohe Affinität zur qualitativen Forschung aufweist und sich innerhalb dieses Feldes ausbreiten und (weiter-)entwickeln konnte, hat verschiedene Gründe: Ganz im Einklang mit Grundüberzeugungen der – auch von den Literaturwissenschaften inspirierten – qualitativen Forschung wird die Rezeption von wissenschaftlichen Ergebnissen als interpretativer Akt verstanden (Ricoeur 1981; Straub 1999). Allerdings wird innerhalb der performativen Sozialwissenschaft immer wieder auf die Begrenztheit von traditionellen Ergebnisdarstellungen in Texten (Artikeln, Berichten etc.) hingewiesen (Gergen und Gergen 2010). Die Fixierung auf diese Präsentationsform stelle gleich mehrfach eine Einschränkung dar: Zum einen würden nicht alle Sinne angesprochen, zum anderen werde mit der Monokultur wissenschaftssprachlicher Darstellung eine vom »traditionellen« Wissenschaftssystem geforderte Klarheit (Eindeutigkeit) und Exaktheit unhinterfragt präjudiziert. Da eine solche Haltung die Annahme der Unabschließbarkeit von Deutungen unterlaufe, favorisieren performative Ansätze eine Darstellung, die Mehrdeutigkeiten eröffnet und den Rezipierenden eigene Interpretationsspielräume bietet. Zusätzlich zu der innerwissenschaftlichen Kritik kommen außerwissenschaftliche Argumente hinzu: Insbesondere wird diagnostiziert, dass sich im Wissenschaftssystem eine eigene Sprache durchgesetzt hat, die für interessierte Lai*innen oder Angehörige anderer Fachdisziplinen wenig zugänglich ist; eine Forderung, die aber zunehmend lauter wird im Zuge der Open Society und einem Verständnis von »Wissenschaft als öffentliches Gut« (Mruck, Gradmann und Mey 2004). Insofern meint dieser Diskurs nicht nur eine veränderte Disseminationsstrategie, sondern dass Forschungsarbeiten den (beforschten) Akteur*innen Handlungsoptionen offerieren und in diesem Sinne »interventionistisch« sein sollten (Winter 2010).

Es überrascht nicht, dass es nicht den einen Präsentationsmodus »Ausstellung« gibt angesichts der möglichen Bandbreite an Ausstellungskonzepten – wie die ausschließliche Präsentation von Objekten/Artefakten (im Kontext von wissenschaftlichen Ausstellungen auch zu übersetzen als die »Ergebnisse« einer Studie); die Ermöglichung zur Raumerkundung und Interaktion mit Exponaten (lies: Ergebnispräsentationen) bis hin zu virtuellen Darbietungen (in der Ausstellung selbst oder als reine Internetpräsentation, oft als »Ausstellungsrundgang« angelegt). Zudem ist bei den diversen Formen der Verknüpfung von Kunst mit Wissenschaft im Rahmen der performativen Sozialwissenschaft zu unterscheiden, ob – wie bei dem Ansatz der *Arts-informed Research* – die künstlerischen Darstellungsformen primär genutzt werden, um die Ergebnisse von

Forschung zu vermitteln, oder ob die künstlerischen Praktiken auch zur Erkundung von Phänomenen genutzt werden, wie es mittels der in den Kunstwissenschaften verankerten *Artistic Research* – und daran angelehnt bei der sozialwissenschaftliche Variante der *Arts-based Research* – praktiziert wird (Schreier 2017).

Im Folgenden werde ich zunächst drei von mir realisierte Ausstellungen kurz vorstellen (Abschnitt 3.1) und dann einige weitere Ausstellungen skizzieren (3.2), um so generelle Muster für das Präsentationsformat »Ausstellung« zu konturieren. Im anschließenden vierten Abschnitt wird dann zusammengetragen, in welcher Weise Interviewdaten in solche Präsentationsformate Eingang finden (4.2) und wie sich entlang der Ansprüche von Arts-informed Research und Arts-based Research Studienergebnisse darstellen lassen (4.3); eingeleitet werden die Überlegungen mit Anmerkungen zur Forschungsethik (4.1). Abgeschlossen werden diese Darlegungen mit der Frage nach der möglichen Bewertung solcher Arbeiten und jener, inwieweit hier Aspekte der Geltungsbegründungen qualitativer Forschung heranzuziehen oder andere Gütekriterien zu entwickeln sind (5).

Der Fokus meiner Ausführungen begründet sich damit, dass qualitative Forschung ungeachtet ihrer Weiterentwicklung und der Diversität an Zugängen nach wie vor vornehmlich als Interviewstudien angelegt wird (Breuer et al. 2014, 262–70). Dass ich ausschließlich auf qualitative Forschungsarbeiten zentriere, reflektiert wiederum die Nähe zwischen performativer Sozialwissenschaft und qualitativer Forschung, wobei hier eine Akzentuierung auf die Frage der Geltungsbegründung vorgenommen wird, da bislang sehr wenige explizite Ausführungen vorliegen, wie denn die Integration empirisch-qualitativer Daten in performativ umgesetzte Präsentationen im Rahmen von Ausstellungen vollzogen werden kann.

3 Ausstellungen: Beispielhafte Umsetzungen eines Formats

3.1 Eigene Ausstellungen

In den zurückliegenden Jahren habe ich hervorgehend aus Forschungsstudien zu den Themen Angst, Heimat und DDR-Jugendkultur Ausstellungen realisiert: Während 2011 die Ausstellung zum Erleben und Umgang mit Angst im Rahmen des elftägigen »Angst(frei)-Festivals« im öffentlichen Stadtraum und in der ehemaligen JVA von Stendal gezeigt wurde, wurden 2014 die Ergebnisse einer Studie zu Heimatkonstruktionen als »Skulpturale Collagen« im Rahmen des »Heimatperspektiven«-Events an einem Wochenende in einem leerstehenden Stendaler Kaufhaus als Ausstellung gestaltet. Die Studie »Jugendkultur in Stendal: 1950–1990« ist 2018 als viermonatige Präsentation im Altmärkischen Museum plus kulturellen und wissenschaftlichen Begleitprogramm umgesetzt worden.

Anmerkungen zu den den Ausstellungen zugrunde liegenden Studien

Im Aufbau weisen die den Ausstellungen vorausgehenden qualitativ-empirischen Studien eine ähnliche Struktur und einen vergleichbaren Ablauf auf: Sie sind als regionalbezogene Forschungsprojekte angelegt; ihre Umsetzung wurde zunächst im Rahmen von Lehrforschungsprojekten initiiert und dann mit einem kleinen Forschungsteam und bis zur Umsetzung kooperativ mit Kunst- und Kulturschaffenden weiter vorangetrieben. In allen Studien wurden nach Vorstellung des allgemeinen Rahmenthemas zunächst die Forschungsfrage und dazugehörige Untersuchungsfragen präzisiert (Gläser und Laudel 2010, 60–73) und darauf aufbauend die Interviewleitfäden – unter Bezug auf die Vorschläge zur Leitfadenkonstruktion von Helfferich (2011, 178–89) – entwickelt; die Informationsblätter und Interviewvereinbarungen entworfen (inklusive einer Zusatzabrede, die Daten öffentlich präsentieren zu können; siehe Abschnitt 4.1) und die Akquise potenzieller Interviewter eingeleitet. Die Gespräche – zumeist als problemzentrierte Interviews (Witzel 2000; Witzel und Reiter 2012; vgl. Mey 2000) – wurden je nach Projektziel entweder per Audio oder Video aufgezeichnet. Die Auswertung sah vor, dass zunächst eine Globalanalyse (Legewie 1994) geleistet wurde, mit der eine thematische Ordnung inklusive eines Inhaltsverzeichnisses und eine Auswahl einschlägiger Zitate kollektiert sowie eine nachzeichnende Zusammenfassung erstellt und ein Motto als charakteristische Gesamtaussage zum Interview vergeben wurden; darauf aufbauend erfolgte – begleitet von zusätzlicher Transkription der Interviews oder Teilverschriftlichung relevanter Passagen in Form der literarischen Umschrift als eine Variante der erweiterten inhaltlich-semantischen Transkription (Dresing und Pehl 2018, 20–26) – eine thematische Kodierung in Anlehnung an die Grounded-Theory-Methodologie (Mey und Mruck 2009), um kategoriale Bestimmungen vornehmen zu können. Nach Abschluss der eigentlichen Forschungsarbeit wurde die Aufbereitung der Ergebnisse für die öffentliche Präsentation geleistet. Neben der Skizzierung der Ausstellungsarchitektur waren dies die – fortgesetzte und weitergehende – Recherche nach Objekten und Dokumenten, die Erstellung von Installationen sowie die Aufbereitung (Zuschnitt) von Audio- beziehungsweise Videofiles. Das jeweilige Ausstellungskonzept wurde immer parallel ausgearbeitet, zu Beginn der Studie bestand lediglich die Grundidee.

Ausstellung »Angst(frei)«

Im Rahmen des »Angst(frei)-Festivals« – organisiert vom Theater der Altmark² – wurden die Ergebnisse der Projektstudie auf zwei Wegen präsentiert. Zum einen wurden im Stadtraum insgesamt 36 großformatige Porträtaufnahmen der Interviewten mit einem aussagekräftigen Zitat versehen: Angst sollte so ein »Gesicht« bekommen und »öffentlich« gemacht werden (Abb. 1).



Abbildung 1: Im öffentlichen Raum platzierte, großformatige Porträtaufnahme mit einem ausgewählten Interviewzitat; »Angst(frei)-Festival«, Hansestadt Stendal 2011 (Foto: Sascha Löschner).

Zum anderen wurden auf dem Ausstellungsgelände, die ehemalige JVA, die einzelnen Zellen als Ausstellungsräume für diverse Arbeiten verschiedener Beteiligter genutzt. Das von mir geleitete Teilprojekt präsentierte sich in einem mehrräumigen Zellentrakt. Im Entréebereich lief in Endlosschleife eine Zitatencollage, montiert aus Auszügen von den Projektsitzungen – insbesondere Konzeption der Studie und Auswertungssitzungen – und eingeleseenen Passagen aus Reflexionsmemos der Projektmitarbeitenden; diese explizite Referenz sollte die Bezogen- und Betroffenheit kenntlich machen, indem auch die Forschenden selbst sich zum Thema machen (Mruck und Mey 1998). Im zweiten Raum liefen Videos mit »Experten« zum Thema Angst aus psychologischer Perspektive. Im dritten und vierten Raum befanden sich eine Hörstation mit allen Originalinterviews im Audioformat und ein Regal mit aktenähnlichen »Dossiers« (Abb. 2). In diesen waren die Interviews auf Einzelfallebene aufbereitet, dazu gehörten ein Motto, eine zweiseitige Zusammenfassung, ausgewählte Zitate und ein Inhaltsverzeichnis mit Zeitmarken, sodass die Originalaufnahmen auf der Hörstation gezielt angesteuert werden konnten.

Der fünfte Raum war nicht zugänglich, sondern durch eine Scheibe abgetrennt, hinter der ein Monitor stand, wobei das dort gezeigte Videointerview nicht hörbar war. Leitend war hierbei die Idee, dass die Besuchenden bei dem Versuch, zu errahnen, worüber der Interviewpartner spricht, auf ihre eigenen Emotionen und Erlebnisse zum Thema Angst verwiesen werden. Auf dem Boden aller Räume lagen auf Folien



Abbildung 2: Dossiers (Schnellhefter) mit ausgewähltem Zitat (»Motto«) auf dem Deckblatt und aufbereiteten Informationen (Inhaltsverzeichnis, Zusammenfassung und ausgewählte Zitate) aus den Interviews; »Angst(frei)-Festival«, Hansestadt Stendal 2011 (Foto: Sascha Löschner).

kopierte »Angst-Aussagen«, welche über die Dauer der Ausstellung mehr und mehr Nutzungspuren aufwiesen, sodass die Angst also sozusagen »verblasste« (Mey 2011).

Insgesamt bot das elftägige Festival eine Fülle an Veranstaltungselementen aus Workshops, Lesungen, Theateraufführungen, Podiumsdiskussionen, Führungen und Konzerten (Theater der Altmark 2011). Die öffentliche Thematisierung im Rahmen des »Angst(frei)-Festivals« hatte gleich zwei relevante Ausgangspunkte: Zum einen lag der Anschlag auf das World Trade Center zehn Jahre zurück, infolgedessen ein neuer Sicherheitsdiskurs (inklusive aller erdenklichen Formen von Überwachungsmaßnahmen, die ihrerseits Angst erzeugen) einsetzte; zum anderen wurde ein Befund einer deutschen Krankenversicherung aufgegriffen, nachdem die Menschen in Sachsen-Anhalt, statistisch gesehen, »am ängstlichsten« seien. Die Wahl eines »Gefängnisses« als Ausstellungsort und die im öffentlichen Raum ausgestellten Angst-Aussagen reflektierten dieses Spannungsverhältnis; darüber hinaus war sowohl der psychologische Aspekt (Angst als individuell erlebtes als auch verhandeltes und oft verschwiegenes Thema) sowie die gesellschaftliche Rahmung (Schutzmaßnahmen) bei der Realisation leitend und auch die grundsätzliche Idee bei der Gestaltung des Zellentraktes.

Ausstellung »Skulpturale Collagen«

Im Rahmen des »Heimatperspektiven«-Events – als Gemeinschaftsprojekt mit dem Theater der Altmark³ – wurden die Interviews (geführt mit Menschen verschiedenen Alters und aus verschiedenen Regionen) überwiegend als Installationen (»Skulpturale Collagen«) umgesetzt und auf Basis der Ergebnisse Objekte und Raumangebote auf der unteren Ebene eines leerstehenden Kaufhauses in der Einkaufsstraße von Stendal arrangiert. So waren Steine, die eine Mauer bildeten, mit inhaltvollen Worten beschriftet (Abb. 3); Zitatauszüge auf eine Gruppe von Schaufensterpuppen montiert (Abb. 4); eine Sitzreihe mit verschiedenen Stühlen und davor Interviewzitate ausgelegt (Abb. 5); begehbare Räume mit auf Spiegel lesbaren Zitaten oder eine Sitzstation mit Audiosamples eines Interviews gestaltet. Auch Installationen ohne Zitate symbolisierten die Auseinandersetzung mit Heimatperspektiven – eine Gruppe mit TV-Geräten (Abb. 4), auf denen unter anderem deutsche Heimatfilme liefen (die ursprünglich in nicht deutscher Sprache über Kopfhörer abrufbar sein sollten); eine artifizielle Zusammenstellung von Speermüll (Abb. 6) oder ein Schredder, der »Heimatromane« zerschneidet.



Abbildung 3: Zitatekolektionen übertragen auf Mauersteine; Installation »Sicherheit« von Christine Hunger, Josephine Kirchner, David Lenard, Günter Mey; Skulpturale Collagen, Heimatperspektiven, Hansestadt Stendal 2014 (Foto: Susanne Moritz).



Abbildung 4: Zitate montiert auf Schaufensterpuppen; Installation »Identität« von Christine Hunger, Josephine Kirchner, David Lenard, Günter Mey; im Hintergrund Videoinstallation; Skulpturale Collagen, Heimatperspektiven, Hansestadt Stendal 2014 (Foto: Susanne Moritz).

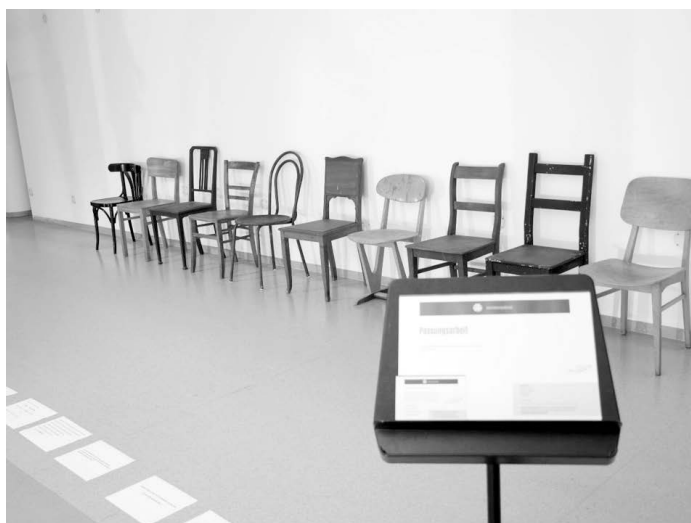


Abbildung 5: Interviewauszüge vor aufgereihten Stühlen; Installation »Passungsarbeit« von Christine Hunger, Josephine Kirchner, David Lenard, Günter Mey; Skulpturale Collagen, Heimatperspektiven, Hansestadt Stendal 2014 (Foto: Susanne Moritz).



Abbildung 6: Installation »Heimatschrott« von Christine Hunger, Josephine Kirchner, David Lenard, Günter Mey; Skulpturale Collagen, Heimatperspektiven, Hansestadt 2014 (Foto: Susanne Moritz).

Gerahmt wurde das Event durch Musik- und Freizeitangebote auf der abgesperrten Straße vor dem Gebäude. Die Ausstellung war als temporäres Event geplant und wurde danach abgebaut. Ausgelegt – und damit »konservierbar« – wurden lediglich vier Mitnehmeposter mit konträren »Heimataussagen«: »Heimat ist in mir«, »home is where my heart is«, »Heimat – in der Welt zu Hause« und »Heimat ist dort, wo ich (als Mensch) sein kann/darf«. Angezeigt wurden damit die wesentlichen Konstruktionen und das Hauptergebnis des »Sich-Be-Heimat-en« als Prozess und darin eingelagerter identitärer Momente – von Differenzerfahrung und Passungsarbeit – inklusive der Fragen nach Anerkennung und Zugehörigkeit.

