

Informationen zum Verlagsprogramm:
www.chronos-verlag.ch

Korrektorat, Lektorat: Gerhard Katschnig, Klagenfurt
Satz: Chronos Verlag
© 2018 Chronos Verlag, Zürich
ISBN 978-3-0340-1410-6

Inhalt

- 7 Ute Holfelder/Klaus Schönberger: Ethnografisches und künstlerisches Forschen – von der Kooperation zur Ko-Produktion
- 21 Judith Laister: Objektivierung, Projektionen, Zusammenarbeit. Beziehungsmodi zwischen Ethnografie und Kunst
- 39 Katharina Eisch-Angus: Die Leiter wegwerfen. Verbindungen, Schranken und Ausschlüsse zwischen Ethnografie und Kunst
- 57 Christian Ritter: Die Ästhetisierung der Sozialwelt als Gegenstand von Kunst und Ethnografie. Methodische Überlegungen zu transdisziplinärer Forschung
- 83 Ute Holfelder: Blickwechsel, Perspektivenerweiterungen und Bedeutungsverschiebungen. Ein Praxisbericht zum Potenzial künstlerisch-ethnografischer Forschungsprojekte
- 97 Tine Nowak: #Crescendo
Von der künstlerischen Feldforschung zur ästhetischen Erfahrung
- 113 Michael Hiltbrunner: Fragen, Methoden, Prozesse, Archive.
Forschende Kunst bei Serge Stauffer und an der frühen F+F-Schule
- 127 Priska Gisler: Gezeigte Natur. Bericht über eine künstlerische und sozialwissenschaftliche Ethnografie im Zoo
- 149 Karin Schneider: «Ich muss sagen, dass ich als Nachfahre von Tätern sehr stolz bin, auf diesem Foto zu sein.» Aspekte von Vermittlung und Kommunikation im fotografischen Kunstforschungsprojekt «Freiwillige Teilnahme/Voluntary Participation» von Tal Adler
- 171 Michael Annoff: Eine alte Dreiecksbeziehung. Das Verhältnis von Kunst und Ethnografie als Wunsch nach politischer Wirksamkeit
- 195 Autorinnen und Autoren

Ute Holfelder/Klaus Schönberger

Ethnografisches und künstlerisches Forschen – von der Kooperation zur Ko-Produktion

Dieser Band ist im transdisziplinären Handgemenge zwischen Kunst und Wissenschaft – hier der Ethnografie, die mitunter selbst darum ringen muss, als «Wissenschaft» anerkannt zu werden – entstanden. Dieses Handgemenge erfolgte in den Korridoren von Kunsthochschulen und Universitäten, zwischen Künstler_innen, Ethnograf_innen und hybriden Akteur_innen, die heute dies und morgen etwas anderes sind. Ein Anknüpfungspunkt war die Künstlerische Forschung, die als Resultat vielfältiger Entgrenzungsprozesse (Schönberger 2013a) für sich in Anspruch nimmt, spezifische Formen der Erkenntnisproduktion zu ermöglichen. In den letzten Jahren haben die Verfasserin und der Verfasser mehrere transdisziplinäre Projekte initiiert und durchgeführt, in welchen gemeinsames ethnografisches und künstlerisches Forschen stattgefunden hat oder weiterhin stattfindet. Inwiefern ein solch transdisziplinäres Zusammengehen auf der Grundlage eines gemeinsamen Forschungsinteresses und unter Begründung der Methodenverwandtschaft zu erweiterten Erkenntnissen und neuen Formen der Repräsentation führen kann, thematisieren die Beiträge in diesem Band. Wenn wir im Folgenden über Kunst sprechen, dann sind vor allem Strömungen der Gegenwartskunst gemeint, Konzeptkunst und künstlerische Projekte, die auf Recherche basierend vorgehen.

Diskurs Künstlerische Forschung

Der Begriff *Künstlerische Forschung* weist drei Bedeutungsebenen auf: Er bezeichnet Forschung *über* Kunst, wie sie in der Kunstgeschichte zur Anwendung kommt, Forschung *für* die Kunst, etwa durch Recherche und Materialbeschaffung, sowie Forschung *in* der Kunst, womit der Schaffensprozess gemeint ist, der zugleich materielle Hervorbringung und ihre Transzendierung bedeutet (Borgdorff 2009, vgl. Bippus 2009, Schenker 2009, Mittelstraß 2011). In der für das Zusammengehen von Kunst und Ethnografie verwendeten Lesart bezieht sich der Begriff *Künstlerische Forschung* auf das Forschen *in* der Kunst. Dies bedeutet, dass menschliche Erfahrungen und kulturelle Ausdrucksformen *durch* die Künste erforscht werden (z. B. Mittelstraß 2011),

womit der künstlerische Prozess und die künstlerischen Ausdrucksformen als Mittel des Erkenntnisgewinns systematisch genutzt werden können.

