

Ulrike Hentschel

Wissen in Zwischenräumen

Theaterpädagogische Praktiken in ortsspezifischen Projekten

Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen ist die Annahme, dass künstlerischer Praxis ein eigenes Erfahrens- und Erkenntnispotenzial zukommt. Dieses spezifische epistemische Vermögen künstlerischer Praxis ist zu unterscheiden von einer Erkenntnis über oder *durch* Kunst. Sein Ort ist vielmehr *in* der künstlerischen Praxis zu suchen, genauer, in den je spezifischen künstlerischen Praktiken, im Vollzug ihrer Aus- und Aufführung. Aus kunstphilosophischer Sicht spricht Kathrin Busch hier pointiert vom »Vollzug des Erkennens unter den Bedingungen der Darstellung«.¹ Eine solche Annahme beinhaltet weitreichende Konsequenzen für das Fachverständnis von kunstvermittelnden Fächern. Im Fokus steht damit weder, was vermittelt werden soll, also welche Inhalte durch die Kunstvermittlung transportiert werden sollen, noch die bildungspolitische Frage danach, welche Wirkungen mit der Kunstvermittlung im pädagogischen Kontext angestrebt werden. Vielmehr geht es um die Hinwendung zur konkreten Materialität künstlerischer Praktiken im Prozess ihrer Produktion und Rezeption. Der Erziehungswissenschaftler Rubén A. Gaztambide-Fernández spricht im Hinblick auf dieses Fachverständnis der kunstvermittelnden Disziplinen von einer »konzeptionellen Verschiebung« und folgert: »Statt die Künste so zu sehen, als würden sie

1 Busch, Kathrin: »Wissen anders denken«, in: dies. (Hg.), *Anderes Wissen*, Paderborn 2016, S. 10–33, hier: S. 22.

etwas mit den Menschen tun, sollten wir über künstlerische Formen nachdenken als *etwas, das Menschen tun*.«²

Unter diesem Vorzeichen werden im Folgenden ausgewählte künstlerische Praktiken in der theaterpädagogischen Arbeit thematisiert und ihre jeweiligen Modi der Produktion und Rezeption in den Blick genommen. Ich verwende in diesem Kontext den Begriff der Praktiken im Sinne kultursoziologischer Ansätze der Praxeologie. Hier gelten sie als wissensbasierte Muster von Handlungen, Aktivitäten und Interaktionen, die im Zusammenspiel von Körpern, Dingen und Räumen aus- und aufgeführt werden. Im Prozess ihrer routinierten körperlichen Wiederaufführung und der damit notwendig einhergehenden situativen Verschiebungen bringen sie kulturelle Praxis performativ hervor.³ Dies schließt einerseits eine Dezentrierung des Subjekts als intentional handelnde, souveräne Instanz ein. Andererseits geht damit ein relationales und situatives Verständnis von Wissen »in Zuordnung zu einer Praktik«⁴ einher, das gebunden ist an eine konkrete körperliche Aus- und Aufführung. Auf der Basis dieses Denkens können verschiedene Wissensordnungen (der Künste, der Wissenschaften, des Alltags) weder nivelliert noch in eine hierarchische Ordnung gebracht werden. Sie sind vielmehr an die jeweiligen Praktiken gebunden. Nach praxistheoretischem Verständnis soll damit zugleich ein binäres Denken von Theorie und Praxis vermieden werden.

Am Beispiel künstlerischen Wissens zeigt der Kulturphilosoph Michel de Certeau auf, wie ein solches Denken bestimmte Wissensformen exotisiert und als »das Andere des Wissens«⁵ deklarieren kann. Vor diesem Hintergrund werden im Folgenden ausgewählte ortsspezifische Projekte im Feld der Theaterpädagogik diskutiert. Anhand solcher Projekte lassen sich die Verschränkungen verschiedener Wissensordnungen, der Alltagskultur und der Künste, besonders gut beobachten und herausarbeiten.

Zunächst wird eine kurze Verortung theaterpädagogischer Arbeit im Kontext ortsspezifischen Arbeitens vorgenommen (1). Im Anschluss daran werden zwei Beispiele ortsspezifischer Audio-Rundgänge aus dem Feld der

2 Gaztambide-Fernández, Rubén A., »Warum die Künste nichts tun«, in: Hamer, Gunhild (Hg.): *Wechselwirkungen*, München 2014, S. 51-86, hier: S. 71 (H.i.O.).