Ausstellung »Jugendkultur in Stendal: 1950–1990«

Anders als diese Präsentationen im öffentlichen Raum oder die temporäre Nutzung von Orten war die Ausstellung »Jugendkultur in Stendal: 1950–1990« museal konzipiert (Mey 2018b). Im Sonderausstellungsbereich des Altmärkischen Museums wurden mit »der sound«, »der style« und »die events« drei Themenräume gestaltet, um Perspektiven auf jugendkulturelle Praxen jenseits – vergleichsweise häufig erforschter – urbaner Milieus zugänglich zu machen (Leser und Mey 2017). Jeder Raum hatte neben Fotos, Magazinen, Objekten eine zentrale Installation: Im ersten Raum zu »der sound« war es eine raumteilende Hängung mit Schallplattencovern, die flankiert wurden von einem Schallplattenregal und Schallplatten auf dem Boden; in dem zweiten



Abbildung 7: Zitate auf Postkarten als Fluchtlinie durch alle Ausstellungsräume aufgespannt; Ausstellung »Jugendkultur in Stendal: 1950–1990«, Hansestadt Stendal 2018 (Foto: Luisa Simon).

Raum zu »der style« wurde eine an der Wand auf montierte Büsten getroffene Auswahl von Kleidung sowie ein Kleiderständer und Koffer arrangiert; der dritte Raum hatte eine Fototapete eines alten Lokals mit original dazu passenden Sesseln davor sowie eine mit Gucklöchern versehene Vitrine, durch die die diversen Lokale und Treffpunkte auf einer Stadtkarte zu sehen waren. In dem Vorraum (Entrée) wurde über eine Diashow mit Bildern aus vier Jahrzehnten in das Thema eingeführt. Die Interviews wurden auf verschiedenen Kanälen eingespeist: Über die gesamte Ausstellungsfläche – vom Vorraum über die drei Themenräume – bildeten auf Postkarten gedruckte Zitate eine – greifbare – Fluchtlinie auf Augenhöhe (Abb. 7). Im Vorraum befand sich ein Poster-Blättergestell mit 30 Kurzporträts der 45–80-jährigen Interviewten (Abb. 8). Die Texte enthielten biografische Notizen zu Musik, Kleidung und Events. In jedem Raum liefen auf Monitoren jeweils circa 30-minütige, aus den Interviews erstellte Videocollagen zu dem jeweiligen Thema (Abb. 9).⁴

Flankiert wurde die viermonatige Ausstellung durch ein kulturelles und wissenschaftliches Begleitprogramm – mit Filmen, Theater, Lesungen sowie Erzählcafés⁵ und einer Fachtagung –, das als Gestaltungsprinzip hatte, sich jeweils nacheinander pro Monat einem Jahrzehnt zu widmen. Schließlich wurde im Nachgang der Ausstellung noch eine Webseite⁶ entwickelt, in der die Ausstellungsarchitektur virtuell übersetzt wurde. Als Leitlinie für die Gesamtpräsentation galt es, das über die vier beforschten Jahrzehnte rekonstruierte zentrale Thema des Changierens zwischen der »verordneten« DDR-Offizial- und der eigenproduzierten »alternativen« Nischen-



Abbildung 8: Aus den Interviews aufbereitete Kurzporträts in einem Poster-Blättergestell; Ausstellung »Jugendkultur in Stendal: 1950–1990«, Hansestadt Stendal 2018 (Foto: Luisa Simon).



Abbildung 9: Interviewcollage auf Bildschirm in einer Endlosschleife; Ausstellung »Jugendkultur in Stendal: 1950–1990«, Hansestadt Stendal 2018 (Foto: Luisa Simon).

kultur inklusive der darin erkennbaren (An-)Passungsprozesse nachzuzeichnen, wobei als besonders markant die Westorientierung via Kleidung und Musik und die damit antizipierbare Provokation durch den Rekurs auf den »Klassenfeind« als Interpretationsfolie angeboten wurde.

3.2 Generelle konzeptionelle Umsetzungen von Ausstellungen

Bei der Konzeption der dargestellten Ausstellungsumsetzungen sind verschiedene Stilmittel und Präsentationsformen eingegangen, die sich auch im Kontext anderer Ausstellungen finden und sich zunehmend als wiederkehrende Elemente ausmachen lassen, wenn Studien auf diese Weise öffentlich gemacht werden. Erkennbar bei meinen Realisierungen sind Analogien zur sogenannten »Bürgerausstellung« (Böhm, Legewie und Diemel 2008; Keppler, Böhm und Diemel 2013), die insbesondere in den Arbeiten aus dem Umfeld von Heiner Legewie genutzt wurde. Hierbei werden die Ergebnisse aus Studien (überwiegend basieren sie auf Interviews) in Form von Ergebnispostern aufbereitet, in denen zumeist fallorientiert die zentralen Auszüge aus den Interviews zusammengefasst, besonders prägnante Zitate ausgewählt und mit Fotos der Befragten versehen werden. Die so aufbereiteten Poster sind als Ausstellung oder als Rundgang aufgebaut, häufig in für die Bürger*innen zentralen Einrichtungen. Die Ausstellungseröffnung wird – wenn möglich auch partizipativ – unter Einbezug der Befragten gestaltet, die auch auf diese Weise zu Wort kommen sollen.

Eine der ersten Arbeiten von Legewie (2003) wurde im Rahmen einer gemeindepsychologischen Studie umgesetzt, in der er die Auswirkungen der Wandlungsprozesse insbesondere des Massentourismus und der ökonomischen Aufwertung historischer Wohnquartiere in Berlin und Florenz untersuchte. Hierbei erhob er neben Erfahrungen und Wünschen der Befragten auch deren konkrete Verbesserungsvorschläge für die Lebensbedingungen in ihrem Viertel. Mit der öffentlichen Präsentation als »Bürgerausstellung« in beiden Städten – und den in dem Begleitkatalog in italienischer und deutscher Sprache erstellten Bewohner*innenporträts – verband Legewie das Ziel, den vielfältigen Sichtweisen von Bürger*innen und Expert*innen ein Forum zu geben und damit (Denk-)Anstöße für den öffentlichen Diskurs über aktuelle Probleme urbaner Lebensqualität anzuregen.

Solche über aufbereitete Poster angelegte Ausstellungen werden auch wiederkehrend im Berliner Museum Europäischer Kulturen umgesetzt, so etwa zu »Europas neue Alte« (Kostas und Ziehe 2016), die als foto-ethnografische Ausstellung realisiert wurde, in deren Rahmen 27 »Fotoessays« von Personen im Rentenalter aus unterschiedlichen Gesellschaftsschichten und aus dem urbanen sowie dem ländlichen Raum porträtiert wurden. Ebenfalls als foto-ethnografische Ausstellung realisiert wurde »I'm

not afraid of anything« (Ziehe und Zippel 2013), um junge Menschen aus Europa zu porträtieren. In dieser Ausstellung wurden auch filmische Interviews einer Projektgruppe der Humboldt-Universität zu Berlin integriert und an Terminals konnten Daten der schriftlichen Befragung hinsichtlich verschiedener Fragestellungen eingesehen und interaktiv ausgewertet werden.

Mittlerweile sind die Porträts – ob als Poster oder Fotoessay bezeichnet – eine recht gängige Form, Ergebnisse einfach zugänglich zu machen. Was noch vor 20 Jahren als eine recht neue Form der Präsentation für die Öffentlichkeit galt, ist mittlerweile ein im öffentlichen Raum – etwa auf zentralen Plätzen oder in Bahnhöfen – häufig vorfindliches Format. Hier gilt zwar ein Höchstmaß an Dissemination, aber auch eine wenig künstlerisch herausfordernde Umsetzung mit Blick auf Layout, Design und Fotos; auch wenn Letztere in vielen Projekten von professionellen Fotograf*innen erstellt wurden.

Zunehmend wird auch die Verwendung von Audio-/Videomaterial, abrufbar direkt über Hörstationen (teilweise via App anwählbar), genutzt und weiterführende Informationen visuell aufbereitet. So wurden bei der im Kurpfälzischen Museum gezeigten Ausstellung »Eine Stadt bricht auf – Heidelbergs wilde 70er« ausgehend von dem lokalspezifischen Ereignis – die geplanten Sanierungsmaßnahmen der Altstadt – die sich in den 1970er Jahren herausbildende »alternative Szene« (Studentenbewegung, Anti-AKW- und Frauenbewegung, die Etablierung von Wohngemeinschaften etc.) in Heidelberg beleuchtet. In Ausstellungsräumen wurden Filme, Dokumente, Fotografien und Objekte präsentiert. Mit zusätzlichen Hintergrundinformationen und Interviewauszügen wurde ein umfassender Eindruck der damaligen Aufbruchstimmung und Protestkultur gegeben. Die Ausstellung basierte – initiiert von Manfred Metzner, Verleger des Wunderhorn-Verlags – auf einem gemeinsamen Studienprojekt »Das alternative Milieu der 60er und 70er Jahre« am Historischen Seminar sowie dem Institut für Europäische Kunstgeschichte der Universität Heidelberg unter der Leitung von Cord Arendes und Henry Keazor. Ein besonderes Detail war, dass von dem Projektteam die Informationen zur Forschungsarbeit und Ausstellung im Stile der »alternativen Stadtzeitungen« – die sich als »Gegenöffentlichkeit« in fast allen (Studierenden-)Städten gründeten – aufbereitet wurden.

Der Einbezug von künstlerischen Exponaten – und deren Konfrontation mit aufbereiteten Interviewplakaten – findet sich, passend zum Sujet der Studie, bei Legewie, Eva Jaeggi und Jarg Bergold. Hier wurden die Ergebnisse ihrer Studie zu »Kreativität im Alter«, bei der ältere Künstler*innen interviewt wurden, um deren Werke ergänzt (<http://schoepferisch-im-alter.blogspot.de/>). Dieses Format nutzte Legewie ebenso bei der Präsentation seiner Studie »Künstler in Athen – Stadt der Krise« (Legewie und Eichinger 2017). In dieser wurden griechische Künstler*innen interviewt und bei ihrer Arbeit fotografiert, um aufzuzeigen, wie Kunst, Künstler*innenbiografie

und die in Griechenland vorherrschende ökonomische Krise miteinander in Beziehung stehen.⁷

Eine deutliche von Exponaten und Installationen dominierte Ausstellung stellt »Megacool 4.0 – Jugend und Kunst« (Richard und Krüger 2012) dar, die darauf abzielte, Jugendkultur mit den Mitteln zeitgenössischer Kunst darzustellen. Gezeigt wurden Fotografien, Medien- und Videokunst, Malerei, Streetart und Skulpturen verschiedenster internationaler Künstler*innen. Darüber hinaus wurden Objekte und Alltagsgegenstände aus diversen Jugend Szenen präsentiert. Zudem wurden Exponate von jugendkulturell »typischen« Stilen (u. a. Gothics, Hipster, Hip-Hopper, Metalheads, Raver etc.) per interaktiver Installationen visualisiert.

Von Künstler*innen und Sozialwissenschaftler*innen gemeinsam kuratierte Ausstellungen gehen auf die Zusammenarbeit von Bjarne Sode Funch von der Roskilde Universität und Inge Merete Kjeldgaard vom Esbjerg Kunstmuseum zurück. Unter dem Motto »Art in Context« organisierten sie vier Ausstellungen in Dänemark, wobei sie für jede jeweils eine*n Wissenschaftler*in und eine*n Künstler*in zusammenbrachten, um das jeweilige Thema umzusetzen. Dies waren: 2007 »An Sigt« (»Ein Ziel«), 2008 »The Map is not the Territory«, 2011 »Live Tegn« (»Lebenszeichen«) sowie 2013 »What I am doing here? An Exhibition on Art and Existence« (Funch 2015).

4 Interviews ausstellen

4.1 Annotationen zur Forschungsbeteiligung und -ethik

Die vorgestellten Ausstellungen weisen bei aller Diversität auf ein mögliches Spektrum hin, wie Ergebnisse aus Interviewstudien aufbereitet präsentiert werden können. Im Folgenden werden einzelne Umsetzungen – so die Verwendung als Rohmaterial, in Form von aufbereiteten Porträts sowie von Zitatauszügen und die Erstellung von Videokompilationen – kommentiert.

Um all diese Umsetzungen zu realisieren, ist wichtig voranzustellen, dass eine Einwilligung der Interviewten vorliegt, das Originalmaterial öffentlich präsentieren zu dürfen. Daher wurden in meinen Projekten die schriftlichen Interviewvereinbarungen, die die datenschutzrechtlichen Belange (so auch zur Anonymisierung und Verwertung) regeln, mit entsprechenden Zusatzabreden versehen: Für gewöhnlich biete ich dafür die Optionen, dass das Material (vollständig oder in Auszügen ohne oder mit Verfremdung) sowie rein auditiv oder visuell für öffentliche Präsentationen benutzt werden darf. So besteht zumindest auch bei der Wahl einer anonymisierten Variante die Möglichkeit, die Interviews technisch bearbeitet (Veränderung der Stimme oder auch nachträgliches Einlesen des Transkripts) zu berücksichtigen. Ungeachtet dessen

bleibt aber immer bei dem Wunsch nach Anonymität abzuwägen, gänzlich auf das Material zu verzichten, da – selbst wenn Klarnamen von Personen und Einrichtungen oder Orten durch ein Störgeräusch/Schwärzung unkenntlich gemacht werden – aufgrund dargestellter Handlungsabläufe, bestimmter Ereignisfolgen oder spezifischer Sprachmerkmale (Redewendungen, Ausdrücke etc.) Rückschlüsse auf die Person möglich sind.

Vor diesem Hintergrund – und sicher insbesondere dann, wenn Darstellungen mit Klarnamen oder zusätzlich mit Fotomaterial vorgesehen sind, und damit eine eindeutige Kenntlichmachung der Person vorliegt – ist eine Einbindung der Interviewten im Sinne einer »kommunikativen Validierung« (member checking; Flick 2017) anzustreben, sodass sie sich »richtig« verstanden wissen. Dieses partizipative Vorgehen bedeutet letztlich auch, Anmerkungen, Ergänzungen, Korrekturen aufzugreifen oder zumindest in einen (mitunter langwierigen) Dialog zu treten und Perspektiven auszuhandeln (von Unger 2017).

4.2 Vom Rohmaterial bis zur Poetic Transcription: Zum Umgang mit Interviewmaterial

Das möglicherweise »einfachste« Vorgehen stellt die Nutzung des Rohmaterials dar. Die aufgezeichneten Interviews werden unkommentiert und unbearbeitet dargeboten, bis auf technische Nachbearbeitungen, wie im Falle von Audio-/Videofiles durch Einsatz von Ton-/Farbfiltern etc.; bei Transkripten etwa die Fehlerkorrektur und Notationsanpassung. Dieses Bereitstellen von (anonymisierten) Originaldaten entsprach in der qualitativen Forschung lange Zeit der Dokumentationspraxis zur Transparenzherstellung im Rahmen von Qualifikationsarbeiten, wobei die in Anhängen versammelten Transkripte nicht öffentlich zugänglich waren.

Die Aufbereitung der Ergebnisse in Dossiers oder Fallporträts stellt eine Präsentationsform dar, die nahe an traditionellen Darstellungen qualitativer Forschungsstudien ist; allerdings wird/werden die (Fall-)»Geschichte(n)« im Kontext der Ausstellungen (und den Begleitpublikationen) möglichst einfach gehalten, um sie schnell lesbar und (alltags-)verständlich zugänglich zu machen. In der Regel unterliegen diesen Darstellungen die in den Auswertungen herausgearbeiteten Kategorien, ohne diese allerdings explizit auszuweisen; sie lassen sich vielmehr durch die biografischen Verdichtungen oder szenischen Episoden erahnen. Die Verwendung einzelner Interviewauszüge – als »Motto« oder »Zitat« – ist eine sehr prägnante Vorgehensweise, mit der einzelne Aspekte herausgehoben oder aber Haltungen zu und Erfahrungen mit einem Thema generell »auf den Punkt« gebracht werden können. Die Zitate werden dabei oft stilistisch bearbeitet, indem parasprachliche Merkmale eliminiert beziehungsweise die

Aussagen in eine Standardorthografie gebracht werden. Darüber hinausgehend lassen sich die Passagen im Rahmen einer »Poetic Transcription« in eine literarische Gattung überführen (Faulkner 2009; Johnson et al. 2017; Prendergast, Leggo und Sameshima 2009). Generell gilt bei der Bearbeitung von Aussagen, dass diese von den Personen, die sie getätigt haben, »abgehoben« werden können, was den Allgemeinheitsanspruch unterstreicht. Die Verknüpfung mit dem (Klar-)Namen dagegen markiert eher die persönliche Positionierung und über die Kollektion diverser Zitate lässt sich die mögliche Bandbreite inklusive der Gegenpositionen »in den Raum« stellen.

Collagen aus den Interviews (ob als Skript oder als Video), in denen Auszüge aus verschiedenen Interviews »miteinander ins Gespräch« gebracht werden, eignen sich besonders, um über verschiedene Personen hinweg eine Storyline zu entwickeln, bei der sozusagen »das eine Wort das andere gibt«. Aber ebenso können über die Montage Mehrstimmigkeiten erzeugt werden, ähnliche Sachverhalte aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet und Positionen (auch gegeneinander) in Stellung gebracht werden. Dramaturgisch lässt sich hier über die Bildbearbeitung (z. B. Schwarz-Weiß-Darstellung; Körnung des Bildmaterials) oder durch Akustik (z. B. Hall, Hintergrundgeräusche) zusätzlich in das Material eingreifen, um Atmosphären zu erzeugen, Betonungen vorzunehmen oder Kontrapunkte zu setzen.