Das meint, dass Künstler_innen in ihrer Arbeit einen Sachverhalt, eine Erfahrung oder einen Gegenstand untersuchen, hierüber etwas entdecken, respektive Erkenntnis generieren – Elke Bippus (2009: 11) spricht in diesem Kontext im Anschluss an Bruce Naumann von «doing knowledge». Ausserdem impliziert die Idee, «mit den Mitteln der Kunst zu forschen», die Möglichkeit, dass Rezipient_innen das Kunstwerk als Instrument des Erkenntnisgewinns nutzen (vgl. Bippus 2009: 16, Peters 2015). Jörg Rheinberger (2015) vergleicht das Künstlerische Forschen mit dem Vorgehen im Forschungslabor.¹

Im Diskurs über Künstlerische Forschung wird den Künsten die Möglichkeit zugeschrieben, emotionale und ästhetische Wissensbestände zu aktivieren (Klein 2015: 309), implizites Wissen evident zu machen (Mersch 2007: 64ff.), Denkmuster aufzubrechen, Möglichkeitsräume zu eröffnen (Bippus/Hesse 2008: 50), sinnliche Erkenntnis (Badura 2015a) zu ermöglichen sowie Reflexionen anzuregen und Handlungen zu provozieren (Schenker 2006: 147). Aufgrund der sinnlichen Qualitäten künstlerischer Werke und wegen der sozialen Dimensionen des Ästhetischen könne Kunst etablierte Diskurse reflektieren, zur Schärfung der Wahrnehmung beitragen (Prinz 2015) und Anstösse geben zur «Erfindung immer neuer Möglichkeiten, wie sich Wirklichkeit erleben lässt» (Bippus/Hesse 2008: 50).

Die potenzielle Wissensvermittlung und Wissensermittlung bezeichnet allerdings nur eine Dimension des Diskurses. Es geht zugleich um die Vorstellung, künstlerisch forschend zu einer «Transformation bestehender Wissensordnungen» (Badura 2015b: 24) beizutragen (vgl. Haarmann 2015).

Zur Wahlverwandtschaft von künstlerischem und ethnografischem Forschen

In den theoretischen Debatten über ihr epistemisches Potenzial wird der Kunst vor allem die Rolle zugesprochen, dass sie das jenseits des Sagbaren Liegende und für sprachlich-wissenschaftliche Verfahren nicht fassbare «implizite Wissen» (Polanyi 1985) zugänglich machen, verdichten und vermitteln könne (vgl. z. B. Borgdorff 2009, Ritter 2013). Christoph Schenker spricht hier vom «dichten Wissen» (z. B. Schenker 2015: 105–107) der Kunst, was wiederum eine Nähe zur Ethnografie und zu ihrer «Thick description» im Geertzchen Sinn herstellt (Geertz 1987). Mittlerweile liegen einige wenige Arbeiten und Überlegungen vor, in denen die Verwandtschaft von künstlerischem und ethnografischem Vorgehen – etwa in der Feldforschung – befragt wird (Binder 2008, Bippus/Hesse 2008, Eisch 2018 in diesem Band, Laister 2018 in diesem Band).

Unter Ethnografie verstehen wir hier kulturanalytische Verfahren, die in verschiedenen akademischen Fächern/Fachbereichen zur Anwendung kommen (in der Empirischen Kulturwissenschaft/Europäischen Ethnologie, in der Soziologie, in der Ethnologie, bisweilen auch in anderen Bereichen). Gemeint ist die Erhebung von Datenmaterial im Feld mittels Interviews, teilnehmender Beobachtung, Fotografie oder Film, ferner mithilfe auditiver Fieldnotes oder des Einsatzes von Mapping-Verfahren, welche die soziokulturellen Praktiken und das Alltagsleben von Subjekten in den Mittelpunkt des Forschungsinteresses stellen.

Bereits seit den 1920er-Jahren – verstärkt aber seit den 1960er-Jahren – arbeiten Künstler_innen mit ethnografischen Methoden. In diesen Arbeiten führen sie feldforschungsartige Untersuchungen durch, wenn sie Interviews machen, Archivmaterialien für ihre Arbeiten erheben, verwenden oder zugrunde legen. Wir sprechen hier von «feldforschungsartig», weil diese Verfahren kaum systematisch angelegt oder mit einer systematisierenden Perspektive benutzt werden, wie dies demgegenüber Ethnograf_innen lernen. Zumeist finden wir eine assoziative und selektive Verwendung der Methoden und der daraus generierten Daten. Das ist aus künstlerischer Perspektive legitim und sinnvoll, markiert aber zugleich den Unterschied zur wissenschaftlich angelegten Feldforschung. Hal Foster (1995) diagnostizierte in seinem oft zitierten Aufsatz «The Artist as Ethnographer» für solche Kunstprojekte, die auf Recherche basieren, einen «ethnographic turn» (ausführlicher hierzu Anoff 2018 in diesem Band).