3 Vgl. Reckwitz, Andreas: »Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive«, in: *Zeitschrift für Soziologie*, Jg. 23, Heft 4, 2003, S. 282-301; Hirschauer, Stefan: »Verhalten, Handeln, Interagieren. Zu den mikrosoziologischen Grundlagen der Praxistheorie«, in: Schäfer, Hilmar (Hg.): *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm*, Bielefeld 2016, S. 45-67, hier: S. 46. Die Rede von »Ansätzen der Praxeologie« ist notwendig verkürzt. Sie können hier nur im Sinne von »Bündel(n) von Theorien mit Familienähnlichkeiten« (Reckwitz 2003, S. 283) thematisiert werden.

4 Reckwitz 2003 (wie Anm. 3), S. 292 (H.i.O.).

5 De Certeau, Michel, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988 [zuerst Paris 1980], S. 157. De Certeau spricht in diesem Kontext von einer Ethnologisierung der Künste (S. 136), die zunächst einem abgegrenzten Bereich zugewiesen werden, damit als »fremd« erscheinen und so zum Gegenstand eines diskursiven Wissens werden können.

Theaterpädagogik vorgestellt (2) und daraufhin befragt, mit welchen besonderen künstlerischen Praktiken sie arbeiten. Ausgehend von den Praktiken des Gehens und des Wechsels der Beobachtungspositionen liegt der Fokus dabei auf den besonderen Formen der Verknüpfung von theatraler und sozialer Wirklichkeit, die den ortsspezifischen Projekten eigen sind. Wie das Verhältnis von sozialem und theatralem Raum gestaltet wird und welche Zwischenräume in diesem Prozess entstehen, soll anhand dieser ausgewählten Praktiken gezeigt werden (3). Schließlich wird die leitende Annahme vom Erkenntnispotenzial künstlerischer Praxis im Hinblick auf ihre bildungstheoretische Relevanz diskutiert. Gefragt wird dabei nach einem Verständnis von Reflexion, das zwischen künstlerischer Praxis und Bildungspraxis zu vermitteln vermag. Mein Interesse gilt dabei den Möglichkeiten, im künstlerischen Prozess der Darstellung Wissen zu bilden und sich auf diese Weise selbst zu bilden (4).

Audiowalks – ortsspezifische Rundgänge als theaterpädagogische Praxis
 Ortsspezifische Arbeiten, geführte Rundgänge, Audiowalks, theatrale Stadtrundfahrten – diese und ähnliche Formate sind seit Ende des vergangenen Jahrhunderts verbreitete Formen des zeitgenössischen Theaters. Waren sie in den 1990er Jahren noch mit dem Erkunden eines unbekanntes Terrains und einem entsprechenden Abenteuerfaktor für Produzierende und Rezipierende verbunden, so gelten sie inzwischen als etablierte Formen und feste Bestandteile eines performanceorientierten, sich als postdramatisch verstehenden Theaters.

Ein wesentliches Motiv dieser Arbeiten war und ist, die institutionalisierten Kunsträume zu verlassen und dadurch eine größere Nähe zwischen Kunst und Alltagsrealität zu schaffen.⁶ Damit einher geht oft auch eine Partizipationsemphase im Hinblick auf ein zu erreichendes, zu aktivierendes Publikum, das nicht zu den Besucher*innen der institutionalisierten Kunsträume gezählt wird. Diese Emphase ist allerdings im Laufe der Zeit und mit zunehmender Verbreitung dieser Spielform einer gewissen Pragmatik in der Einschätzung ortsspezifischer Formen gewichen, wie der Frankfurter Theaterwissenschaftler Patrick Primavesi diagnostiziert:

So erweist sich die Tendenz, den Spielort zu verlassen oder zu verlagern, in der gegenwärtigen Theater-, Performance- und Tanzpraxis nicht mehr als der große Bruch mit den Zirkeln der Repräsentation, sondern eher als deren Erweiterung.⁷

6 Damit knüpfen sie an avantgardistische Bewegungen in der bildenden Kunst seit Mitte des 20. Jahrhunderts an. Erinnerung sei hier beispielsweise an die Situationistische Internationale (ab 1957), an Allen Kaprows interaktive *Environments* und *Happenings* (ab 1958), an Yoko Onos *Map Piece* (1962) oder an die mobilen *Environments* in Wolf Vostells *Fluxus Zug*, die 1981 durch diverse Städte Nordrhein-Westfalens reisten.