Diesen Nutzungen von Originaldaten steht eine visuelle oder materiale Übersetzung der Ergebnisse durch Installationen/Ausstellungsarrangements diametral gegenüber. Hierbei handelt es sich um eine (künstlerische) Bearbeitung, die sowohl den Produzierenden ein Maximum an Interpretationsspielraum gibt, als auch den Rezipierenden die weitestgehende Deutungs-, Verstehens- und Aneignungsleistung abverlangt.

4.3 Interviews im Gesamtarrangement der Ausstellung: Zum Stellenwert von Interviewmaterial

Ungeachtet dessen, auf welche Art und Weise auf das Interviewmaterial zugegriffen wird und es Eingang in die öffentliche Präsentation findet, bietet es verschiedene Rezeptionsschichten. Selbst das Rohmaterial spricht nicht für sich und ist mitnichten eindeutig, denn sonst würden Interpretationen verbaler Daten nicht so aufwendig und vielschichtig ausfallen. Auch aufbereitete Daten, sei es in Form von Fallgeschichten oder Zitatenkollektionen, sind unterschiedlich eindeutig. Dennoch gilt, dass je nach Aufbereitung der Aussagegehalt in seiner Eindeutigkeit variiert und verschiedene Nachfragen (oder Irritationen) suggeriert.

Das Arrangement von Interviews in einem Ausstellungskontext ist zudem äußerst variabel: Porträtierungen als gestaltete »Poster« können die Hauptausstellung – auf

Stellwänden oder gerahmt gehängt – bilden, oder wie im Kontext der DDR-Jugendkultur-Ausstellung als »blätteres Buch« (im Poster-Blättergestell) arrangiert werden. Aufbereitete Audio-/Videoauszüge können über Kopfhörer angeboten werden und damit einen intimen Moment darstellen, in dem Privates anvertraut und die Möglichkeit geboten wird, in die Geschichte(n) »einzutauchen«. Oder die Botschaften werden über Lautsprecher hörbar öffentlich gemacht und »in den Raum gestellt«, zum Teil sogar in einer Weise, dass ein polyphoner Charakter erzeugt wird, in dem die Aussagen akustisch interferieren. Von Einzelpersonen berücksichtigte Zitate oder markante Aussagen/Worte – mit oder ohne Nennung der Namen der Interviewten – können en passant dargeboten werden, eine Art inhaltliche Linie (Chronologie) vorgeben oder zu Themenclustern gruppiert werden.

Zu beachten ist dabei aber, dass die Interviewpräsentationen in den drei von mir umgesetzten Ausstellungen in ein Gesamtarrangement aus verschiedenen Elementen eingebettet wurden. Sie stehen im Dialog mit der jeweiligen Raumgestaltung, den darin eingehenden Objekten und Dokumenten. Daraus lassen sich Konsonanzen wie auch Dissonanzen erzeugen. Die Ergebnisse der Ausstellung sind insofern am Ende mehr als die präsentierten Aussagen. Das Gesamtergebnis spricht die Bereiche des Sehens, Hörens, des Taktiles, des Olfaktorischen und Haptischen und damit alle Sinne an. Und sie eröffnen allen, in je individueller Weise »mitzumachen« und sich »berühren« zu lassen. Solche Einladungen sind zuweilen implizit, können aber auch sehr explizit gemacht werden und auf Einbezug und Partizipation zielen.

Von hier ausgehend eröffnet sich auch die Möglichkeit, die Ausstellungen selbst für weitere Daten- und Materialsammlungen zu nutzen. Aufgezeichnete Beobachtungen und Gespräche mit Besuchenden können zur Validierung und für Ergänzungen verwendet werden. Für die Ausstellung »Jugendkultur in Stendal: 1950–1990« wurde dazu aufgerufen, weitere Dokumente im Museum abzugeben, um diese in die laufende Ausstellung zu integrieren (was aber letztlich aufgrund fehlender Kapazitäten nur ansatzweise realisiert wurde), die Idee einer »Memorybox« – mit der Option, Videobotschaften und inhaltliche Beiträge selbst aufzuzeichnen – war technisch nicht umsetzbar; es wurde nur »konventionell« ein Gästebuch ausgelegt. Die flankierenden »Erzählcafés« wurden protokolliert und im Forschungskontext diskutiert, aber nicht weiter aufbereitet und dokumentiert.

5 Geltungsbegründung

Bei Ausstellungen als dem »Resultat« und dem aus einer spezifischen Übersetzungsarbeit hervorgehenden Produkt eines vorausgehenden Forschungsprojekts ist zu fragen, wie dieses bewertet werden kann. Innerhalb der qualitativen Forschung findet sich

eine eingehende Debatte zur Geltungsbegründung, die sowohl die Gestaltung des Forschungsprojektes betrifft, aber auch die Güte von dessen Darstellung in Artikeln (Ilg und Boothe 2010). Wie aber verhält es sich mit der Einschätzung der Qualität von Ausstellungen?

Zu fragen ist zunächst, inwieweit Aussagen über die Anlage und die Umsetzung der Studie Eingang finden im Rahmen der Präsentation und wie mit den in der qualitativen Forschung verbundenen Fragen umgegangen wird; diese betreffen die Berücksichtigung von Fällen (Homogenität/Heterogenität des Samples), die Gestaltung der Interviewsituationen (Offenheit), die Aufbereitung (Transkription und Aufnahmebearbeitung) sowie die Auswertung (Bildung von Kategorien, Theorienentwicklung), zusätzlich sind noch die Einhaltung forschungsethischer Aspekte, die Frage der Rückkopplung (member check) und der Einbezug der Beforschten (als Mitforschende im Sinne partizipativer Ansätze) und die Frage der Involviertheit und damit verbunden die Relevanz von Selbstreflexivität/Subjektivität berührt (im Überblick: Flick 2017).

Bei den von mir realisierten wie auch bei allen erwähnten Ausstellungen ist nur zum Teil ein Einblick in die Forschungsarbeit selbst gewährt. Diese wird zumeist nur kurz in den Ausstellungsbeschreibungen (oder dem Begleitbuch/Ausstellungskatalog) genannt oder in der Ausstellung selbst auf dem sogenannten Super-A-Text skizziert; lediglich bei der »Angst(frei)«-Ausstellung wurde sehr offensiv die Bezogenheit – durch Einspielen von Auswertungssitzungen und Reflexionsmemos in einer Endlosschleife – thematisiert.

Auch ist deutlich geworden, dass aufgrund der verschiedenen Formen der Darstellung Einblicke in die Datenkonstruktion (dies insbesondere bei der Verwendung von Rohmaterial) gewährt werden. Die aufbereiteten Materialpräsentationen liefern dagegen nur selten Hinweise auf die Rekonstruktionsarbeit; die Ergebnisse werden – ohne ein Making-of – anschaulich präsentiert. Denn bezogen etwa auf die vielfach genutzten Porträtierungen hat sich mittlerweile eine Text-Bild-Sprache etabliert, die ein durchaus »einfacheres« und mit Blick auf Kosten auch kalkulierbareres Output darstellt. Bei solchen Ergebnisaufbereitungen wird die – zum Teil aufwendige – Analysearbeit nicht dargestellt; sie sind überwiegend deskriptiv und geben anschaulich Einblicke in die untersuchten Lebenswelten.

Inwieweit hier ausgearbeitete Kategorien oder gar theoretische Zusammenhänge explizit gemacht werden, variiert erheblich. Je nach Zusammenschau – und durch die Art der Zusammenstellung – verschiedener Porträts lassen sich zumindest Eindrücke an Vielfalt, Typik, an Extremfällen andeuten, kurzum Gemeinsamkeiten und Unterschiede oder Entwicklungslinien markieren. Diese können mehr oder weniger explizit gemacht werden, je nachdem, ob etwaige ausgewiesene Überschriften eher thematische Bereiche anzeigen oder im Sinne herausgearbeiteter Kategorien formuliert angeboten

werden; so wurde beispielsweise in der Ausstellung »Skulpturale Collagen« bei der Benennung der einzelnen Stationen und Installationen auf die Kategorienbezeichnungen zurückgegriffen.

Ob die angebotene Kollektion verschiedene Lesarten und damit Interpretationsangebote offeriert, hängt auch mit der Ausstellungsarchitektur zusammen und damit, welchem Narrativ die Ausstellung als Gesamtes und die ihr zugehörigen Teilbereiche folgen. Hierbei kann durchaus mit Erwartungshaltungen gespielt und die antizipierte Rezeption »infrage gestellt« – das meint: irritiert – werden.

Im Kontext der performativen Sozialwissenschaft werden dann auch andere Kriterien der Güte favorisiert; dies sind insbesondere Fragen der Resonanz. Das meint auf der einen Seite durchaus ein leicht messbares quantitatives Kriterium nach Anzahl erreichter Menschen. Zum anderen ein deutlich schwieriges Maß, nämlich die Beantwortung der Frage, ob die Präsentation die Menschen erreicht – und das meint »berührt« hat, es zu einer (eingehenden) Auseinandersetzung und sogar zu einem Perspektivwechsel gekommen ist (Schreier 2017).

Bei der Ausstellung »Jugendkultur in Stendal: 1950–1990« waren es fast 2.500 Besuchende; dies ist für ein regionales Landesmuseum eine enorme Anzahl. Damit war sie seit Bestehen die nachgefragteste Ausstellung. Alleine bei der Vernissage waren über 200 Menschen anwesend, darunter sehr viele der Interviewten und Leihgebenden. Der enorme quantitative Zuspruch drückte sich auch qualitativ aus. Die Rückmeldungen während der Ausstellung, die – allerdings nicht systematischen – Beobachtungen während der Besuchszeiten wie auch die Einträge in das Gästebuch zeigten, dass es gelungen ist, eine »Geschichte« zu erzählen, die Erinnerungen mobilisierte, biografische Abgleiche eröffnete und in diesem Falle als eine Form der »Wertschätzung« für das eigene Leben erfahren wurde.

Zu fragen bleibt aber, wer mit einer Ausstellung erreicht wird, und inwieweit die Bezugnahme auf künstlerisch-ästhetische Mittel im doppelten Wortsinne »exklusiv« ist – und damit den Anspruch und Wunsch, möglichst viele Interessierte jenseits des »eigenen Universums« zu erreichen, konterkariert.⁸ Je experimenteller die Umsetzung, je subversiver die Darstellungsformen, desto eher wird performative Sozialforschung zelebriert, die sich einer einfachen (und damit eindeutigen) Aneignung widersetzt, aber eben auch weniger anschlussfähig und »leicht« verständlich (konsumierbar) ist.⁹

Ebenso bleibt zu fragen, inwieweit bereits beim Studiendesign aufgrund der Intention, die Ergebnisse öffentlich zu machen, Selektionen mit Blick auf das Sampling und auch hinsichtlich des Interviewberichts erfolgen. Das heißt, das Wissen darum, später »öffentlich« und »erkennbar« zu sein, kann das, was (nicht) gesagt wird (und wer sich überhaupt bereit erklärt, Teil des Samples zu sein), erheblich beeinflussen. Und auch die Interviewführenden können angesichts des Wissens, für eine spätere Präsentation Tex-

te/Aussagen produzieren zu »müssen«, bereits die Erhebung steuern, um »prägnante« Sätze zu evozieren. Schließlich gilt zu beachten, dass zum Teil mit Klarnamen und Gesicht versehene Aussagen nicht immer öffentlich verwendet werden können aufgrund der behandelten Inhalte. Kurzum: Die je gegebenen Produktionsbedingungen und damit die darin sich zeitigende Konstruktion der erhobenen Daten gilt es zu reflektieren. Inwieweit darüber Auskunft gegeben werden kann, bleibt offen. Und zu bedenken gilt es auch, dass möglicherweise einer sehr überzeugenden Ausstellung nicht anzusehen ist, ob sie aus einem weniger herausragenden Forschungsprojekt hervorgeht – wie umgekehrt eine sehr gelungene Studie wenig ansprechend (uninspiriert) als Ausstellung umgesetzt werden kann. Über die Verwobenheit von Prozess und Produkt wird zukünftig mit Blick auf die Geltungsbegründung und den Güteanspruch im Zusammenhang mit performativer Sozialwissenschaft zu arbeiten sein. Hierzu wäre es notwendig, dass die an solchen Arbeiten Beteiligten – also Wissenschaftler*innen aus den Sozial- und Humanwissenschaften einerseits und Kulturschaffende und Vertreter*innen aus der Kunst andererseits – sich austauschen, denn performative Sozialwissenschaft meint nicht

» simply writing a poem or putting on a play merely because that happens to be a pastime (or frustration) of an academic. Rather, it is finding the right arts-based method to help answer the research question and/or to disseminate the findings to the public. Ideally, it is about forming collaborations with artists themselves and creating a professional learning and/or dissemination experience, which includes the wider community to engender a meaningful investment in the project, its outputs and outcomes« (Jones 2014, o. S.).

6 Ausblick

Auch wenn Ausstellungen schon seit jeher traditionell zur Wissensvermittlung gedient haben und sich seit Längerem Wissenschaftsausstellungen im Sinne eines »konstruktivistischen Museumsverständnisses« (Lepenies 2003) etablieren konnten, mehren sich Ausstellungen als Format, um wissenschaftliche Erkenntnisse für eine interessierte Öffentlichkeit aufzubereiten. Die Gründe dafür sind nicht zuletzt aufgrund der zunehmenden Bedeutung des »visuell Dargebotenen« allgemein zu sehen und liegen auch darin, dass die Kosten für die Erstellung von Postern und anderen »einfachen« Exponaten deutlich gesunken sind. Hinzu kommt, dass an Hochschulen zunehmend als Auftrag gesehen wird, neben den beiden traditionellen Säulen – Lehre und Forschung – nunmehr auch verstärkt über die Möglichkeiten und Notwendigkeiten nachzudenken, Forschungsergebnisse in gesellschaftlichen Nutzen zu übersetzen – mithin sich als dritte Säule »Third Mission« zu etablieren scheint (Henke, Pasternack und Schmid 2017).

In diesem Sinne sind auch die Bestrebungen etwa des BMBF zu lesen, die in Förderlinien zunehmend aufnehmen, im Anschluss – oder zum Teil auch schon parallel zum eigentlichen Forschungsprojekt – die Ergebnisse entsprechend für eine allgemeine Öffentlichkeit aufzubereiten.

Qualitative Forschung hat per se paradigmatisch dafür gestanden, nicht nur »alltagsnah« zu sein, sondern auch Konzepte bereitzuhalten, die es ermöglichen, die Beforschten einzubeziehen und Ergebnisse zurückzumelden. Über individuelle Formen bieten sich hier auch gerade öffentlichkeitswirksame Präsentationen an, bei denen die Beforschten als mitforschende Akteur*innen eingebunden werden.

Vor dem Hintergrund dieser Entwicklungen und den Anliegen und Ansprüchen qualitativer Forschung lohnt es sich, mehr über Ausstellungen als Präsentationsmodi in all ihren Vielgestaltigkeiten nachzudenken; dazu gehört auch, sich vermehrt um Fragen der Rezeption und Wirkung zu kümmern; aber noch mehr, daran zu arbeiten, wie ein Making-of transparenter gemacht werden kann, um die Gestaltung und Umsetzung des Forschungsprozesses in eine Ausstellungsrealisation einbinden zu können, auch wenn klar ist, dass eine für Studien herangezogene Bemessung der Güte nur teilweise einlösbar scheint. Denn eine Präsentation von Ergebnissen aus einem Forschungsprozess ist nicht der Prozess. So gilt insgesamt, dass im Rahmen performativer Sozialwissenschaft, die für die gelungene Verknüpfung von Kunst und Wissenschaft stehen soll, eine Wissenschaftsausstellung so wenig eine Kunstaussstellung ist, wie andere Realisierungen im Zuge von Arts-informed und Arts-based Research weder (nur) Kunst noch (nur) Wissenschaft sind. Handelt es sich doch stets um Hybride.

Anmerkungen

- 1 Einige der Darlegungen gehen zurück auf meine Ausführungen zur performativen Sozialwissenschaft in der Psychologie (Mey 2018a, dort insbesondere die Abschnitte 2 und 3.4).
- 2 Festival-Kurator: Ludger Lemper; Intendant: Dirk Löschner, Dramaturg: Sascha Löschner.
- 3 Oberspielleiter: David Lenard.
- 4 Für eine Präsentation im Rahmen der »Langen Nacht der Wissenschaften« in Magdeburg wurden die auf Stahlgerüste aufgebauten Monitore zu einem Dreieck arrangiert, sodass in der Mitte stehend alle Stimmen – der in acht Stunden in Endlosschleufe präsentierten Videointerviewcollagen – zu hören waren, je näher sich die Zuschauenden auf einen Monitor zubewegten, dann die Aussagen des jeweiligen Themenbereichs separat vernommen werden konnten.
- 5 Die Erzählcafés waren als intergenerationale Dialogforen angelegt, bei denen pro vorgestelltes Jahrzehnt zwei der Interviewten nochmals ihre Erfahrungen Revue passieren ließen, um dann das Auditorium einzubeziehen, das Fragen stellen oder seinerseits Erlebnisse einbringen konnte. Die Erzählcafés wurden in Absprache mit der lokalen Presse durchgeführt und durch Vor- und Nachberichte begleitet.
- 6 <https://ausstellung-jugendkultur-stendal-1950-1990.h2.de> (zugegriffen am 18.02.2020).