In unseren Handgemengen in den Korridoren ging es zudem stets um die Frage: Was sehen die anderen, was wir möglicherweise nicht sehen? Welches Wissen generiert die jeweils andere epistemische Perspektive, welche distinkte Erkenntnis ermöglicht die jeweils andere Vorgehensweise (Schönberger 2013a), was kann sie erkennbar machen? Ob ein Erkennbarmachen gelingt, d. h., ob «Evidenz sich ereignet, entscheidet sich im Auge des Betrachters» (Peters 2011: 15), der in der Lesart der Cultural Studies kein passiver Konsument ist, sondern sich Inhalte kreativ aneignet und möglicherweise eigensinnig umdeutet (vgl. z. B. Kaschuba 1986: 479, Winter 2001).

Mit solchen gemeinsamen Projekten ist die Hoffnung verbunden, dass sich ein systematisch mit ethnografischen und hermeneutischen Methoden generiertes Wissen der Kulturanalyse mit den Erkenntnissen, die die Kunst im Modus der künstlerischen Wahrnehmung generiert, produktiv verknüpfen lässt.

Darüber hinaus gibt es die Erfahrung, dass sich gemeinsam gewonnene Erkenntnisse in der Repräsentation mit den der Kunst zur Verfügung stehenden ästhetischen Mitteln übersetzen lassen. Damit verbunden ist das Potenzial, dichotome Denkmuster zu dekonstruieren – und damit einen Bei-

trag zu leisten, die vorherrschenden Wissensordnungen zu transformieren. Insofern eröffnen Kunst und Kulturanalyse verschiedene Lesarten und kommen so der von der Writing-Culture-Debatte (Clifford/Marcus 1986) geforderten Vielstimmigkeit und Multiperspektivität der Repräsentation von Erkenntnis nach.

Ende der 1980er-Jahre hatten der Historiker James Clifford und der Anthropologe George Marcus (1986) darauf aufmerksam gemacht, dass ethnografische Feldbeobachtungen nie «vollständig» sein können. Bei der Verschriftlichung von Erfahrungen gingen zwangsläufig Aspekte verloren oder blieben teilweise systematisch unterbelichtet, andere wiederum würden hervorgehoben. Die auf ethnografischen Methoden beruhende Kulturbeschreibung sei immer eine nur scheinbar objektive Repräsentation von Kultur, die darüber hinaus durch den subjektiven Blick des/der Forschenden gefärbt sei. Die unvermeidbare Reduktion führe dazu, dass die Ethnolog_innen lediglich «partial truths» in den Blick bekämen und dass ihre Wissensproduktion von den jeweiligen Apriori eingeschränkt sei. Beispielsweise ist die textliche Repräsentation von Kultur auch deshalb verkürzend, weil sie nicht sprachliche Aspekte nur unzureichend erschliessen kann. Denn hierbei müssen wesentliche Dimensionen des menschlichen Handelns – insbesondere damit verbundene Aspekte des Sinnlichen – in einen Text übersetzt werden. Dabei verlieren das zu beschreibende Handeln und die Analyse der subjektiven Erfahrungen nicht nur die Vielfalt in der Repräsentation ihrer ästhetischen Dimension und Sinnlichkeit, sondern auch die Vielfalt ihrer Bedeutungen.

In den ethnografisch forschenden Wissenschaften (Empirische Kulturwissenschaft, Europäische Ethnologie, Kultur- und Sozialanthropologie, Ethnologie) wurde in der Folge dieser Debatte gefordert, dass Forschende ihre Perspektive und ihre Rolle im Feld reflektieren und dass die erforschten Subjekte eine eigene Stimme erhalten sollten. Damit einher ging die Übernahme der Forderungen aus der Writing-Culture-Debatte auf «Multiperspektivität» und «Vielstimmigkeit». In diesem Zusammenhang lässt sich die verstärkte Suche nach neuen Darstellungsformen der Erkenntnisvermittlung und der Repräsentation beobachten, die über nicht sprachliche – etwa künstlerische – Formate erfolgen könne. In diesem Sinn lag und liegt das Ziel im Zusammengehen mit der Kunst darin, zu jenem impliziten Wissen vorzudringen, das mittels Sprache nur schwer zugänglich ist.