7 Primavesi, Patrick: »Publikumsbewegung. Auf der Suche nach dem »Außerhalb«

Für die Arbeiten der *site-specific art* ebenso wie für zeitgenössische ortsspezifische Theaterformen ist ein interdisziplinäres, kunstspartenübergreifendes Vorgehen konstitutiv. Jenseits eines repräsentationsorientierten Theater- und Schauspielverständnisses suchen sie nach genreübergreifenden performativen Praktiken, in denen der Raum nicht lediglich als Gefäß für eine darin stattfindende Aufführung angesehen wird, sondern zum entscheidenden »Mitspieler« der künstlerischen Arbeit wird.⁸

Durch diese Qualitäten bieten ortsspezifische Projekte wesentliche Impulse für die theaterpädagogische Praxis. Arbeiten, in denen der geografische, architektonische, historische und / oder soziale Kontext eines Aufführungsortes nicht nur als gegeben hingenommen, sondern zum Ausgangspunkt, Gegenstand und schließlich zum Mitspieler wird, eröffnen den nichtprofessionellen Spielenden neue, kunstformenübergreifende Gestaltungsmöglichkeiten jenseits eines traditionellen Theater- und Schauspielverständnisses. Sie beinhalten gleichzeitig die Notwendigkeit, sich an einem konkreten Ort zu positionieren, und die Möglichkeit, als Teil einer Öffentlichkeit in Erscheinung zu treten.⁹ Insofern sind ortsspezifische Arbeiten immer auch situationsspezifisch, gebunden an einen konkret vorzufindenden sozialen und materialen Kontext. Das Verlassen von institutionalisierten Kunsträumen spielt dabei im theaterpädagogischen Feld eher eine untergeordnete Rolle. Vielmehr kann man von der Fortsetzung einer Traditionslinie sprechen, den öffentlichen Raum zu bespielen. Anknüpfend unter anderem an Traditionen und Darstellungsformen des politischen Straßen- und Agitationstheaters, an ein Theater in sozialen Feldern und an Formen des Theaters der Unterdrückten nach Augusto Boal¹⁰, gehört das Auftreten außerhalb von geschlossenen (Theater-) Räumen zur selbstverständlichen Praxis theaterpädagogischer Arbeit. Nicht zuletzt ist es auch dem Fehlen institutionalisierter Kunsträume in schulischen und außerschulischen Arbeitsfeldern der Theaterpädagogik geschuldet.

des Theaters«, in: Hochholdinger-Reiterer, Beate / Boesch, Géraldine / Behn, Marcel (Hg.): *Publikum in Bewegung*, Berlin 2018, S. 49–63, hier: S. 61.

8 Vgl. Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M. 1999, S. 306.

9 Auf die mit *site-specific*-Arbeiten notwendigerweise einhergehende Positionierung der Akteure verweist der Kunstwissenschaftler Tom Holert: »Der Ort der Kunst ist zudem nicht zu trennen von der Position, in der und von der aus die Akteure ästhetisch handeln. [...] Die Reflexion auf die je eigene Positioniertheit bzw. Positionalität – in Bezug auf den sozialen, politischen, ökonomischen, sexuellen oder ethischen Standpunkt, von dem aus gesprochen oder gehandelt wird – aber ist eine der wesentlichen Voraussetzungen jeder künstlerischen Praxis, der das Prädikat der *site-specificity* anhaftet.« Holert, Tom: »Wissenspraxis am Ort der Kunst. Über Spezifika und Herkünfte gegenwärtiger epistemischer Möglichkeiten«, in: Busch, Kathrin / Peters, Kathrin / Dörfling, Christina / Szántó, Ildokó (Hg.): *Wessen Wissen? Materialität und Situiertheit in den Künsten*, Paderborn 2018, S. 15–28, hier: S. 15 (H.i.O.).

10 Vgl. Streisand, Marianne: »Geschichte der Theaterpädagogik im 20. und 21. Jahrhundert«, in: Nix, Christoph / Sachser, Dietmar / Streisand, Marianne (Hg.): *Theaterpädagogik. Lektionen 5*, Berlin 2012, S. 14–35, hier: S. 27–29.