- 7 Eine ähnlich ausgerichtete Ausstellungsarchitektur wird aktuell aus einem laufenden Projekt unter dem Titel »Kunst in der Altmark. Anders Sehen« für Präsentationen im kommenden Jahr im Kunsthaus Salzwedel und in der Landesvertretung Sachsen-Anhalt in Berlin konzipiert, in deren Rahmen fast 20 bildende Künstler*innen interviewt wurden. <https://www.h2.de/hochschule/fachbereiche/angewandte-humanwissenschaften/forschung/kunst-in-der-altmark.html> (zugegriffen am 18.02.2020).
- 8 Dieser Gedanke geht auf eine Frage von Ken Horvath im Anschluss meines an der Universität Luzern gehaltenen Vortrags (03.11.2018) zurück. Irene Leser (2019, S. 211) weist in diesem Zusammenhang auf Befunde des Statistischen Bundesamtes hin, wonach nur knapp zwei Prozent der deutschen Bevölkerung regelmäßig Museen, Ausstellungen und Galerien besuchen.
- 9 Eine Distinktion, die mir wichtig ist und welche ich erstmals im Rahmen einer »performativen Aussprache« im Nachgang meines Vortrages am Zentrum für Performance Studies der Universität Bremen (11.01.2018) expliziert habe, nachdem mich Simon Makhali (Theater der Versammlung zwischen Bildung, Wissenschaft und Kunst) nach den Grenzen performativer Sozialwissenschaft fragte.

Literatur

- Barone, Tom und Elliot W. Eisner. 2012. *Arts-based research*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Böhm, Birgit, Heiner Legewie und Hans-Liudger Dienel. 2008. »Die Bürgerausstellung: Eine Kombination sozialwissenschaftlicher, partizipativer und künstlerischer Elemente«. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 9 (2): Art. 33. <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-9.2.380>.
- Breuer, Franz, Arnuf Deppermann, Udo Kuckartz, Günter Mey, Katja Mruck und Jo Reichertz. 2014. »All is data – Qualitative Forschung und ihre Daten. Eine Diskussion«. In *Qualitative Forschung: Analysen und Diskussionen*, hrsg. v. Günter Mey und Katja Mruck, 261–90. Wiesbaden: Springer VS.
- Chamberlain, Kerry, Kathryn McGuigan, David Anstiss und Kayla Marshall. 2018. »A change of view: arts-based research and psychology«. *Qualitative Research in Psychology* 15 (2–3): 131–39. <http://dx.doi.org/10.1080/14780887.2018.1456590>.
- Church, Kathryn. 2008. »Exhibiting as inquiry. Travels of an accidental curator«. In *Handbook of the arts in qualitative research*, hrsg. v. Gary Knowles und Ardra L. Cole, 421–34. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Dresing, Thorsten und Thorsten Pehl. 2018. *Praxisbuch Interview, Transkription & Analyse. Anleitungen und Regelsysteme für qualitativ Forschende*. 8. Aufl. Marburg: audiotranscription. Zugegriffen am 10.10.2019. <https://www.audiotranskription.de/downloads#Praxisbuch>.
- Faulkner, Sandra L. 2009. *Poetry as method: Reporting research through verse*. Walnut Creek, CA: AltaMira.
- Field, Hyman und Patricia Powell. 2001. »Public understanding of science versus public understanding of research«. *Public Understanding of Science* 10 (4): 421–26.
- Flick, Uwe. 2017. »Gütekriterien qualitativer Forschung in der Psychologie«. In *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie*, 2. erw. und akt. Aufl., hrsg. v. Günter Mey und Katja Mruck. Heidelberg: Springer Reference Psychologie. https://doi.org/10.1007/978-3-658-18387-5_30-1.
- Funch, Bjarne Sode (2015). »The creation of an art exhibition«. [Roskilde.] Unveröffentlichtes Manuskript.

- Gergen, Mary und Ken J. Gergen. 2010. »Performative social science and psychology«. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 12 (1): Art. 11. <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-12.1.1595>.
- Gläser, Jochen und Grid Laudel (2010). *Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse: als Instrumente rekonstruierender Untersuchungen*. 4. Aufl. Wiesbaden: VS.
- Helfferich, Cornelia. 2011. *Die Qualität qualitativer Daten. Manual für die Durchführung qualitativer Interviews*. 4. Aufl. Wiesbaden: VS.
- Henke, Justus, Peer Pasternack und Sarah Schmid. 2017. *Mission, Die dritte: Die Vielfalt jenseits hochschulischer Forschung und Lehre: Konzept und Kommunikation der Third Mission*. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag.
- Ilg, Stefan und Brigitte Boothe. 2010. »Qualitative Forschung im psychologischen Feld: Was ist eine gute Publikation?«. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 11 (2): Art. 25. <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-11.2.1371>.
- Johnson, Helen, Emily Carson-Apstein, Simon Banderob und Xander Macaulay-Rettino. 2017. »You kind of have to listen to me: Researching discrimination through poetry«. *Forum Qualitative Social Research/Forum Qualitative Sozialforschung* 18 (2): Art. 6. <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-18.3.2864>.
- Jones, Kip. 2014. »What is performative social science? The potential of arts-based research and dissemination«. Zugriffen am 10.10.2019. <http://discoversociety.org/2014/05/06/what-is-performative-social-science-the-potential-of-arts-based-research-and-dissemination>.
- Jones, Kip. 2017. »Performative Social Science«. In *International encyclopedia of communication research methods*, hrsg. v. Jörg Matthes. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, Inc. Zugriffen am 10.10.2019. <http://eprints.bournemouth.ac.uk/22616/>.
- Jones, Kip, Mary Gergen, John J. Guiney Yallop, Irene Lopez de Vallejo, Brian Roberts und Peter Wright, Hrsg. 2008. Performative social science/Performative Sozialwissenschaft. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 9 (2). Zugriffen am 10.10.2019. <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/issue/view/10>.
- Keppler, Dorothee, Birgit Böhm und Hans-Liudger Dienel, Hrsg. 2013. *Die Bürgerausstellung. Die Perspektive von Bürgern und Bürgerinnen als Gegenstand qualitativer Sozialforschung und praktischer Beteiligung*. München: oekom.
- Knowles, Gary und Andra L. Cole, Hrsg. 2008. *Handbook of the arts in qualitative research*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Kostas, Gabriele und Irene Ziehe. 2016. *Europas neue Alte. Ein foto-ethnografisches Projekt*. Berlin: Nicolai.
- Leavy, Patricia, Hrsg. 2017. *Handbook of arts-based research*. New York: Guilford Press.
- Legewie, Heiner. 1994. »Globalauswertung von Dokumenten«. In *Texte verstehen: Konzepte, Methoden, Werkzeuge*, hrsg. v. Andreas Boehm, Andreas Mengel und Thomas Muhr, 177–82. Konstanz: UVK. Zugriffen am 10.10.2019. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-14547>.
- Legewie, Heiner. 2003. *Erzählungen und Bilder der Stadt: Lebensqualität und Tourismus in historischen Vierteln von Florenz und Berlin*. Berlin: TUB/ZTG.
- Legewie, Heiner und Georg Eichinger. 2017. *Künstler in Athen – Stadt der Krise*. Berlin: Verlag der TU Berlin.
- Lepeniec, Annette. 2003. *Wissen vermitteln im Museum*. Köln: Böhlau.
- Leser, Irene. 2019. »Science meets art. Zu den Spielarten performativer Sozialforschung«. In *Bildung und Erziehung in der ästhetischen Gegenwart*, hrsg. v. Clemens Bach, 191–221. Wiesbaden: Springer VS. http://dx.doi.org/10.1007/978-3-658-21891-1_9.
- Leser, Irene und Günter Mey. 2017. »Man muss der Jugend etwas beuten!« Jugendkultur in der ländlichen Region«. *Diskurs Kindheits- und Jugendforschung* 12 (1): 95–101. <https://doi.org/10.3224/diskurs.v12i1.08>.

- Mey, Günter. 2000. »Erzählungen in qualitativen Interviews: Konzepte, Probleme, soziale Konstruktionen«. *Sozialer Sinn. Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung* 1: 135–51. Zugriffen am 10.10.2019. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-4471>.
- Mey, Günter. 2011. »Angst – Intimes Bekenntnis im öffentlichen Raum. Chancen einer performativen Sozialwissenschaft«. *Theater der Zeit* (Beilage) 12: 29–32.
- Mey, Günter. 2018a. »Performative Sozialwissenschaft und psychologische Forschung«. In *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie*, 2., akt. u. erw. Aufl., hrsg. v. Günter Mey und Katja Mruck. Heidelberg: Springer Reference Psychologie. https://doi.org/10.1007/978-3-658-18387-5_29-1.
- Mey, Günter, Hrsg. 2018b. *Jugendkultur in Stendal: 1950–1990*. Berlin: Hirnkost.
- Mey, Günter und Katja Mruck. 2009. »Methodologie und Methodik der Grounded Theory«. In *Forschungsmethoden der Psychologie. Zwischen naturwissenschaftlichem Experiment und sozialwissenschaftlicher Hermeneutik, Band 3*, hrsg. v. Wilhelm Kempf und Marcus Kiefer, 100–52. Berlin: Regener.
- Mruck, Katja, Stefan Gradmann und Günter Mey. 2004. »Open Access: Wissenschaft als Öffentliches Gut«. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 5 (2): Art. 14. <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-5.2.624>.
- Mruck, Katja und Günter Mey. 1998. »Selbstreflexivität und Subjektivität im Auswertungsprozess biographischer Materialien – zum Konzept einer »Projektwerkstatt qualitativen Arbeitens« zwischen Colloquium, Supervision und Interpretationsgemeinschaft«. In *Biographische Methoden in den Humanwissenschaften*, hrsg. v. Gerd Jüttemann und Hans Thoma, 284–306. Weinheim: Beltz. Zugriffen am 10.10.2019. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-1200>.
- Prendergast, Monica, Carl Leggo und Pauline Sameshima, Hrsg. 2009. *Poetic inquiry*. Rotterdam: Sense Publishers.
- Richard, Birgit und Heinz-Hermann Krüger, Hrsg. 2012. *Megacool 4.0: Jugend und Kunst*. Bielefeld: Kerber.
- Ricœur, Paul. 1981. »Mimesis and representation. Annals of Scholarship«. *Metastudies of the Humanities and Social Sciences* 2: 15–32.
- Schreier, Margrit. 2017. »Kontexte qualitativer Sozialforschung: Arts-Based Research, Mixed Methods und Emergent Methods«. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 18 (2): Art. 6. <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-18.2.2815>.
- Straub, Jürgen. 1999. *Handlung, Interpretation, Kritik. Grundzüge einer textwissenschaftlichen Handlungs- und Kulturpsychologie*. Berlin: de Gruyter.
- Sullivan, Graeme. 2010. *Art practice as research. Inquiry in visual arts*. 2. Aufl. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Theater der Altmark. 2011. *Angst(frei) Festival. Theater der Altmark, Stendal 03.09.–11.09.2011. Theater der Zeit* (Beilage) 12.
- Von Unger, Hella. 2017. »Forschungsbeziehungen in qualitativer Forschung: Gestaltung, Analyse und forschungsethische Reflexion«. Mittagsvorlesung im Rahmen des *Berliner Methodentreffens Qualitative Forschung*, 21.07.2017. Zugriffen am 10.10.2019. http://www.berliner-methodentreffen.de/archiv/video/mittagsvorlesung_2017/.
- Winter, Rainer. 2010. »Ein Plädoyer für kritische Perspektiven in der qualitativen Forschung«. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 12 (1): Art. 7. <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-12.1.1583>.
- Witzel, Andreas. 2000. »Das problemzentrierte Interview«. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 1 (1): Art. 22. <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-1.1.1132>.
- Witzel, Andreas und Herwig Reiter. 2012. *The problem-centred interview*. London: Sage.
- Ziehe, Irene und Edgar Zippel. 2013. *I'm not afraid of anything. Porträts junger Europäer*. Stuttgart: Kehrer.

Der Autor

Günter Mey, Prof. Dr. habil., ist Professor für Entwicklungspsychologie an der Hochschule Magdeburg-Stendal, Leiter des Instituts für Qualitative Forschung in der Internationalen Akademie Berlin sowie Privatdozent an der Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Bayreuth. Seine Arbeitsschwerpunkte sind qualitative Methodologie und performative Sozialwissenschaft sowie Biografie, Identität, Kultur, Transgenerationalität in den Themenfeldern Kindheit, Jugend und Alter. Weitere Informationen unter: <http://www.humanwissenschaften.h2.de/~mey>

Kontakt: Prof. Dr. habil. Günter Mey, Hochschule Magdeburg-Stendal, Angewandte Humanwissenschaften, Osterburger Str. 25, D-39576 Hansestadt Stendal, E-Mail: guenter.mey@h2.de

Der sozialwissenschaftliche Film

Möglichkeiten und Grenzen¹

Katharina Miko-Schefzig

Journal für Psychologie, 28(1), 134–155

<https://doi.org/10.30820/0942-2285-2020-1-134>

CC BY-NC-ND 3.0 DE

www.journal-fuer-psychologie.de

Zusammenfassung

Seit dem sogenannten Visual Turn wird auch dem Einsatz von Film in den Sozialwissenschaften mehr Aufmerksamkeit geschenkt. Dabei ist die Nutzung zweigeteilt: einerseits als Erhebungs- und Auswertungsmethode, andererseits als wissenschaftlicher Output. In diesem Artikel werden die Herausforderungen und Potenziale der Produktion sozialwissenschaftlicher Filme diskutiert. Es wird sowohl auf methodologische und theoretische Fragen wie auf Fragen der konkreten Umsetzung eingegangen. Zentrale Schritte im Forschungsprozess werden in ihrer Bedeutung für die Filmarbeit diskutiert. Umgekehrt werden deren spezifische Stilmittel, etwa der Schnitt, in ihrer Bedeutung für die empirische Arbeit dargestellt. Schlussendlich werden die Folgen eines vermehrten Einsatzes von Film für das Wissenschaftssystem, etwa für die Publikationsmöglichkeiten, beleuchtet.

Schlüsselworte: Sozialwissenschaftlicher Film, performative Sozialwissenschaft, Visualität, visuelle Sozialwissenschaft, Repräsentation

Summary

The social science film. Chances and challenges

Since the so-called visual turn in the social sciences, more attention has been paid to the use of film. The general debate focuses mainly on two aspects: on the one hand, film as a method of data collection and analysis, on the other hand, film as a scientific output. This article discusses the challenges and potentials of producing social science films. Methodological and theoretical questions as well as practical questions of the actual film work are addressed. Central steps in the research process are discussed in their significance for film work. Conversely, central steps in the film process, such as editing, are presented in their significance for the research process. Finally, the consequences of an increased use of film in the social sciences will be examined in terms of their consequences for the scientific system, such as publication strategies.

Keywords: social science film, performative social science, visibility, visual studies, representation

1 Einleitung

Der sozialwissenschaftliche Film hat in der wissenschaftlichen Community in den letzten Jahren Anerkennung gewonnen – etwa im Hinblick auf die Produktion, die Effekte, die er auf eine wortzentrierte Wissenschaftspraxis hat, oder das Potenzial, das man allgemein in der performativen Sozialwissenschaft sieht (Banks und Zeitlyn 2015; Christianson 2016; Denzin 2001; Glass 2008; Glisovic, Berkeley und Batty 2016; Guiney Yallop, Lopez de Vallejo und Wright 2008; Holm 2008; Jarzabkowski, Bednarek und Cabantous 2015; Kurt 2010; Linstead 2018a; Mey 2018; Miko 2013; Pink 2007; Rose 2014; Schändlinger 1998; Slutskaya, Game und Simpson 2018; Vannini 2015; Wood und Brown 2011; Wood, Salovaara und Marti 2018). Tatsächlich gibt es einige Filme, die ganz originär Forschungsergebnisse darstellen – und dies zum Teil mit großem Erfolg sowohl in den Sozialwissenschaften als auch nach den Kriterien des konventionellen Dokumentarfilms, etwa: *Black Snow* (Linstead 2018b), *Auf den Spuren von Martha Muchow* (Mey und Wallbrecht 2016), *Warme Gefühle – vier Liebesgeschichten aus Österreich* (Miko und Frick 2012), *Kinder als Grenzgänger. Übergangspraktiken im Betreuungsalltag* (Mohn 2016), *Leadership in Spaces and Places* (Salovaara 2014), *Life off Grid* (Taggart 2016) und *Lines of Flight* (Wood und Brown 2014).

Diese Filme könnten als Dokumentarfilme bezeichnet werden – ein Begriff, der in den Sozialwissenschaften breit verwendet wird (z. B. Slutskaya, Game und Simpson 2018). Es gibt jedoch wesentliche Unterschiede zwischen sozialwissenschaftlich produzierten Filmen und Dokumentarfilmen im Fernseh- und Kinobereich (zu den Gemeinsamkeiten zwischen »sozialwissenschaftlicher und filmdokumentarischer Erfahrungsbildung« siehe Schändlinger 1998, 11). In erster Linie wird ein sozialwissenschaftlicher Film im akademischen Kontext produziert und dient vor allem dazu, der sozialwissenschaftlichen Community Forschungsergebnisse zu vermitteln. Wood, Salovaara und Marti (2018, 825f.) verwenden etwa den allgemeinen Begriff »film«, kontextualisieren ihn aber als »academic film« oder »film-based research«. Mit solchen Filmen wird, wie etwa auch mit Beiträgen in Zeitschriften, versucht, Wissen zu erweitern, vorhandene Theorien infrage zu stellen oder sozialwissenschaftliche Argumente zu liefern. Sozialwissenschaftliche Filme erfordern methodisches Vorgehen und eine Auseinandersetzung mit sozialwissenschaftlichen Theorien (Kaczmarek 2008; Kurt 2010; Miko und Sardadvar 2010). Ganz oder teilweise von Wissenschaftler/inne/n produziert, »dokumentieren« solche Filme nicht, sondern versuchen Aspekte unserer sozialen Welt neu zu theoretisieren. Zu den Subgenres des sozialwissenschaftlichen Films gehören etwa der *ethnografische Film* – ein Begriff, der traditionell in der Kultur- und Sozialanthropologie verwendet wird (Heinze und Weber 2017; Miko und Sardadvar 2008; Vannini 2015) – oder auch der *soziologische Film* (Kaczmarek 2008; Miko 2013). Ob-

schon beide Begriffe plausibel sind, bevorzuge ich im Folgenden als ein umfassenderes, nichtdisziplinäres Label den allgemeineren Begriff *sozialwissenschaftlicher Film* (Miko-Schefzig, Learmonth und McMurray 2020/in Begutachtung).