Die Wahlverwandtschaft von ethnografischen Verfahren und künstlerischem Vorgehen ergibt sich ausserdem aus den der Empirischen Kulturwissenschaft/Europäischen Ethnologie zur Verfügung stehenden Methoden, um Sinnliches und Wahrnehmungsprozesse zu erforschen und sichtbar zu machen. Hierzu zählen verschiedene Evokationstechniken im qualitativen Interview (vgl. z. B. Schönberger 2013b), aber auch im Fotointerview

(Buchner-Fuhs 1997) oder beim Einsatz von Video in Interviews (Keifenheim 2003, Hägele 2017). Hiermit lassen sich auch visuelle Methoden wie das Erstellen von Mental Maps oder Körper-Piktogrammen (vgl. z. B. Helfferich 2014) verknüpfen. Ein weiteres methodisches Instrumentarium stellt der Wahrnehmungsspaziergang dar. Er wird entweder vom Forscher/von der Forscherin selbst durchgeführt und in Form einer Selbstbeobachtung dokumentiert oder mit einer anderen Person, die zu ihren Beobachtungen befragt wird (vgl. z. B. Mohr/Vetter 2014).

Alle diese Verfahren sind darauf ausgerichtet, bei den Befragten implizite Erfahrungen bewusst zu machen und zu versprachlichen oder sie verbildlichen zu lassen. Hierbei soll nicht nur untersucht werden, wie jemand eine Situation sinnlich erlebt, was er oder sie hört, sieht, riecht oder schmeckt und wie sich etwas anfühlt, sondern es wird davon ausgegangen, dass sich hierüber Unbewusstes explizit machen lässt.

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, weshalb es für die Ethnografie attraktiv erscheint, mit den Künsten zu kooperieren. Es geht um eine grössere Varianz im Zugang zu wissenschaftlichen Fragen (vgl. Holfelder/Ritter 2013), bei der die Erforschung und die Repräsentation um die sinnliche und ästhetische Dimension des Handelns der Subjekte sowie um den damit verbundenen soziokulturellen Wandel erweitert ist.

Von der Kooperation zur Ko-Produktion: Produktive Verstrickungen und dysfunktionales Stottern

Wie sind solche Projekte zu konzipieren und durchzuführen, damit sich die jeweiligen Erwartungen und Hoffnungen realisieren lassen? Eine Leitidee in diversen Kooperationsprojekten besteht darin, dass die Partner_innen die blinden Flecken des jeweils anderen Wissenssystems aufspüren, um sich einander zu ergänzen. Dieses Anliegen wurde bereits mehrfach und unabhängig voneinander auf die Formel des bekannten Kinderspiels «Ich sehe was, was Du nicht siehst» gebracht (Huffschmid/Wildner 2009, Schönberger 2013a). Obgleich sich diese Hoffnung nicht in jedem Fall erfüllen wird, so eröffnet das gemeinsame Arbeiten an einem Forschungsthema die Möglichkeit, verschiedene Ansätze und Perspektiven auf das zu Erforschende zu verbinden und den Anspruch auf Multiperspektivität und Vielstimmigkeit einzulösen.

Wir schlagen für die Projektanlage eine Konstellation bzw. ein Verhältnis vor, das wir als Ko-Produktion bezeichnen (vgl. erstmals Schönberger 2013a). Dazu bedarf es einer transdisziplinären Perspektive, welche die derzeit entgrenzten gesellschaftlichen Bedingungen methodisch und epistemisch einzuholen versucht und mehr darstellt als lediglich ein Nebeneinander von Perspektiven. Vor dem Hintergrund veränderter Anforderungen und der

Komplexität der anstehenden gesellschaftlichen Probleme stellt sich die Frage, wie das Zusammengehen zu mehr als nur einem additiven Nebeneinander führen kann? Dieses mit dem Begriff der Ko-Produktion verbundene Konzept zielt auf ein Surplus: Die im Sinne einer Ko-Produktion vorgeschlagene Entgrenzung versteht ihr Vorgehen als Öffnung sowie Überschreitung der jeweiligen Methoden und Episteme – nicht nur als Ergänzung, sondern als «produktive Verstrickung» (Bippus 2009: 14) mittels dialogischer Verfahren (Schneider/Wright 2006, 2010) und in Form einer Ko-Produktion (Schönberger 2013a).²

Während es Gesa Ziemer (2015: 170f.) in ihren Überlegungen zum «Kollektiven Arbeiten» und zum «Konnektiv» beim künstlerischen Forschen zwar ebenso um die «Wertschätzung heterogener Konstellationen» geht, meint Ko-Produktion insbesondere den epistemischen Ertrag des Zusammengehens. Es wird dabei erwartet, dass dieses Zusammengehen ein erweitertes und anderes Wissen ermöglicht (Schönberger 2013a).

Der Hintergrund zu den verschiedenen Forschungsprojekten der Herausgeber_innen und des zugrunde liegenden Konzepts von Ko-Produktion ist die schlichte Frage: Was weiss die Kunst mehr oder anderes als die Ethnografie und wie lassen sich der Prozess der Erkenntnisgewinnung und die Formate der Repräsentation produktiv verweben?

Künstlerische und kulturwissenschaftliche Forschung reflektieren sich in einer solchen Ko-Produktion in allen Arbeitsphasen gegenseitig (Erarbeitung der Fragestellung, Erhebungsphase, Analysephase, Umsetzungsphase) und bilden somit einen «Echoraum», in dem sie «aufeinandertreffen, ihre Interessen verknüpfen, etwas Neues kreieren» (Ziemer 2007: 13).

Diese Prozesshaftigkeit, in der künstlerisches Forschen und die ethnografische Kulturanalyse in stetem Austausch stehen und sich reflektieren, sowie das damit häufig verbundene dysfunktionale Stottern und aufeinander Reagieren bilden wesentliche Momente der Ko-Produktion.

Eine solche Ko-Produktion ist nun in der Praxis nicht frei von Fallstricken, die zu einem Grossteil als strukturelle Schwierigkeiten beschreibbar sind, aber häufig als persönliche Defizite und individuelle Probleme verhandelt werden. Diese Problematiken sollen im Folgenden thesenartig angeführt werden³:

Ein erstes Problem besteht in «asymmetrischen Machtverhältnissen» (Ritter 2018), welche die Künstler_innen oft schon zu Beginn eines Projekts in eine «abseitige Position» bringen. Angesichts der Beantragungserfordernisse, die wissenschaftlichen Regeln und Routinen folgen, sind sie aufgrund der der Wissenschaft innewohnenden sprachlichen wie formalen Anforderungen dieser hoch bürokratisierten Verfahren häufig im Nachteil. Die im wissenschaftlichen Feld vorherrschenden Routinen der Beantragung benachteiligen

sie strukturell. Diejenigen, die diesen Anforderungen nicht gerecht werden, können gegenüber ihren wissenschaftlichen Partner_innen in diesem Feld selten auf Augenhöhe agieren.⁴ Hier entsteht schnell das Gefühl der Instrumentalisierung.

Allerdings gibt es auch die umgekehrte Situation: Wissenschaftler_innen werden benötigt, um assoziative Thesen und die im Kunstfeld erwünschte freie Assoziation zu untermauern. Wenn die Wissenschaftler_innen demgegenüber auf empirisch geschulter Genauigkeit insistieren, wird das enge Korsett der Methodendisziplin beklagt. Im Fall des Zusammengehens zwischen Ethnografie und Kunst ist zu bedenken, dass insbesondere die Ethnografie nicht zur Begründung weitreichender Behauptungen taugt. Im Gegenteil: Die Ethnografie ist eine Wissenschaft, welche die in den Künsten mitunter mit grosser Verve vorgetragenen Metatheorien hinterfragt und kritisiert. Die Stärke der mit qualitativen Methoden argumentierenden Ethnowissenschaften liegt in der Kritik und in der Hinterfragung der Apriori der auf Totalität zielenden Theorien.

Ein zweites Problem lässt sich als das Aufeinandertreffen unterschiedlicher Logiken im künstlerischen und wissenschaftlichen Feld charakterisieren. In Bezug auf die Akteur_innen und ihre künstlerischen sowie wissenschaftlichen Laufbahnen spricht Ritter (2018) von den jeweiligen «Eigeninteressen». In diesen Feldern gelten je unterschiedliche Regeln – das bedeutet: In Projekte, die auf Ko-Produktion abzielen, sind strukturelle Widersprüche eingebaut, die sich – wenn überhaupt – nur voluntaristisch überwinden lassen.

Insbesondere für Wissenschaftler_innen, die sich noch in der Qualifikationsphase befinden, bleibt die Anforderung, sich entlang der in ihrem Feld geltenden Ansprüche und Forderungen zu verhalten. Dies reibt sich häufig mit den Anforderungen, Produktionsrhythmen und Ergebnissen transdisziplinärer Projekte.

Künstler_innen erleben die den Regeln geschuldeten Prozesse wissenschaftlicher Begründung und Validierung als Korsett, das sie gern sprengen würden. Umgekehrt ergeben sich aus der Zusammenarbeit mit der Wissenschaft allerdings oftmals Vorteile für das weitere Agieren im Kunstfeld.