In diesem Artikel möchte ich die verschiedenen Aspekte des sozialwissenschaftlichen Films diskutieren und auch meine eigenen Wurzeln der Beschäftigung damit beleuchten, etwa eine seit 2007 regelmäßig durchgeführte Lehrveranstaltung am Institut für Soziologie der Universität Wien, in der bis jetzt um die 30 Filme produziert wurden. Im Sommersemester 2007 fanden sich meine Kollegin Karin Sardadvar und ich im Rahmen unserer Lehrtätigkeit zu einem Experiment zusammen: Wir wollten ein Seminar ausrichten, das ethnografische Forschung mit der Verwendung von Videomaterial verbinden sollte. In dieser Lehrveranstaltung waren Filmproduktion und die Reflexion darüber Teil der Methodenlehre. Konkret hatten die Studierenden im Seminar die Aufgabe, ein kleines ethnografisches Forschungsprojekt durchzuführen und dabei – in welcher Weise auch immer – mit Film zu arbeiten. Eine Möglichkeit bestand darin, den Endbericht teilweise durch einen Film zu ersetzen, also nicht nur gefilmtes Datenmaterial zu verwenden, sondern die Ergebnisse auch in filmischer Form zu verarbeiten und darzustellen. Es gab keine Vorgaben, die Studierenden waren aufgefordert, selbst Ideen und Möglichkeiten zu entwickeln. Einer der Gründe für diese Offenheit war, dass keine verbindlichen Richtlinien vorliegen, wie ein sozialwissenschaftliches filmisches Dokument herzustellen ist oder aussehen sollte. Wir konnten zwar Beispiele diskutieren, doch eine klare Antwort darauf, wie »der« sozialwissenschaftliche Film zu sein hat, ließ sich erwartungsgemäß nicht finden. Was vielmehr zutage trat, waren Varianten und Optionen der filmischen Darstellung, Schwierigkeiten und Potenziale, offene Fragen und mögliche Antworten.

2 Vom ethnografischen zum sozialwissenschaftlichen Film

Der sozialwissenschaftliche Film kann theoretisch unterschiedlich ein- und zugeordnet werden: als Teil der qualitativen Methodenlehre, als Teil des Visual Turns und somit als eine akademische Reaktion auf eine zunehmend visuelle Vergesellschaftung oder auch als Teil der performativen Sozialwissenschaft. Alle drei Debatten sind nur idealtypisch voneinander getrennt und bedingen einander bis zu einem gewissen Grad. Diese virtuelle Teilung spiegelt sich auch in diesem Artikel wider, wenngleich ich einen Fokus auf methodologische und methodische Fragestellungen lege. Eine Kritik der performativen Sozialwissenschaft an der dominanten Sprachorientierung im akademischen Umfeld ist, dass »sich im Wissenschaftssystem eine eigene Sprache durchgesetzt hat, die einem innerwissenschaftlichen Diskurs verpflichtet, [...] aber für interessierte Lai/innen bzw. Angehörige anderer Fachdisziplinen nicht zugänglich ist« (Mey 2018, 4). Diese Kritik

ist nicht zu unterschätzen und führt letztendlich zum Kern methodischer beziehungsweise epistemischer Fragen oder wie es Figgis (2007, 3) in Hinblick auf die Verwendung von Kameras ausdrückt: »Suddenly you realise this is a whole different way of looking at things.«

2.1 Abbildung versus Inszenierung: Von der vermeintlichen Authentizität des Bildes

Sozialwissenschaftliche (vor allem ethnografische) Forschung und die Arbeit mit Film sind in ihrer Geschichte verbunden. Die Verwendung von Film zur Aufnahme von Daten findet sich schon in den 1930er Jahren bei den Ethnolog/inn/en Margaret Mead und Gregory Bateson (1942) in ihrer berühmt gewordenen Studie zum »balinesischen Charakter«, wo buchstäblich meterweise Fotografien und Filmmaterial angesammelt wurden (vgl. u. a. Wolff 1995). Diese Studie gab zumindest der Kultur- und Sozialanthropologie den Impuls, sich ab den 1950er Jahren verstärkt mit der Verwendung von audiovisuellem Material und der Produktion von Dokumentarfilmen zu beschäftigen (Denzin 2000, 418).

Die Ursprünge des ethnografischen Films gehen auf Filmemacher wie Robert J. Flaherty (*Nanook*, 1922) sowie den Anthropologen Jean Rouch und den Soziologen Edgar Morin (*Chronique d'un été*, 1961) zurück. Die Filme der beiden lösten Debatten über den sozialwissenschaftlichen Film aus, die für die Nutzung des Films als Form der wissenschaftlichen Kommunikation bis heute relevant sind, etwa in Fragen wie: Wie viel ist geschnitten? Ist dies wirklich das Leben der Beobachteten? Welchen wissenschaftlichen Mehrwert hat das Erstellen eines Films?

Ende des 19. Jahrhunderts entstanden bereits Filme mit ethnografischen und ethnologischen Inhalten, etwa Félix Louis Regnaults Aufnahmen von handwerklichen Tätigkeiten der afrikanischen Wolof (vgl. Pfeifer 2006). Die Anfänge des ethnografischen Films sind somit eng mit den Anfängen der Kinematografie selbst verbunden. Als besonderes Beispiel sei hier auf die Arbeiten der Gebrüder Lumière hingewiesen: Ihr erster Film zeigte Arbeiter/innen beim Verlassen der Lumière-Werke, einer Fabrik, in der fotografische Ausstattung hergestellt wurde. Für einen weiteren filmten sie die Ankunft eines Zuges. Bei den ersten Vorführungen verließen die Besucher/innen erschrocken ihre Plätze, weil sie dachten, dass die Menge der Arbeiter/innen beziehungsweise die Eisenbahn tatsächlich auf sie zugelaufen beziehungsweise zugerast käme.

Zu jener Zeit war Film also noch nicht derart selbstverständlich in die Nähe der Fiktion getreten, wie er es heute ist. Schon früh in der Filmgeschichte wurde der Unterschied zwischen Realität und Ästhetisierung, zwischen Dokumentation und

Wirklichkeitsveränderung diskutiert. Was die Aufgabe des Films ist, das ist eine Diskussion, die seit dem Anfang des letzten Jahrhunderts die Gemüter bewegt (vgl. Monaco 1997). »Dies [die Filme der Brüder Lumière] waren einfache, doch eindrucksvolle Proto-Filme. Sie erzählten keine Geschichte, sondern sie gaben lediglich einen Ort, einen Zeitpunkt und eine Atmosphäre so wirkungsvoll wieder, dass das Publikum eifrig dafür zahlte, dieses Phänomen zu besichtigen« (Monaco 1997, 283). Der Filmemacher Georges Méliès, ein Zeitgenosse der Gebrüder Lumière, stand deren Arbeiten kritisch gegenüber und vertrat die Ansicht, dass Film die Realität verändern und nicht bloß darstellen sollte.

Seit der Krise der Repräsentation in den Sozialwissenschaften (Berg und Fuchs 1993) – also dem kritischen Hinterfragen des Verhältnisses zwischen Forscher/inne/n und beforschtem Feld sowie der Debatte um die Konstruktion des Forschungsfeldes durch den Forschungsfokus und die darauf aufbauende Repräsentation der Ergebnisse (siehe etwa Mohn 2002) – ist die Idee des simplen Abbildens von sozialer Realität durch Film in die Kritik geraten. Folgerichtig ist auch die Vorstellung, dass sozialwissenschaftlicher Film das Soziale authentisch zeigen könne (etwa Heider 2006), nicht mehr aktuell. Heider ging noch davon aus, dass die Angemessenheit eines Films für die Wissenschaft mehr oder weniger messbar wäre:

»Etwas tautologisch ersetzt er >ethnographisch< durch >Anteil an Ethnographizität< und löst dann den Begriff Ethnographizität in verschiedene Attribute auf, die er gemäß ihrer Wertigkeit in ein Polaritätsprofil überträgt, an dessen Kurve dann die Qualität (gleich Ethnographizität) des jeweiligen Films ablesbar ist« (Hohenberger 1988, 143).

Eines der Merkmale war zum Beispiel »ganze Handlungen«: Eine niedrige Ethnografizität wurde erreicht, wenn nur Ausschnitte einer Handlung gezeigt wurden, während die Darstellung einer Handlung von Anfang bis Ende eine hohe Ethnografizität bedeutete. Wengleich Heiders Ansatz als überholt gilt, ist sein Anliegen – ein Kriterium zu finden, das die Anschlussfähigkeit an das wissenschaftliche System und somit eigentlich die Wissenschaftlichkeit des Films überzeugend belegen kann – nach wie vor relevant.

Ich bin bei der Produktion unseres sozialwissenschaftlichen Films (Miko und Frick 2012) von Anfang an einen anderen Weg gegangen. Da ich auch in einen wissenschaftlichen Artikel keine »ungeschnittenen« Beobachtungsprotokolle integriere beziehungsweise – pointierter formuliert – keine Beobachtungsprotokolle als Artikel »verkaufe«, ist für mich die Anwendung filmsprachlicher Mittel, wie etwa des Schnitts, durch Sozialwissenschaftler/innen unabdingbar. Sozialwissenschaftliche Filme wie unsere Arbeit *Warme Gefühle – vier Liebesgeschichten aus Österreich* können die Welt um uns herum zeigen und auf wissenschaftlicher Basis rekonstruieren. Kurt (2010) greift

hier etwa auf Max Webers Konzept des Idealtypus zurück, das seiner Ansicht nach filmisch genutzt werden kann, um Verdichtungen zu schaffen:

»Für den filmischen Idealtypus heißt dies, dass er etwas aufzeigt, was sich so gar nicht ereignet hat: Hier wird eine Szene auf einen Bruchteil der Originalzeit zusammengekürzt, dort wird Späteres dem Früheren vorangestellt [...]. Entscheidend für die Konstruktion eines filmischen Idealtypus ist nicht, dass er das ursprüngliche Geschehen in Echtzeit und im Originalsynchronoton wiedergibt, sondern dass er der Interpretationsfigur des Sozialwissenschaftlers Gestalt verleiht. Zu diesem Zweck scheint mir die Arbeit mit filmästhetischen Mitteln legitim zu sein« (Kurt 2010, 200).

In diesem Zusammenhang ist auch Streecks (2017) Analogie zwischen Schauen versus Sehen (*looking* vs. *seeing*) und Hinzeigen versus Herzeigen (*pointing* vs. *showing*: die deutsche Übersetzung bleibt hinter dem englischen Original zurück) mit der Kamera hilfreich. Ich möchte dies am Beispiel von Friedemann, einem Protagonisten aus unserem Film, veranschaulichen. In *Warme Gefühle* geht es um die Lebensgeschichten älterer lesbisch beziehungsweise schwul lebender Menschen. Die Basis des Films waren qualitative Interviews mit rund 30 Personen. Im Jahr 2010 wurde ich (gemeinsam mit der Historikerin Ines Rieder) gebeten, anlässlich einer großen Ausstellung in Wien mit dem Titel »100 Jahre Schwule und Lesben in Wien« Found Footage (also Archivfilme) auszuwählen und zu schneiden. Durch die Bearbeitung des Materials aus verschiedenen Jahrzehnten wurde mir bewusst, dass es lange vor der sexuellen Revolution der 1960er Jahre eine Art »hidden gay movement« gegeben hatte. Man könnte dieses Phänomen wahrscheinlich auch »in-the-closet-movement« nennen, was natürlich auch bedeutete, dass es eine unerzählte Geschichte geblieben war. Ines Rieder und ich begannen mit einem konventionellen Theoretical Sampling (Strauss und Corbin 1996 [1990]), indem wir die Hauptkriterien auswählten, die wir untersuchen wollten (z. B. Alter, Ausbildung). Alle Interviews wurden transkribiert und thematisch auf die wichtigsten Themen, Konzepte und Anliegen hin analysiert. Nachdem wir eine theoretische Sättigung erreicht hatten (Glaser und Strauss 1967), konnten wir für die 1950er Jahre Idealtypen (im Weber'schen Sinne) von schwulen und lesbischen Biografien konstruieren. Das Geschlecht war eines der zentralen Unterscheidungsmerkmale dieser Idealtypen, denn für Frauen war eine Lebensentscheidung gegen die Ehe zu dieser Zeit fast unmöglich oder hätte zumindest enorme wirtschaftliche Konsequenzen gehabt. Herta, eine Protagonistin im Film, sagte uns, dass sie sich eine Scheidung schlichtweg nicht hätte leisten können. Eine andere Hauptkategorie war der Bildungshintergrund beziehungsweise der berufliche Kontext: Der Protagonist Rudy etwa, Teil der Medienelite des Landes, lebte seine Homosexualität problemlos – solange er nicht darüber sprach. Im Gegensatz dazu landete Friedemann, ein Teppichweber, im Gefängnis.

Ein Element des Filmes war das durch die Kamera begleitete Zurückgehen der Protagonist/inn/en zu einem wichtigen Lebensereignis, das für das (Er-)Leben ihrer sexuellen Orientierung einschneidend war. Friedemann wählte das Gefängnis. Er war als einer der letzten homosexuellen Männer in Österreich auf Basis des Totalverbots von Homosexualität zu – so wurde das damals genannt – »schwerem Kerker« verurteilt worden, bevor das Gesetz 1971 aufgehoben wurde. Während der Dreharbeiten forderte Friedemann uns auf, die Kamera zuerst auf den Zaun um das Gefängnis und später auf die umliegenden Felder zu richten (*looking*). Wir sahen zuerst nicht (*seeing*), was er meinte, aber dann sagte er: »Wenn es nicht so frivol klingen würde, würde ich sagen, schön ist es da.«² Wir verwendeten die Kamera als methodisches Werkzeug, um sowohl in das Gefängnis als auch auf die Felder dahinter zu schauen (*looking*), während Friedemann uns einlud, die Welt aus seiner Perspektive zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten zu sehen (*seeing*). Die Zuschauenden können sehen (im wahrsten Sinne des Wortes), dass Friedemann eine neue (Kamera-)Perspektive auf ein Lebensereignis wirft. Während er auf die Felder zeigt, schwenkt die Kamera in dieselbe Richtung (*pointing*). Friedemann lädt uns ein, seine Geschichte zu *sehen*. Er zeigt uns im und durch den Film (*showing*), wie es war, zu einer anderen Zeit schwul zu sein, indem er die Szene aus dem Hier und Jetzt betrachtet. Im Kontext der Frage, welches wissenschaftliche Wissen mit sozialwissenschaftlichem Film erzeugt wird, ist die Konkretisierung des Begriffs »visuelles Wissen«, sowohl für die Aufnahme der Bilder als auch für Entscheidungen im Schnitt, relevant. Es macht beispielsweise einen Unterschied, ob Forscher/innen selbst die Kamera bedienen oder diese an die beforschte Gruppe weitergeben: »Geben Forscher ihre Kameras nicht aus der Hand, dann müssen sie aufpassen, dass sie mit ihren kulturell geprägten Seh- und Verstehensgewohnheiten nicht systematisch übersehen, was aus Sicht der Gefilmten Relevanz besitzt« (Kurt 2010, 197).

Sozialwissenschaftliche Filme sind besonders wertvoll, wenn Wissen und Ergebnisse gezeigt werden sollen, die außerhalb der gesprochenen und geschriebenen Sprache liegen (Emotionen, Körperwissen u. Ä.). Um »elusive knowledges« (»flüchtiges Wissen«; Toraldo et al. 2018) kommunizieren zu können, benötigen wir Methoden, die explizite, implizite, ästhetische und verkörperte Aspekte des sozialen Lebens vermitteln können. Dementsprechend haben sich Hassard et al. (2018, 1411) für »a more nuanced sense of affect and embodiment in video-based research« ausgesprochen. Die Dreharbeiten mit Friedemann haben uns dieser sinnlichen Erfahrung nähergebracht. Wenn wir nur ein Interview mit ihm geführt hätten, ohne mit einer Kamera ins Gefängnis zu gehen, wären uns nur Friedemanns Worte geblieben. Natürlich hätte die Rückkehr ohne Kamera in einer ethnografischen Studie auch ein methodisches Instrument sein können. Mit Film konnten wir jedoch den darstellenden, performativen Aspekt (Goffman 1974) jeder sozialen Situation nutzen und ihn mit der Kamera intensivieren, da Protagonist/inn/en dazu neigen, mit der Kamera zu interagieren, um ein bestimmtes

Selbst zu präsentieren. Hassard et al. (2018, 1411) sprechen in diesem Zusammenhang (und auch in Bezugnahme auf Goffman) vom »dramaturgical body«, der über das Zusammenspiel mit der Kamera adressiert werden kann. Sarah Pink (2007) hat dies folgendermaßen zusammengefasst:

»The ways ethnographers intend to represent their research inevitably inform how they approach their projects, the technologies used, their relationships with informants and the experiences and knowledge they produce. These relationships, technologies and experiences might also be reflected in their representations. When video plays a key role in the research it seems appropriate to incorporate video in their representation« (Pink 2007, 172).