Ein drittes Problem stellen die unterschiedlichen Produktionslogiken im künstlerischen und im wissenschaftlichen Feld dar. Zwar sehen sich beide Gruppen mit einer latenten Prekarisierung konfrontiert, aber Zeit- und Finanzrahmen von Wissenschaft und Kunst fallen doch signifikant auseinander. Allein die Zeitrhythmen führen zu unterschiedlichen Arbeitsweisen. Text- und Kunstwerk-Produktion haben ihren eigenen Rhythmus und folgen unterschiedlichen zeitlichen Taktungen: Ein wissenschaftliches Forschungsprojekt bedarf in der Regel eines grösseren Zeitfensters und eines längeren

Vorlaufs bei der Antragstellung. Das ist kaum mit Einreichungsprozessen im Kunstfeld vergleichbar.

Die Frage, für welche Zwecke – etwa im Rahmen der Repräsentation von Ergebnissen – finanzielle Mittel Verwendung finden, ist häufig ein Anlass für Konflikte. Vor dem Hintergrund abweichender Referenzsysteme kann es ausserdem zu Konflikten um die unterschiedlichen Bewertungen von Ausstellungen oder wissenschaftlichen Publikationen kommen.

Einen weiteren möglichen Konfliktherd bilden Form und die Inhalte der Repräsentation von Erkenntnissen, insbesondere wenn es sich um hybride Akteur_innen, also um in beiden Feldern beheimatete Projektpartner_innen, handelt.

Die Frage nach der «Qualität» von Kunst wird von Wissenschaftler_innen häufig sehr zurückhaltend kommentiert. Zumeist unterscheiden sich in dieser Frage die Massstäbe. Die Wissenschaftler_innen müssen sich darauf verlassen, dass die Künstler_innen die «richtigen» ästhetischen Entscheidungen und Einschätzungen treffen, was sie häufig als «Kontrollverlust» erleben. Mit den Künstler_innen in eine Debatte bezüglich ihrer künstlerischen Entscheidungen zu treten, ist problematisch, da diese oft nicht in einem verbalen, kognitiven Auseinandersetzungsraum getroffen werden und anderen Produktionslogiken als den wissenschaftlichen folgen.

Viele ambitionierte Projekte der Zusammenarbeit scheitern daran, dass es jenseits bestehender Affinitäten von Kunstfeld und Ethnografie kaum ein Erfahrungswissen über den je anderen Bezugsrahmen gibt. Deshalb ist eine Reflexion der jeweiligen strukturellen Bedingungen für künstlerisches und ethnografisches Forschen in transdisziplinären Projekten zwingend notwendig. Nur so können die abweichenden Rationalitäten und Traditionen der verschiedenen epistemischen Systeme produktiv gemacht werden. Zudem werden Situationen geschaffen, in denen sich die distinkten Sicht- und Arbeitsweisen des Wissenschaftsbetriebs und des Kunstfeldes nicht blockieren, sondern als dysfunktionales Stottern zur gegenseitigen Befruchtung und produktiven Verwicklung beitragen.

Die Beiträge

Die folgenden Beiträge theoretisieren zum einen das Verhältnis von Kunst und Ethnografie und geben zum anderen Einblicke in konkrete transdisziplinäre Forschungsprojekte. Den Anfang macht Judith Laister (Graz) mit ihrem Beitrag *Objektivierung, Projektionen, Zusammenarbeit. Beziehungsmodi zwischen Ethnografie und Kunst*, in dem sie nach einer historischen Herleitung der distinkten Rationalitäten von Kunst- und Wissenschaftsfeld drei Beziehungsmodi zwischen Ethnografie und Kunst beschreibt. Dabei versteht sie

unter dem ersten Beziehungsmodus der «Objektivierung» die Perspektive, welche die Kulturanthropologie einnimmt, wenn sie sich mit ästhetischen Hervorbringungen der Populärkultur, aber auch mit der sogenannten Hochkultur befasst. Mit dem zweiten Beziehungsmodus «Projektionen» nimmt Laister Bezug auf die (methodischen) Verwandtschaften von Kunst und Ethnografie. Sie begründet dies zum einen mit dem Fosterschen Postulat, dass diverse Künstler_innen ethnografisch arbeiteten («the artist as ethnographer»), und zum anderen mit im Anschluss an die Writing-Culture-Debatte angestellten Überlegungen bezüglich performativer Formen der ethnografischen Repräsentation («the ethnographer as artist»). Den dritten Beziehungsmodus, den der Zusammenarbeit, versteht Laister als «relationale Ethnografie», die den Vorteil biete, die visuelle Kultur stärker in den Fokus der Kulturanthropologie zu rücken, und der darüber hinaus sowohl epistemisches wie politisches Potenzial inhärent sei.