Im Folgenden möchte ich nun auf die Unterscheidung zwischen Video als Datenmaterial und Film als Alternative zum Endbericht eingehen. In diesem Zusammenhang komme ich auch auf ethische Aspekte der Forschungsarbeit mit Video sowie auf Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Dokumentarfilm und sozialwissenschaftlichem Film zu sprechen. Abschließend diskutiere ich Fragen der Implementierung von Film in die Sozialwissenschaften, etwa die Aufnahme in Ausbildungscurricula.

2.2 Film als Datenmaterial

Im Rahmen qualitativer Forschung kann Videomaterial auf mehrere Arten verwendet werden, zum Beispiel als Datenmaterial: Hier dient die Kamera gewissermaßen als ein »zusätzliches Auge«, als eine Alternative zur schriftlichen Protokollierung von Beobachtungen oder Interviews. Wenn man im Feld per Video protokolliert, dann erfordert das Sensibilität hinsichtlich der Wirkung der Kamera auf die Menschen im Feld. Es gilt zu reflektieren, ob man mit dem »Fremdkörper« Kamera tatsächlich teilnehmend beobachten kann oder vielmehr die eigene Außenseiter/innenposition ständig zur Schau trägt. Außerdem bietet die Verwendung von Video die Chance, ein visuelles Protokoll der Beobachtungen im Feld zu erstellen, indem man die Situation nicht nur einmal, sondern immer wieder aufs Neue beobachten kann – und vielleicht beim vierten Ansehen Aspekte entdeckt, die bei einem einmaligen Beobachten der Aufmerksamkeit entschlüpft wären. Wir wissen, dass jeder der Sinne nicht unbedingt ein Mehr, sondern ein Anders der sozialen Fokussierung mit sich bringt. Mit Riach und Warren (2015; in einer Studie über die Sinneslosigkeit in den Sozialwissenschaften am Beispiel von Geruch bzw. Riechen) kann man vielleicht sagen: »We accept that to write about corporeal porosity is to ultimately limit it to a textual reduction that only offers a glimpse of the embodied processes at play« (ebd., 806).

Für die Hinwendung zu Film als Datenmaterial kommt Forscher/inne/n die veränderte Wahrnehmung des Filmens entgegen. War noch vor 20 Jahren eine Person mit Kamera auf der Straße ein/e auffallende/r Akteur/in, so hat die Entwicklung der DV-Kameras vor rund 15 Jahren und deren zunehmende Verkleinerung das Straßenbild mit filmenden Menschen gefüllt. Seit dem Aufkommen von Smartphones mit eingebauten Kameras stellt Filmen im öffentlichen Raum eine Alltagspraxis dar. Bei der Verwendung von Kameras im Forschungsfeld ist auch auf ethische und rechtliche Aspekte hinzuweisen. Auf der rechtlichen Ebene ist das Filmen hinsichtlich des Urheberrechts zu überprüfen (im Besonderen »das Recht am eigenen Bild«³).

Auf der ethischen Ebene ist die Antwort einfacher und schwieriger zugleich. Einfacher, weil rechtlich klar geregelt ist, dass jede Person, die gezeigt oder gefilmt wird, ihre Zustimmung geben muss. Schwieriger, weil die Grenze des ethisch Vertretbaren subjektiv und fließend ist und jeweils im Kontext des konkreten Forschungsprojektes abgesteckt werden muss.⁴ Ein Beispiel: Ist das Filmen eines sterbenden Menschen im Spital »objektiv« ethisch unangebracht? Ist das Problem bereits gelöst, wenn die Person ihr Einverständnis gibt? Oder gehört zur ethischen Verantwortung auch das Miteinbeziehen einer möglichen Überforderung der Rezipient/inn/en? Derlei Fragen können an dieser Stelle nicht generell beantwortet werden, sollten aber für jede Forschungsarbeit im Hintergrund mitlaufen.

Zur Verwendung von Film im Rahmen der Datensammlung ist abschließend anzumerken, dass es sich bereits bei der Aufzeichnung um eine Deutung von Wirklichkeit handelt: »Filme oder Fotografien liefern ein Bild oder eine Ansammlung von Bildern als Deutungen von Wirklichkeit. Die Wirklichkeit oder der eingefangene Wirklichkeitsausschnitt kann niemals reproduziert werden, da das Gezeigte nur einmal geschehen kann« (Denzin 2000, 423).

2.3 Film als Medium der Ergebnisdarstellung: Der sozialwissenschaftliche Film

Eine andere Möglichkeit, in der sozialwissenschaftlichen Forschung mit Video zu arbeiten, ist der sozialwissenschaftliche Film als eine Form der Ergebnisdarstellung und Alternative (bzw. Ergänzung) zum schriftlichen Endbericht. Wenn man über den »sozialwissenschaftlichen Film« spricht, dann verbindet man dabei zwei gewichtige Felder – Wissenschaft und Kunst – und die damit verbundenen Ansprüche. Diese gilt es in unserem Kontext auseinanderzuhalten: Auf der einen Seite steht die Produktion von Film im akademischen Umfeld, auf der anderen Seite die Filmkunst.

Zwischen Dokumentarfilmen und dem sozialwissenschaftlichen Film gibt es Naheverhältnisse, aber auch klare Unterschiede. Allerdings haben sich die Produktionsweisen

angezogen. Während vor zwei Jahrzehnten die Produktion von professionellem Film und die Produktion von Laienvideos von einem technischen Standpunkt aus gesehen weit voneinander entfernt waren, sind heute häufig dieselben Codecs⁵ (H.264 etc.) vorzufinden. Der für einen Oscar nominierte Film *Darwin's Nightmare* von Hubert Sauper (2005) etwa begann als Reisevideo des Regisseurs. Dies führt uns zu einem zweiten wesentlichen Punkt: Der/Die sozialwissenschaftlich Filmschaffende stellt in der Regel die Kamera auf und versucht zunächst einmal ohne Drehbuch, die Situation zu erfassen. Die Entstehung von Dokumentarfilmen läuft oft ähnlich ab. Man befindet sich im Feld, kennt es nicht und muss erst langsam erfahren, welches Material typisch ist.

Dennoch muss der sozialwissenschaftliche Film vom Dokumentarfilm ebenso wie von der Datenprotokollierung per Video abgegrenzt werden. Es geht hier um eine prinzipielle Unterscheidung, die sich mehr auf das Ziel bezieht als auf das Tun der Akteurinnen und Akteure. Das Ziel der Dokumentarfilmer/innen bleibt die filmische Darstellung, die filmische Ästhetisierung eines sozialen Phänomens. Ein/e Dokumentarfilmer/in verletzt kein Gütekriterium seiner/ihrer Profession, wenn er/sie sich für eine subjektive Positionierung entscheidet, wie beispielsweise Michael Moore, der sich vor die Kamera stellt und sehr persönliche Ansichten direkt an das Publikum richtet. Michael Moore wird vielleicht dafür kritisiert, nur eine Seite eines Phänomens darzustellen, ist aber noch immer Filmschaffender.

Wird in der Soziologie Film als Ersatz für einen Endbericht verwendet, darf der/die filmende Forscher/in nicht außerhalb der soziologischen Gütekriterien agieren. Denn bei einem wissenschaftlichen filmischen Endbericht geht es nicht um subjektive Darstellungen, sondern um die Darstellung von »filmischen Idealtypen« (Kurt 2010), die in einem klassisch durchgeführten Analyseprozess mittels soziologischer Methoden herausdestilliert wurden. Wo der Dokumentarfilm für den Fernseh- und Kinobereich auf das Prinzip Meinung und Gegenmeinung zurückgreift (also: Sagt die interviewte Person X etwas, muss die Gegenmeinung durch Person Y dargestellt werden), wählt die Wissenschaft eher die Typisierung. Durch das Hineinschneiden der Originalaussagen (analog den Zitaten im schriftlichen Text) ist die visuell dichte Beschreibung wesentlich schwieriger darzustellen als im schriftlichen Pendant (Miko-Schefzig, Learmonth und McMurray 2020/in Begutachtung). Erst *nachdem* man klassische soziologische Analysemethoden, beispielsweise die Feinstrukturanalyse nach Froschauer und Lueger (2003), angewandt hat, wird das Ergebnis filmisch umgewandelt. Das kann auch bedeuten, dass man zuerst filmt, um eine Bildanalyse durchführen zu können, und erst *nach* der Ergebnisdarstellung noch einmal ins Feld geht, um Typisches *für* die Filmproduktion zu filmen. Es gibt in der Bildbeschaffung keine festen Regeln. Dagegen sind die Regeln für »gutes« Forschen sehr klar ausformuliert. Beim sozialwissenschaftlichen Filmen gilt es diese Regeln einzuhalten, wie in jedem anderen Forschungsprojekt auch.

Zusammengefasst bedeutet dies: Prinzipiell ist es das große Ziel des sozialwissenschaftlichen Films, eine andere Form des Endberichts, jenseits der sprachlichen Möglichkeiten, zu produzieren. Datenerhebung und -analyse finden dabei in derselben Weise statt wie bei einem Forschungsprojekt mit schriftlichem Abschlussbericht. Unterschieden sind die beiden Vorgangsweisen nur durch den Schnitt und andere filmische Gestaltungsmittel. Dazwischen aber liegt klassisches sozialwissenschaftliches Handwerk: das der Analyse.

3 Vorstellungskraft und Dissemination: Wozu eine Alternative zum schriftlichen Endbericht?

Ein Film als Alternative zum Endbericht in Textform eignet sich sicherlich nur für bestimmte Forschungsfragen, Themen und Felder. Eine erste Herausforderung besteht in der Einschätzung, in welchen Fällen ein sozialwissenschaftlicher Film vielversprechend, vorteilhaft und durchführbar erscheint. Filmische Darstellung bringt einige potenzielle Vorzüge mit sich, die ein schriftlicher Bericht nicht hat. Im Folgenden wird daher zunächst auf die Verbildlichung von Analysekatégorien und danach auf den pragmatischeren Aspekt der Dissemination eingegangen.

Der Ausgangspunkt für alle Filme (egal welchen Genres) ist die Verwendung einer Kamera – eines Werkzeugs, das offensichtlich erforderlich ist, um die Bilder des Films herzustellen. Die Kamera ist ein zentrales (methodologisches) Instrument, das aus akademischer Sicht wichtige erkenntnistheoretische Fragen berührt. Man könnte lapidar formulieren, dass alle Sozialwissenschaftler/innen ihre Motive durch eine bestimmte »Linse« betrachten, aber für sozialwissenschaftliche Filmemacher/innen gilt dies buchstäblich und nicht nur metaphorisch. Der/Die Filmemacher/in sieht, präsentiert und bearbeitet durch die Kameralinse. In der Tat beginnt dieser Akt des Produzierens mit den Entscheidungen über die Kameraeinstellungen.

Eine ähnliche Überlegung, die kürzlich für die Organisationsforschung diskutiert wurde, befasst sich mit der Wirkmächtigkeit von Kameraeinstellungen: »[They] influence on the ways in which organizational space becomes available for analysis in video research« (Mengis et al. 2018, 19). Jeder Blickwinkel, den die Filmemacher/innen wählen, offenbart etwas von ihren selbstverständlichen Werten und bietet eine besondere Perspektive auf das Feld. Dieser Aspekt geht jedoch über die Frage der Perspektive hinaus. Die Kamera produziert verschiedene Forschungsschwerpunkte:

»Taken together, we can show that the combinations of camera angle and movement used to collect data (which we call video recording apparatuses) constitute a configuring device, which has a performative effect on the phenomenon of interest and does not simply record it« (ebd., 306).

Das gilt auch für den Abschlussfilm: Die Kamera ist in diesem Sinne auch Teil einer bestimmten Geschichte, die aus einer Vielzahl möglicher Geschichten ausgewählt wurde. Mengis et al. (2018) weisen auf die Konsequenzen dieser Diskussion hin: Unterschiedliche Kamerawinkel erzeugen unterschiedliche Räume, die beobachtbar werden.

Auch Sprache beziehungsweise geschriebener Text ist immer ein vermittelndes Medium. Stellt man Analyseergebnisse sprachlich dar, verbinden die Leser/innen damit bestimmte Vorstellungen und Bilder. Beschreibt man beispielsweise, wie eine der Studierendengruppen aus unserem Seminar es gemacht hat, das »Aufreißverhalten« in Clubs, so entstehen bei der Beschreibung der soziologischen Kategorien spezifische Bilder. Es stellt sich die Frage, ob es nicht auch für die soziologische Community spannend wäre, in einer audiovisuell geprägten Zeit audiovisuelle Darstellungsmittel zu wählen und damit die eigenen Vorstellungen der Kategorien durch sichtbare (ich sage absichtlich nicht *reale*) Bilder zu ersetzen. Mit allen Nachteilen, die sich ergeben, da natürlich auch die Wahl der Kameraposition und der Schnitt Positionierungen sind und die Konstruktion einer bestimmten Version von Wirklichkeit darstellen. Denn Fotografien und Filme sind »keine Spiegelbilder der Wirklichkeit, sondern nur Darstellungsformen [...], die ohne Analyse blind bleiben« (Flick 1995, 138). So wird gerade in der performativen Sozialwissenschaft darauf hingewiesen, dass durch die Reduktion auf Sprache viele Sinne vernachlässigt werden und eine vermeintliche Sicherheit und Genauigkeit in der Darstellung von Ergebnissen unterstellt wird (Parker 2004). Gerade durch eine Wissenschaftssprache, die ein breites Publikum ausschließt, wird diese Fokussierung auf den *logos* noch verstärkt. Hassard et al. (2018, 1411) fordern daher »a more nuanced sense of affect and embodiment in video-based research«.

Darüber hinaus ist in Zweifel zu ziehen, ob die Suche nach einem Bild tatsächlich subjektiver ist als die Suche nach dem richtigen Wort für eine Typik. Das Problem der situativen Auswahl aus einer schier unbegrenzten Menge von Wortzusammenstellungen hat die Hermeneutik eindrucksvoll dargestellt (vgl. u. a. Froschauer und Lueger 2003). Das gilt auch für das Zoomen der Kamera. Der Umgang mit der Feder, beziehungsweise heute wohl eher der Tastatur, und der Umgang mit der Kamera sind beides höchst subjektive Prozesse. Der Lösungsansatz ist für beide Bereiche gleich: die intersubjektiv nachvollziehbare Darstellung des Forschungsprozesses, um die wissenschaftliche Gemeinschaft an der Produktion teilhaben zu lassen.

Ein pragmatischerer Aspekt in der Argumentation für den sozialwissenschaftlichen Film ist ein auf die Wissenschaftsvermittlung bezogener: *Dissemination Strategies* ist ein Begriff, der sich in den letzten Jahren bei der Drittmittelförderung zu einer fast unumgänglichen Bedingung entwickelt hat, um Projekte bei Förderinstitutionen »durchzubringen«. Hierbei geht es darum, die sozialwissenschaftlichen Ergebnisse der Öffentlichkeit zugänglich zu machen (im deutschsprachigen Raum als »Third Missi-

on« diskutiert; dazu Henke, Pasternack und Schmid 2017). In diesem Zusammenhang wird etwa immer wieder die Verbreitung sozialwissenschaftlichen Wissens durch audiovisuelle Medien vorgeschlagen.

Mit einem sozialwissenschaftlichen Film soll jedoch mehr entstehen als – provokant formuliert – eine Marketingstrategie: nämlich ein Konzept innovativer Wissenschaftsvermittlung über disziplinäre Grenzen hinweg. So kann ein Film etwa Sprachbarrieren überwinden: Film kann ein potenzielles Publikum ansprechen, das mit Texten – zumal mit solchen, die in einer komplexen wissenschaftlichen Sprache verfasst sind – nicht erreicht werden kann. Der sozialwissenschaftliche Film bietet also die Möglichkeit, interkulturelle Kommunikation zu fördern, weil er weniger auf Sprache angewiesen ist als ein schriftlicher Text. Dies ist vermutlich nicht zuletzt ein Grund dafür, dass immer öfter am Rande sozialwissenschaftlicher Kongresse auch Filmarbeiten gezeigt werden.

Es ist mir ein Anliegen, klarzustellen, dass ich nicht der Meinung bin, dass sozialwissenschaftliche Filme alle Fragestellungen und methodischen Zugänge erfassen und abdecken können. Ich argumentiere auch in keiner Weise gegen die Notwendigkeit von Texten. Wir brauchen sowohl Filme als auch schriftliches Material in den Sozialwissenschaften, da sich beide Formen auf je unterschiedliche Weise mit Datenmaterial, Theorie und Rezeption befassen. Film alleine ist nicht in der Lage, Sozialität in ihrer Gesamtheit zu erfassen oder zu analysieren. Außerdem weisen jüngere Debatten auf die Möglichkeiten unserer nichtvisuellen Sinne (z. B. Tasten, Schmecken, Riechen) hin, unser Verständnis des Sozialen zu bereichern (Pink 2015; Riach und Warren 2015). Trotzdem möchte ich in diesem Artikel auf den Augensinn fokussieren und auf das Potenzial des Visuellen hinweisen: Es erweitert die Palette der Werkzeuge, mit denen Sozialwissenschaftler/innen ihr Fach verstehen und repräsentieren können.

Ich teile auch die Bedenken, dass unsere soziale Welt bereits stark visuell vergesellschaftet ist (Kavanagh 2014) und dass das Soziale durch eine solche monopolhafte Fokussierung auf einen singulären Sinn (»reliance on a singular sense«; Monthoux 2014) – genauso wie durch die Fokussierung auf den *logos* – eingeschränkt wird. Die Dominanz des Visuellen mag für die Populärkultur und sogar für die gelebte Erfahrung des Alltags zutreffen, trotzdem (hier formuliert für die Organisationsforschung): »[We need the] visual as a necessary counterweight to redress the privileging of language in organizational research« (Bell, Warren und Schroeder 2014, 2). Es geht mir also nicht um das passive Erleben des oder die aktive Teilnahme am Sehen, das die Fernseh- oder Smartphone-Rezeption mit sich bringt, sondern um das Potenzial, mit dem der Filmprozess einen »whole different way of looking at things« ermöglicht (Figgis 2007, 3). Der Einsatz der Filmkamera kann Forscher/inne/n eine weitere Möglichkeit bieten, kritische und engagierte Kommentare als Teil einer umfassenderen Untersuchung dessen zu entlocken, was empirische »Daten« (Mitchell 2011) ausmacht, wenn etwa Organisationswissenschaftler/innen organisatorische Aspekte *erschauen* und *ersehen*.

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Der soziologische Endbericht in Textform muss und kann wahrscheinlich in vielen Fällen nicht ersetzt werden. Auch wir sahen in unserem Seminar zusätzlich zur Abgabe eines Films eine begleitende kurze Seminararbeit der Studierenden vor, in der die Forschungsarbeit und die filmische Darstellung erläutert und reflektiert wurden. In diesem Sinn kann der Film auch als eine Ergänzung zum schriftlichen Endbericht konzipiert werden. Jedenfalls aber birgt ein filmischer Endbericht Potenziale in Bezug auf Ergebnisdarstellung und Wissenschaftsvermittlung, die in mancher Hinsicht über jene eines schriftlichen Berichts hinausgehen.

4 Zwischen Ästhetik und Gütekriterien: Eine Gratwanderung

Interessanterweise sind die meisten Gütekriterien in der qualitativen Sozialforschung auf den Analyseprozess beschränkt. Viel seltener wird die Frage »Wie kommt man zum endgültigen Endbericht?« beantwortet. Immer wieder erweist sich in der Lehre die folgende Frage als eine der wichtigsten: Wie komme ich von einer großen Anzahl von Codes zu einem klaren Endbericht, zu einer »Storyline«, wie es Strauss und Corbin (1996 [1990]) genannt haben. In der Methodenliteratur ist nach wie vor wenig beschrieben (Girgensohn und Sennewald 2012), wie die Verbindung einzelner Kategorien in einen klaren Fließtext übersetzt werden kann (über die Wichtigkeit der Etablierung von Schreibzentren siehe Knorr und Brinkschulte 2019). Es scheint vorausgesetzt zu werden, dass Sozialwissenschaftler/innen, die analysieren können, gleichzeitig auch sprachliche Kompetenzen, beziehungsweise Kompetenzen in der sprachlichen Übersetzung der Analyseergebnisse, mitbringen. Diese »Übersetzungskompetenzen« sind jedoch für die Erstellung eines Textes nicht weniger wichtig als für die Produktion eines Filmes – sie werden nur weniger explizit gemacht.

Grundsätzlich gelten bei der Herstellung eines sozialwissenschaftlichen Films, was den Forschungsprozess betrifft, dieselben Kriterien wie bei anderen Forschungsprojekten. Für den Endbericht in Form eines Films gilt das Kriterium der »intersubjektiven Nachvollziehbarkeit« genauso wie für einen schriftlichen Endbericht. Aus meiner Sicht müssen ästhetische Kriterien (etwa die Bildqualität), im Vergleich zu Gütekriterien der sozialwissenschaftlichen Forschung, sekundäre Kriterien bleiben. Gleichzeitig hat performative Sozialwissenschaft auch den Anspruch, zu irritieren, subversiv zu sein und somit neue Perspektiven zu eröffnen. Genau deshalb bleibt es ein Problem, dass akademische Filme oft den Eindruck erwecken, nicht gestaltet worden und damit »langweilig« zu sein. Der Grund dafür ist, dass viele sozialwissenschaftliche Filme nicht der üblichen »Media Literacy« (Mikunda 2002) entsprechen, weil sie nicht die herkömmlichen, von uns leicht decodierbaren Gestaltungsmittel verwenden, mit de-

nen wir in einer alltäglichen Fernseh- und Kinorezeption sozialisiert wurden – und die, positiv gewendet, eben andere Sinne ansprechen, als es die auf den Logos zentrierte Wissenschaft für gewöhnlich tut.

Davon abgesehen handelt es sich dabei aber auch um eine Grundsatzfrage im Kontext der Ergebnisdarstellung. Eine Frage, die sich allerdings auch beim Verfassen schriftlicher Texte stellt: nämlich inwieweit ich spannende, anschauliche sprachliche Mittel verwende, um mein Publikum zu erreichen; oder inwieweit ich möglichst wissenschaftlich-distanziert bleibe, um einer bestimmten Vorstellung von Wissenschaftlichkeit zu genügen. Provokant formuliert könnte man sich mancher Kritik an soziologischem Text anschließen: dass man sich hinter einer komplexen, hochformalisierten Sprache auch gut sprachlich, inhaltlich und in der eigenen Position zurückhaltend verstecken kann.

Bei der Gestaltung eines sozialwissenschaftlichen Films ergeben sich indes Probleme, die sich beim klassischen Schnitt für die Kino- und Fernsehproduktion nicht stellen. Wissenschaft hat, zumindest in vielen Bereichen und in unterschiedlichen Bedeutungen, einen gewissen Objektivitätsanspruch. Schnitt als Kulturtechnik ist aber als Teil einer Kunstform entstanden und die subjektive Position ist unumgänglich (und dem Kunstfeld immanent). Das ist natürlich auch beim Schreiben im akademischen Feld (bei qualitativer Forschung außerdem im Anspruch der intersubjektiven Nachvollziehbarkeit bereits wissenschaftlich gefasst) der Fall, doch muss hier die eigene Subjektivität stark reflektiert werden. Sozialwissenschaftlicher Film muss also einen schwierigen Spagat schaffen: zwischen dem wissenschaftlichen Anspruch, dem er verpflichtet ist, und der subjektiven Position, die mit der Gestaltung einhergeht.

Dazu einige Beispiele: Tonschnitt ist fast unumgänglich. Die Protagonist/inn/en sprechen oft sehr lange, doch muss man manchmal bestimmte Aussagen auf den Punkt bringen. Solche Fokussierungen helfen auch bei der Schärfung von Kategorien: Ton kann vom Interviewbild getrennt werden, das heißt, über den Ton des einen Bildes können gänzlich andere Bilder gelegt werden. Die Verwendung von Musik ist ein drittes Gestaltungsmittel. Musik emotionalisiert und steht der häufig geforderten Rationalität von Wissenschaft entgegen. Die Frage ist hier, ob Rationalität ein unumstößlicher Wert in den Wissenschaften ist (siehe dazu die Debatte um die Sinnlosigkeit in den Sozialwissenschaften in Abschnitt 2.2.). Auch dies ist aber kein Diskurs, der sich rein auf die bildliche Vermittlung von soziologischem Wissen bezieht. Wie schon erwähnt, wird die rationale Sprachverwendung in den Wissenschaften von verschiedenen Seiten kritisiert. Ob Wissenschaft emotional sein darf, ist also eine Frage, die sich gleichermaßen auf Text wie auf Bild bezieht. In all diesen Punkten gibt es keine klaren Vorgaben, sondern es werden schlichtweg Entscheidungen getroffen, die Konsequenzen haben. Unumgänglich ist, dass man diese Entscheidungen reflektiert und ihre intersubjektive Nachvollziehbarkeit sichergestellt ist.

Ich möchte das an dem Film *Auf den Spuren von Martha Muchow* des Psychologen Günter Mey und des Filmemachers Günter Wallbrecht (2016) weiter veranschaulichen. Die beiden haben das Werk der Kindheitsforscherin Martha Muchow filmisch in Szene gesetzt und dies explizit als performative Sozialwissenschaft markiert (Mey 2018). Der Film von Mey und Wallbrecht siedelt sich dabei in einem Untergenre des sozialwissenschaftlichen Films an, nämlich dem der »Auseinandersetzung mit dem Werk und der Person von Forschenden« (Mey 2018, 13; siehe für eine Zusammenfassung von Filmen über Wissenschaftler/innen: Heinze 2017). Der Film ist nicht nur von Interviews getragen – sogenannten »Talking Heads« (Briggs 2007, 557) –, sondern wird vielfältig dramatisiert. Eine sozialwissenschaftliche Geschichte filmisch zu erzählen, bedeutet vornehmlich, filmsprachliche, dramaturgische Mittel zu finden, um die Geschichte zu visualisieren. Mey und Wallbrecht haben sich neben den *Talking Heads* und geschickt eingesetztem historischen Material auch für ein schauspielerisches Element entschieden. Damit gehen sie entschieden eigene Wege, ist doch die Arbeit mit Schauspieler/inne/n in einem sozialwissenschaftlichen Film ein umstrittenes dramaturgisches Mittel (Heider 2006).

In *Auf den Spuren von Martha Muchow* wird sehr anschaulich gemacht, dass Interviews, historisches Material, Szenen mit Schauspieler/inne/n, Abfilmen von Artefakten und Ähnliches vielfältig eingesetzt und miteinander kombiniert werden können, etwa wenn ein Interview auf der Tonebene bereits zu hören ist, auf der Bildebene jedoch noch ein historisches Artefakt gezeigt wird. Jede dieser Entscheidungen bedeutet eine Dramatisierung, etwa dann, wenn das Artefakt endgültig ausgeblendet wird und die Aufmerksamkeit nun ganz dem Interview gilt. Diese Schnittentscheidungen verweben die gesammelten Materialien und lassen sie zu einer visuellen Geschichte werden (Miko-Schefzig 2019).

Zusammenfassend zeigt sich, dass sich die wissenschaftliche Arbeit, die mit der Erstellung eines filmischen Endberichts endet, für den Großteil des Forschungsprozesses nicht vom sonst üblichen Weg unterscheidet. Erst sehr spät kommt der Unterschied zum Tragen: Während die Inhalte und Ergebnisse strukturiert werden und der Bericht verfasst wird, erfolgt beim sozialwissenschaftlichen Film an dieser Stelle die Arbeit am Filmmaterial.

5 Sozialwissenschaft oder Filmstudium: Film im Curriculum der Sozialwissenschaften?

Die Sozialwissenschaften werden – pointiert formuliert – auch ohne die Etablierung von Film weiterbestehen. Die Institutionalisierung von filmischer Arbeit im sozialwissenschaftlichen Curriculum ist keine Frage der Notwendigkeit, sondern eine Frage des

Wollens. Fest steht auch, dass das sozialwissenschaftliche Studium keine Filmakademie ersetzen soll, will und kann. Es stellt sich aber die Frage, inwieweit sich etwa in Form von Tutorien doch ein Basiswissen in Schnitt und Gestaltung vermitteln lässt. Output und Nutzen einer derartigen Maßnahme können erst nach ein paar Semestern Lehre eingeschätzt werden. Möglich ist, dass der sozialwissenschaftliche Film dadurch weiter etabliert wird. Die Frage, ob Sozialwissenschaftler/innen die Kamera selbst in die Hand nehmen beziehungsweise Schnitttechniken und filmsprachliche Stilmittel kennen und anwenden können sollten, wird breit und uneindeutig diskutiert. Ich persönlich bin der Meinung, dass es schwierig ist, Filme zu machen (oder auch nur zu denken), ohne zumindest Grundkenntnisse in diesen Bereichen zu haben. Man kann es aber auch so sehen: Indem Wissenschaftler/innen und Filmemacher/innen zusammenarbeiten, entsteht eine Forschungsdynamik, »in which filmmakers, social theorists, participants and viewers alike are brought together in the same analytical space« (Hassard et al. 2018, 1417).

Jedenfalls aber ist die Verwendung von Film in soziologischen Studienplänen abseits der inhaltlichen Fragen auch eine der Finanzierung. Denn in Lehrveranstaltungen mit Film zu arbeiten, verursacht Zusatzkosten. Man muss, wie in unserem Seminar, methodische und technische Aspekte gleichzeitig vermitteln, muss im Optimalfall Tutor/inn/en engagieren, jedenfalls aber erhöhten zeitlichen und organisatorischen Aufwand betreiben. Was sich jedoch in den letzten zehn Jahren stark verändert hat, ist die Frage des Zugangs zum Equipment. Jedes Smartphone hat sowohl eine Kamera als auch ein Schnittprogramm. Tatsächlich haben sich die technischen Voraussetzungen seit dem Start unserer Lehrveranstaltung im Jahr 2007 völlig verändert. Während wir damals die Studierenden noch mit Kameras und Schnittprogrammen versorgen mussten, werden wir im Jahr 2019 nur selten danach gefragt. Dazu kommt, dass die Qualität der Smartphonekameras (und deren Mikrofone) stetig besser wird.

Die Frage, ob sich sozialwissenschaftlicher Film etablieren soll und wird, ist nicht zuletzt eine des (finanziellen) Willens der Universitäten. Hierzu ist anzumerken, dass auch eine verstärkte Zusammenarbeit mit anderen Universitätsinstituten, die ebenfalls mit Film arbeiten (wie etwa die Kultur- und Sozialanthropologie), sinnvoll wäre – sowohl auf der Ebene der Finanzierung und Organisation als auch auf der des inhaltlichen Austausches. In jüngerer Zeit haben sich außerdem die Publikationsmöglichkeiten von sozialwissenschaftlichen Filmen verbessert. Das an Harvard angedockte Onlinemedium *Sensate Journal* ist ein Beispiel dafür. Universitäten reagieren auf das Erstarken von Film in den Sozialwissenschaften, wie etwa das *The Sensory Ethnography Lab* (SEL) der Harvard Universität, ein Zusammenschluss unterschiedlicher Institute, die Film als sozialwissenschaftliche Methode weiterentwickeln (<https://sel.fas.harvard.edu/index.html>), zeigt.

6 Fazit

Welche Conclusio kann ich nun ziehen? Der sozialwissenschaftliche Film wird die schriftliche Darstellung analytischer Ergebnisse und theoretischer Überlegungen in vielen Fällen nicht ersetzen können. Er eröffnet aber Möglichkeiten, die sprachliche Darstellungen nicht bieten. Allen voran die Unmittelbarkeit und Bildlichkeit der Erfahrung, zudem die Potenziale in Hinblick auf Wissenschaftskommunikation und -vermittlung. Ich denke, dass die audiovisuelle Darstellung in einer visuell geprägten Welt einen Mehrwert in der Erkenntnisvermittlung haben kann. Insbesondere eine *Kombination* von schriftlicher und filmischer Darstellung erscheint gewinnbringend. Von grundlegender Bedeutung ist in jedem Fall, dass die Gütekriterien qualitativer Sozialforschung, ebenso wie in anderen Forschungsprojekten, eingehalten werden und auch *im Film* intersubjektive Nachvollziehbarkeit gewährleistet ist. Zudem müssen Entscheidungen, die im Zuge der Filmgestaltung getroffen werden, sorgfältig reflektiert und begründet werden.

Um den sozialwissenschaftlichen Film verstärkt in die Lehre einzubinden, bräuchte es indes eine Grundsatzentscheidung – verbunden mit den entsprechenden finanziellen, organisatorischen und curricularen Strukturen. Damit aber wäre die Mitgestaltung eines Feldes ermöglicht, das sich nach wie vor in Entwicklung befindet. Die Sozialwissenschaften könnten sich aktiv an der Reflexion der angeführten Fragen und der Lösung der angesprochenen Probleme beteiligen und sich dadurch in diesem Bereich positionieren. Neue Erkenntnisse zur Ergebnisdarstellung, erweiterte Möglichkeiten der Wissenschaftsvermittlung und eine zusätzliche Dimension der Vielfalt innerhalb der Disziplin könnten das Resultat sein.

Anmerkungen

- 1 Die Basis dieses Artikels geht zurück auf einen früheren Text (Miko und Sardadvar 2008), der völlig überarbeitet wurde, unter anderem unter Rückgriff auf zwei neuere Publikationen (Miko-Schefzig 2019; Miko, Learmonth und McMurray 2019).
- 2 Für die ganze Szene siehe: https://www.youtube.com/watch?v=b_9-yVjtYXs&feature=youtu.be (zugegriffen am 20.12.2019).
- 3 Siehe für Österreich etwa: https://www.oesterreich.gv.at/themen/bildung_und_neue_medien/internet_und_handy___sicher_durch_die_digitale_welt/7/Seite.1720440.html und der neuen europäischen Datenschutzgrundverordnung (https://www.usp.gv.at/Portal.Node/usp/public/content/it_und_geistiges_eigentum/datenschutz_neu/rechte_von_betroffenen/313022.html) (zugegriffen am 20.12.2019).
- 4 In Österreich ist das Einsetzen von Ethikkommissionen an Universitäten keine einheitliche Praxis. Im Gegenteil: An wenigen Universitäten sind solche Boards fix institutionalisiert.
- 5 Der Begriff »Codec« ist eine Paarung aus »Coder« (verschlüsseln) und »Decoder« (empfangen, verarbeiten). Als »Codec« wird in der Regel eine Kombination aus Kompressionsalgorithmus, Signalprotokollen und Dateiformaten bezeichnet. H.264 (auch bekannt als MPEG-4/AVC) ist ein bestimmter Standard zur Videokompression.