Auch der darauffolgende Beitrag *Die Leiter wegwerfen. Verbindungen, Schranken und Ausschlüsse zwischen Ethnografie und Kunst* von Katharina Eisch-Angus (Graz) hebt zunächst die Gemeinsamkeiten von Kunst und Ethnografie hervor. Dabei geht sie von einem semiotischen Kulturverständnis aus: Wahrnehmung und Erkenntnis – und somit auch künstlerische wie alltägliche Weltaneignung – können nur innerhalb eines als dynamisch zu denkenden Zeichensystems stattfinden und kommuniziert werden. Ethnografische und künstlerische Praxis verbindet laut Eisch-Angus der intersubjektive Zugang – Künstler_innen und Ethnograf_innen sind forschende Akteur_innen mit ihrer jeweiligen Subjektivität und zugleich Teil des eigenen lebensweltlichen Untersuchungsgegenstandes. Somit bedarf es in der Auseinandersetzung mit dem Eigenen und dem Fremden einer «hermeneutischen Spannung zwischen Nähe und Distanzierung». Dass Codierungen, die der Kunst «das Innen» (resp. Eigenwahrnehmung) und der (Kultur-)Wissenschaft das «Aussen» (resp. Fremdwahrnehmung) zuschreiben, Ausschlüsse produzieren, wird im weiteren Verlauf des Textes diskutiert. In welcher Weise sich diese Codierungen in der Praxis überwinden lassen, ist Thema ihres abschliessenden Resümees.

Christian Ritters (Zürich) Beitrag *Die Ästhetisierung der Sozialwelt als Gegenstand von Kunst und Ethnografie. Methodische Überlegungen zu transdisziplinärer Forschung* verortet zu Beginn transdisziplinäres Forschen im Kontext eines umfassenden soziokulturellen Wandels, der sich durch vielfältige Entgrenzungsprozesse auszeichnet. Daran schliessen sich Überlegungen zu Potenzialen und Grenzen transdisziplinären Forschens. Anhand von zwei Projekten, an denen er selbst beteiligt war, zeigt Ritter auf, wie sich auf die jeweiligen Anforderungen angepasste Forschungsdesigns entwickeln lassen. Er plädiert dafür, in transdisziplinären Projekten Gefässe zu definieren, die auf

der einen Seite ausschliesslich für die disziplinäre Produktion und auf der anderen für die transdisziplinäre Ko-Produktion vorgesehen sind – um diese am Ende zu verknüpfen.

Auch der folgende Beitrag *Blickwechsel, Perspektivenerweiterungen und Bedeutungsverschiebungen. Ein Praxisbericht zum Potenzial künstlerisch-ethnografischer Forschungsprojekte* von Ute Holfelder (Klagenfurt) bezieht sich auf die praktische Zusammenarbeit in transdisziplinären Projekten. Ausgehend von einer Arbeitsphase im Zürcher SNF-Projekt «Handyfilme – künstlerische und ethnographische Zugänge zu Repräsentationen jugendlicher Alltagswelten», an der Künstler_innen, Ethnograf_innen, Schüler_innen und Lehrpersonen beteiligt waren, zeigt sie auf, wie eine künstlerisch-ethnografische Ko-Produktion Perspektiven auf einen Forschungsgegenstand, die den jeweiligen Rationalitäten der Beteiligten folgen, erweitern und verändern kann.

Die künstlerische Arbeit #Crescendo der am Handyfilm-Projekt beteiligten Künstlerinnen Uta Weyrich (Stuttgart) und Eva Paulitsch (Berlin) steht im Zentrum des Beitrags #Crescendo. *Von der künstlerischen Feldforschung zur ästhetischen Erfahrung* von Tine Nowak (Köln). Darin beschreibt und analysiert sie die Arbeit #Crescendo im Kontext des Werks der beiden Künstlerinnen: Während die Arbeiten vor der transdisziplinären Zusammenarbeit mit dem Ethnograf_innenteam des Projekts ausschliesslich auf die visuelle Dimension von Handyfilmen rekurriert hatten, verarbeiteten Weyrich/Paulitsch im Nachgang der gemeinsamen Feldforschungs- und Transkriptionsarbeiten die Tonspur der Handyfilme und übersetzten diese in eine Textgrafik. Nowak interpretiert diese Arbeit als Ausdruck einer «Aneignung fremder Forschungspraxen», die im Gegensatz zur Ethnografie nichts einordnet oder erklärt, sondern das Ausgangsmaterial bewusst verfremdet, um verschiedene Deutungsmöglichkeiten zuzulassen.