Literatur

- Banks, Marcus und David Zeitlyn. 2015. *Visual methods in social research*. London: Sage.
- Bateson, Gregory und Margaret Mead. 1942. *Balinese character: a photographic analysis*. New York: New York Academy of Science.
- Bell, Emma, Samantha Warren und Jonathan Schroeder. 2014. »The visual organization«. In *The Routledge companion to visual organization*, hrsg. v. Emma Bell, Samantha Warren und Jonathan Schroeder, 1–16. Abingdon: Routledge.
- Berg, Eberhard und Martin Fuchs. 1993. *Kultur, Soziale Praxis, Text. Die Krise der Ethnographischen Repräsentation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Briggs, Charles L. 2007. »Anthropology, interviewing, and communicability in contemporary society«. *Current Anthropology* 48 (4): 551–80.
- Christianson, Marlys K. 2016. »Mapping the terrain: The use of video-based research in top-tier organizational journals«. *Organizational research methods* 21 (2): 1–27.
- Denzin, Norman K. 1989. *The research act. A theoretical introduction to sociological methods*. New Jersey: Prentice-Hall.
- Denzin, Norman K. 2000. »Reading Film – Filme und Videos als sozialwissenschaftliches Erfahrungsmaterial«. In *Qualitative Forschung – ein Handbuch*, hrsg. v. Uwe Flick, Ernst von Kardorff und Ines Steinke, 416–28. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Denzin, Norman K. 2001. »The reflexive interview and a performative social science«. *Qualitative research* 1 (1): 23–46.
- Figgis, Mike. 2007. *Digital film-making*. London: Faber & Faber.
- Flaherty, Robert J. 1922. *Nanook of the north. A story of life and love in the actual arctic*. [Film.] USA: Robert J. Flaherty. Zugriffen am 17.03.2019. <https://www.imdb.com/title/tt0013427/>.
- Flick, Uwe. 2002. *Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Froschauer, Ulrike und Manfred Lueger. 2003. *Das qualitative Interview*. Wien: UTB.
- Girgensohn, Katrin und Nadja Sennewald. 2012. *Schreiben lehren, Schreiben lernen: Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Glaser, Barney G. und Anselm L. Strauss. 1967. *The discovery of grounded theory: strategies for qualitative research*. Chicago: Aldine.
- Glass, Nel. 2008. »Interrogating the conventional boundaries of research methods in social sciences: the role of visual representation in ethnography«. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: qualitative social research* 9 (2): Art. 50. <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-9.2.391>.
- Glisovic, Smiljana, Leo Berkeley und Craig Batty. 2016. »The problem of peer review in screen production: exploring issues and proposing solutions«. *Studies in Australasian Cinema* 10 (1): 5–19.
- Goffman, Erving. 1974. *Frame analysis: an essay on the organization of experience*. Cambridge: Harvard University Press.
- Guiney Yallop, John J., Irene Lopez de Vallejo und Peter R. Wright. 2008. »Editorial: Overview of the performative social science special issue«. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 9 (2): Art. 64. <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-9.2.375>.
- Hassard, John, Diane Burns, Paula Hyde und John-Paul Burns. 2018. A visual turn for organizational ethnography: Embodying the subject in video-based research. *Organization Studies* 39 (10): 1403–1424.
- Heider, Karl G. 2006. *Ethnographic film*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Heinze, Carsten. 2017. »Rezension: Auf den Spuren von Martha Muchow: ein Film von Günter Mey und Günter Wallbrecht«. *Zeitschrift für Qualitative Forschung* 18 (1): 159–65. <https://doi.org/10.3224/zqf.v18i1.13>.

- Heinze, Carsten und Thomas Weber. 2017. *Medienkulturen des Dokumentarischen*. Wiesbaden: Springer VS.
- Henke, Justus, Peer Pasternack und Sarah Schmid. 2017. *Mission, Die dritte: Die Vielfalt jenseits hochschulischer Forschung und Lehre: Konzept und Kommunikation der Third Mission*. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag.
- Hohenberger, Eva. 1988. *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm – Ethnographischer Film – Jean Rouch*. Hildesheim, Zürich & New York: Olms.
- Holm, Gunilla. 2008. »Photography as a performance«. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 9 (2): Art. 38, <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-9.2.394>.
- Jarzabkowski, Paula, Rebecca Bednarek und Laure Cabantous. 2015. »Conducting global team-based ethnography: methodological challenges and practical methods«. *Human relations* 68 (1): 3–33.
- Kaczmarek, Jerzy. 2008. »Soziologischer Film – theoretische und praktische Aspekte«. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 9 (3), Art. 34. <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-9.3.1164>.
- Kavanagh, Donncha. 2014. »The limits of ocularcentrism and organization«. In *The Routledge companion to visual organization*, hrsg. v. Emma Bell, Samantha Warren und Jonathan Schroeder, 416–28. Abingdon: Routledge.
- Knoblauch, Hubert, Alejandro Baer, Eric Laurier, Sabine Petschke und Bernt Schnettler. 2008. »Visual Analysis. New Developments in the Interpretative Analysis of Video and Photography«. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 9 (3), Art. 14. <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-9.3.1170>.
- Knorr, Dagmar und Melanie Brinkschulte. 2019. »Akademisches Schreiben lehren und lernen – Spektren einer prozessorientierten Schreibdidaktik«. *Journal für Psychologie* 27 (1): 51–71. <https://doi.org/10.30820/0942-2285-2019-1-51>.
- Kurt, Ronald. 2010. »Diener zweier Damen. Videobasierte Sozialforschung zwischen Datendokumentation und Filmproduktion«. In *Videographie praktizieren*, hrsg. v. Michael Corsten, Melanie Krug und Christine Moritz, 195–208. Wiesbaden: Springer.
- Linstead, Stephen A. 2018a. »Feeling the reel of the real: Framing the play of critically affective organizational research between art and the everyday«. *Organization Studies* 39 (2–3): 319–44.
- Linstead, Stephen A. 2018b. *Black snow: The past lives on*. [Film.] Großbritannien: All Rites Reversed & Bellebete Productions. Zugriffen am 17.09.2019. <https://www.imdb.com/title/tt7557886/>.
- Mey, Günter. 2018. »Performative Sozialwissenschaft und psychologische Forschung«. In *Handbuch qualitative Forschung in der Psychologie, 2., akt. u. erw. Aufl.*, hrsg. v. Günter Mey und Katja Mruck, 1–25. Wiesbaden: Springer Reference Psychologie. https://doi.org/10.1007/978-3-658-18387-5_29-1.
- Mey, Günter und Günter Wallbrecht. 2016. *Auf den Spuren von Martha Muchow*. Lengerich: Pabst [DVD, 45 Min., engl. Untertitel, 33 Min. Bonusmaterial].
- Mengis, Jeanne, Davide Nicolini und Mara Gorli. 2018. The video production of space: How different recording practices matter. *Organizational research methods* 21 (2): 288–315.
- Miko, Katharina. 2013. »Visuelles »Nosing Around«. Zur theoretischen Fundierung visualisierter Wissenschaftskommunikation«. *Soziale Welt* 64 (1–2): 153–70.
- Miko-Schefzig, Katharina. 2019. »Review Essay: Die sozialwissenschaftlich-filmische Ästhetisierung einer Pionierin der Kindheitsforschung: »Auf den Spuren von Martha Muchow«. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 20 (3): Art. 30. <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-20.3.3394>.

- Miko, Katharina und Raffael Frick. 2012. *Warme Gefühle – vier Liebesgeschichten aus Österreich*. [Film.] Wien: Nikolaus Geyrhaller Filmproduktion. Zugegriffen am 17.09.2019. https://www.filmportal.de/film/das-kind-und-die-welt_77054e85d15742c58feb898ce604d057.
- Miko-Schefzig, Katharina, Mark Learmonth und Robert McMurray. 2020. »A different way of looking at things: the role of social science film in organization studies«. *Organization* [in Begutachtung].
- Miko, Katharina und Karin Sardadvar. 2008. »Der ethnographische Film in der Soziologie: Möglichkeiten und Grenzen«. Onlinepublikation der Visuellen Soziologie, Universität Wien. Zugegriffen am 11.09.2019. <http://www.univie.ac.at/visuellesoziologie/Publikation2008/VisSozMikoSardadvar.pdf>.
- Miko, Katharina und Karin Sardadvar. 2010. »Das Unbehagen visuellen Wissens. Zur theoretischen Fundierung der Beziehung zwischen Geschlechterwissen und visuellem Wissen am Beispiel von Familienbildern«. In *Körper – Wissen – Geschlecht. Geschlechterwissen & soziale Praxis II*, hrsg. v. Angelika Wetterer, 202–20. Sulzbach: Helmer.
- Mikunda, Christian. 2002. *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*. Wien: facultas.
- Mitchell, Claudia. 2011. *Doing Visual Research*. London: Sage.
- Mohn, Elisabeth. 2002. *Filming Culture. Spielarten des Dokumentierens nach der Repräsentationskrise*. Oldenbourg: de Gruyter.
- Mohn, Elisabeth. 2016. *Kinder als Grenzgänger. Übergangspraktiken im Betreuungsalltag*. [Film.] Berlin: dVB dohrmannVerlag.berlin. Zugegriffen am 17.09.2019. http://kamera-ethnographie.de/uploadfiles/documents/2010_120312_web_DVD_booklet_2016.pdf.
- Monaco, James. 1997. *Film verstehen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Monthoux, Pierre Guillet. 2014. »Art, artist and aesthetics for organizational visual strategy«. In *The Routledge companion to visual organization*, hrsg. v. Emma Bell, Samantha Warren und Jonathan Schroeder, 146–61. Abingdon: Routledge.
- Parker, Ian. 2004. »Criteria for qualitative research in psychology«. *Qualitative Research in Psychology* 1 (2): 95–106.
- Pink, Sarah. 2007. *Doing visual ethnography*. Los Angeles, CA: Sage.
- Pink, Sarah. 2015. *Doing sensory ethnography*. London: Sage.
- Pfeifer, Jens. 2006. *Dichte Teilnahme mit der Kamera. Der Film »Them and Me« von Stéphane Breton*. Hamburg & Münster: Lit-Verlag.
- Riach, Kathleen und Samantha Warren. 2015. »Smell organization: Bodies and corporeal porosity in office work«. *Human Relations* 68 (5): 789–809.
- Rose, Gillian. 2014. »On the relation between ›visual research methods‹ and contemporary visual culture«. *The Sociological Review* 62 (1): 24–46.
- Rouch, Jean und Edgar Morin. 1961. *Chronique d'un été*. [Film.] Zugegriffen am 17.09.2019. <https://www.imdb.com/title/tt0054745/>.
- Salovaara, Perttu. 2014. *Leadership in spaces and places*. [Film.] Finnland: Universität Tampere. Zugegriffen am 17.09.2019. <https://vimeo.com/95709554>.
- Sauper, Hubert. 2005. *Darwin's Nightmare*. [Film.] Österreich: coop99. Zugegriffen am 17.09.2019. <https://www.imdb.com/title/tt0424024/>.
- Schändlinger, Robert. 1998. *Erfahrungsbilder: Visuelle Soziologie und dokumentarischer Film*. Konstanz: UVK Medien.
- Slutskaia, Natasha, Annilee M. Game und Ruth C. Simpson. 2018. »Better together: examining the role of collaborative ethnographic documentary in organizational research«. *Organizational Research Methods* 21 (2): 341–65.
- Schnettler, Bernt und Frederik S. Pötzsch. 2007. »Visuelles Wissen«. In *Handbuch Wissenssoziologie und Wissensforschung*, hrsg. v. Rainer Schützeichel, 472–84. Konstanz: UVK.

- Soeffner, Hans-Georg und Jürgen Raab. 2004. »Sehetechniken. Die Medialisierung des Sehens: Schnitt und Montage als Ästhetisierungsmittel medialer Kommunikation«. In *Auslegung des Alltags – der Alltag der Auslegung*, hrsg. v. Hans-Georg Soeffner, 254–84. Konstanz: UTB.
- Strauss, Anselm L. und Juliet M. Corbin. 1996 [1990]. *Grounded Theory: Grundlagen qualitativer Sozialforschung*. Weinheim: Psychologie Verlags Union.
- Streeck, Jürgen. 2017. *Self-making man. A day of action, life and language*. New York: Cambridge University Press.
- Taggart, Jonathan. 2016. *Life off grid*. [Film.] Kanada: Fighting Chance Films. Zugegriffen am 17.09.2019. <https://www.imdb.com/title/tt4235130/>.
- Toraldo, Laura Marie, Gazi Islam und Gianluigi Mangia. 2018. Modes of knowing. Video research and the problem of elusive knowledges. *Organizational Research Methods* 21 (2), 438–465.
- Vannini, Phillip. 2015. »Ethnographic film and video on hybrid television. Learning from the content, style, and distribution of popular ethnographic documentaries«. *Journal of Contemporary Ethnography* 44 (4): 391–416.
- Weinberger, Eliot. 1994. »The camera people«. In *Visualizing theory*, hrsg. v. Lucien Taylor, 3–26. New York & London: Routledge.
- Wolff, Stephan. 1995. »Gregory Bateson & Margaret Mead: »Balinese Character« (1942) – Qualitative Forschung als disziplinierte Subjektivität«. In *Handbuch qualitative Sozialforschung: Grundlagen, Konzepte, Methoden und Anwendungen*, hrsg. v. Uwe Flick, Ernst von Kardorff, Heiner Keupp, Lutz von Rosenstiel und Stephan Wolff, 135–41. Weinheim: Beltz.
- Wood, Martin und Sally Brown. 2011. »Lines of flight: Everyday resistance along England's backbone«. *Organization* 18 (4), 517–39.
- Wood, Martin und Sally Brown. 2014. *Lines of flight*. [Film.] Großbritannien: University of York. Zugegriffen am 17.09.2019. <https://www.imdb.com/title/tt1546411/>.
- Wood, Martin, Perttu Salovaara und Laurent Marti. 2018. »Manifesto for filmmaking as organisational research«. *Organization* 25 (6): 825–35.

Die Autorin

Katharina Miko-Schefzig, PD Dr.ⁱⁿ phil., leitet das Kompetenzzentrum für empirische Forschungsmethoden der Wirtschaftsuniversität Wien. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind qualitative Forschungsmethoden, interpretative Theorie, Sicherheits- und Polizeiforschung, visuelle Soziologie und sozialwissenschaftlicher Film.

Kontakt: PD Dr.ⁱⁿ Katharina Miko-Schefzig, Kompetenzzentrum für empirische Forschungsmethoden, Wirtschaftsuniversität Wien, Welthandelsplatz 1, A-1020 Wien; E-Mail: kmiko@wu.ac.at

Impressum

Journal für Psychologie
Theorie – Forschung – Praxis
Zeitschrift der Neuen Gesellschaft
für Psychologie (NGfP)
www.journal-fuer-psychologie.de

ISSN (Online-Ausgabe): 2198-6959
ISSN (Print-Ausgabe): 0942-2285

28. Jahrgang, 2020, Heft 1
Herausgegeben von Günter Mey

<https://doi.org/10.30820/0942-2285-2020-1>
ISBN der Print-Ausgabe: 978-3-8379-8298-5

ViSDP

Die HerausgeberInnen; bei namentlich gekennzeichneten Beiträgen die AutorInnen. Namentlich gekennzeichnete Beiträge stellen nicht in jedem Fall eine Meinungsäußerung der HerausgeberInnen, der Redaktion oder des Verlages dar.

Herausgebende

Mag. Andrea Birbaumer, Wien · Dr. Martin Dege, Berlin · Dr. Peter Mattes, Berlin/Wien · Prof. Dr. Günter Mey, Magdeburg-Stendal/Berlin · Dr. Aglaja Przyborski, Wien · Paul Sebastian Ruppel, Bochum · Univ.-Doz. Dr. Ralph Sichler, Wiener Neustadt · Dr. Anna Sieben, Bochum/Jülich · Prof. Dr. Thomas Sluneko, Wien

Wissenschaftlicher Beirat

Prof. Dr. Molly Andrews · Prof. Dr. Thea Bauriedl · Prof. Dr. Jarg Bergold · Prof. Dr. Klaus-Jürgen Bruder · Prof. Dr. Stefan Busse · Prof. Dr. Tanja Eiselen · Prof. Dr. Jörg Frommer · Prof. Dr. Heiner Keupp · Prof. Dr. Carlos Kölbl · Prof. Dr. Helmut E. Lück · PD Dr. Günter Rexilius · Prof. Dr. Dr. h.c. Wolff-Michael Roth · Prof. Dr. Christina Schachtner · Prof. Dr. Rudolf Schmitt · Prof. Dr. Ernst Schraube · Prof. Dr. Margrit Schreier · Prof. Dr. Hans-Jürgen Seel · Dr. Michael Sonntag · Prof. Dr. Hank Stam · Dr. Irene Strasser, Klagenfurt · Prof. Dr. Dr. Wolfgang Tress · Prof. Dr. Jaan Valsiner · Dr. Barbara Zielke · Prof. Dr. Dr. Günter Zurhorst

Erscheinen

Halbjährlich als Organ der Neuen Gesellschaft für Psychologie (NGfP) als Open-Access-Publikation und parallel als Print-Ausgabe.

Verlag

Psychosozial-Verlag
Walltorstraße 10
D-35390 Gießen
info@psychosozial-verlag.de
www.psychosozial-verlag.de

Abonnentenbetreuung

aboservice@psychosozial-verlag.de

Bezug

Jahresabonnement 49,90 € (zzgl. Versand)
Einzelheft 29,90 € (zzgl. Versand)
Studierende erhalten gegen Nachweis 25% Rabatt, Mitglieder der NGfP erhalten 30% Rabatt auf den Preis des Jahresabonnements.

Das Abonnement verlängert sich um jeweils ein Jahr, sofern nicht eine Abbestellung bis acht Wochen vor Beendigung des Bezugszeitraums erfolgt.

Anzeigen

Anfragen richten Sie bitte an den Verlag:
anzeigen@psychosozial-verlag.de

Die Zeitschrift *Journal für Psychologie* wird regelmäßig in der Publikationsdatenbank PSYINDEX des Leibniz-Zentrums für Psychologische Information und Dokumentation (ZPID) erfasst.



Die Beiträge dieser Zeitschrift sind unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 DE Lizenz lizenziert. Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung und unveränderte Weitergabe, verbietet jedoch die Bearbeitung und kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter: creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/de