Aus einer historischen Perspektive beschäftigt sich Michael Hiltbrunner (Zürich) in seinem Beitrag *Fragen, Methoden, Prozesse, Archive. Forschende Kunst bei Serge Stauffer und an der frühen F+F-Schule* mit dem Schweizer Künstler, Kunstvermittler und Mitbegründer der F+F-Schule für experimentelle Gestaltung in Zürich Serge Stauffer (1929–1989). Auf der Grundlage eines umfassenden Studiums des Archivs Serge Stauffer arbeitet Hiltbrunner heraus, in welcher Weise sich Stauffers künstlerische Praxis als forschende Kunst begreifen lässt. Hiltbrunners Überlegungen münden in vier Thesen, in denen er den Versuch unternimmt, forschende Kunst zu definieren.

In ihrem Beitrag «Gezeigte Natur.» *Bericht über eine künstlerische und sozialwissenschaftliche Ethnografie im Zoo* gibt Priska Gisler (Bern) Einblick in ein Projekt zu Mensch-Tier-Beziehungen im Zoo, an dem Künstler_innen und Soziolog_innen beteiligt waren. Dabei veranschaulicht sie, welchen Herausforderungen sich das Projekt hinsichtlich methodischer Verfahren und

Fragen der Repräsentation zu stellen hatte. Dennoch kommt auch Gisler zu dem Schluss, dass transdisziplinäres Zusammenarbeiten ein anderes Sehen aller Beteiligten ermöglichen.

Karin Schneider (Wien/Zürich) reflektiert ihre Zusammenarbeit mit dem Künstler und Fotografen Tal Adler (Berlin) im Beitrag *«Ich muss sagen, dass ich als Nachfahre von Tätern sehr stolz bin, auf diesem Foto zu sein.» Aspekte von Vermittlung und Imagination im fotografischen Kunstforschungsprojekt «Freiwillige Teilnahme/Voluntary Participation» von Tal Adler*. Dabei fragt sie sich, inwiefern eine künstlerische Intervention mit einer fotografischen Bildproduktion zu Verschiebungen im Geschichtsbild von zivilgesellschaftlichen Gruppen beitragen kann. Es geht um die historische «Freiwillige Teilnahme» der Vorläufer dieser Gruppen am Nationalsozialismus sowie um die Frage nach der Teilnahme an der Bearbeitung des Fortwirkens dieser Geschichte in der Gegenwart. Thematisiert werden die Verknüpfung historischer Ereignisse mit künstlerischen Interventionen und die Frage, inwiefern hierüber Verschiebungen in der öffentlichen wie persönlichen Wahrnehmung angestoßen werden können.

Michael Annoff (Berlin) diskutiert im letzten Beitrag *Eine alte Dreiecksbeziehung. Das Verhältnis von Kunst und Ethnografie als Wunsch nach politischer Wirksamkeit* die Erwartung, mittels künstlerischer Forschung partizipative Forschungssettings herzustellen. Dabei unternimmt er nicht nur eine erweiterte Relektüre von Hal Fosters kanonischem Text «The Artist as Ethnographer», sondern rekonstruiert zugleich die Diskussion über die soziale Relevanz von Kunst in den letzten Jahrzehnten. Er situiert die Debatte um partizipatorische Kunst im historischen Setting des «Produktivismus» der 1920er-Jahre und fragt danach, unter welchen Bedingungen ein nicht paternalistischer Neo- oder Postproduktivismus im Postfordismus möglich und sinnvoll ist.

Anmerkungen

- 1 Der Begriff des Labors wurde beispielsweise 2013/14 im vom Institut für Gegenwartskünste (IfCaR) durchgeführten Projekt «Labor Mülheim» (in Kooperation mit den «Urbanen Künste Ruhr») an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) aufgegriffen. Vgl. Krusche 2015.
- 2 Dieses Verfahren der Ko-Produktion wird derzeit auch in dem von Klaus Schönberger in Klagenfurt koordinierten Horizon2020-Projekt TRACES (Transmitting Contentious Cultural Heritage with the Arts – From Intervention to Co-Production) erprobt. Dabei wurde bereits in der Anlage einigen der hier konstatierten Schwierigkeiten Rechnung getragen. Zur Konzeption und zu den Beteiligten siehe die Webseite (<http://www.traces.polimi.it/>) und die Facebook-Seiten (<https://www.facebook.com/traces-project/>) des Projekts.
- 3 Hier doppelten sich Überlegungen, wie sie Christian Ritter (2018) in diesem Band ebenfalls anführt. Das ist unvermeidlich, weil sie geteilten Erfahrungen aus gemeinsamen Projekten entspringen.