Die dezidierte Hinwendung zu ortsspezifischen Formen lässt sich in diesem Kontext auch als Zeichen eines Paradigmenwechsels von einer stärker inhaltlich und sozial orientierten Theaterpädagogik hin zu einer Orientierung an zeitgenössischen Kunstformen im Laufe der 1990er Jahre lesen.¹¹ Aus der Vielzahl der Beispiele ortsspezifischer Rundgänge im theaterpädagogischen Kontext sollen im Folgenden zwei Beispiele vorgestellt werden. In beiden Fällen beschreibe ich Stationen und Audiotracks zu Beginn des Rundgangs.

Zwei Geschichten aus einer Stadt

Die Bühne ist ein freier Platz im hellen Licht.

Es beginnt damit, dass einer schnell über ihn wegläuft.

Dann kreuzen zwei einander, ebenso, ein jeder in kurzem, gleichbleibendem Abstand gefolgt von einem dritten und vierten, in der Diagonale.

Pause¹²

Während ich diesen Text höre, schaue ich aus dem Schaufenster eines ehemaligen Ladenlokals nach draußen auf einen kleinen städtischen Platz im Berliner Wedding. Ich bin eine von circa 30 Teilnehmer*innen des Audio-Rundgangs *Fenster zur [Straße]*¹³, alle ausgestattet mit Ohrhörern und einem MP3-Player. Durch das Fenster fällt mein Blick auf Menschen, die den Platz überqueren, stehen bleiben, sich grüßen, kurz miteinander reden, weitergehen. Einige setzen sich auf Poller, die den Platz begrenzen, trinken Bier, rauchen und schauen uns beim Zuschauen zu.

[...] Regenschirmaufspannen, Schlafwandeln, zu Boden Stürzen, Auspucken, auf der Linie Balancieren, Stolpern, Tänzeln, unterwegs sich einmal im Kreis Drehen, Summen, Aufstöhnen, in die Luft Schreiben, das alles durcheinander, nicht ausgeführt, nur im Ansatz.

- 11 Nachvollziehbar wird dieser Wandel am Beispiel des Festivals **Schultheater der Länder**. 1997 stand es unter dem Thema »Theater auf der Straße« und zeigte neben Straßentheater erste Beispiele ortsspezifischer Performances. Vgl. Hentschel, Ulrike: »Theater auf der Straße - zwischen Einverleibung und Abgrenzung«, in: **Theater in der Schule**, hg. von Körber Stiftung und Bundesarbeitsgemeinschaft Darstellendes Spiel e.V. Hamburg 2000, S. 208-223. 2009 lautete das Thema »Spielraum.Stadtraum« und setzte selbstverständlich an der Praxis ortsspezifischen Theaters an.
- 12 Handke, Peter: **Die Stunde da wir nichts voneinander wussten. Ein Schauspiel**. Frankfurt/M. 1992. Alle folgenden Zitate des Audiotracks stammen aus diesem Text.
- 13 **Fenster zur [Straße] - Ein theatraler Audio-Rundgang zum Thema Nachbarschaft** wurde von Saioa Alvarez Ruiz und Rieke Breier gemeinsam mit sechs Performer:innen als Abschlussprojekt des Masterstudiengangs Theaterpädagogik im Sommer 2016 im Leopoldkiez im Berliner Wedding realisiert. In der vieltimmigen und vielsprachigen Produktion kamen - neben den Performer:innen - zahlreiche Bewohner*innen des Kiez zu Wort. Zu hören waren darüber hinaus soziologische Positionen zu den Ambivalenzen von Nachbarschaft, literarische Texte sowie auf den Stadtteil bezogene historische Texte und Lieder. Alle Zitate der o.a. Audiotracks stammen aus: Handke 1992 (wie Anm. 12).

Sie essen Eis, fahren Fahrrad oder Skateboard, haben es eilig oder schlendern. Eine Joggerin läuft vorbei, gerade in dem Moment, da der Text von ihr spricht. Ich beginne Übereinstimmungen und Widersprüche zwischen Gehörtem und Gesehenem zu registrieren, frage mich, ob es sich um Zufälle, Zuschreibungen oder um Inszenierungen handelt. Und ich beobachte mich dabei, wie meine Wahrnehmung die unterschiedlichen Hör- und Seheindrücke zu ordnen versucht, daran scheitert und unentschieden zwischen ihnen hin- und herpendelt.

Immer mehr schauen die Leute auf dem Platz einander an, nein, zu: Ebenso geschieht es auch, dass sie allesamt einfach bloß da sind, die einen Auge, die anderen Ohr, und einander so zuschauend sich jeweils in den andern verwandeln, und so über den ganzen weiten Platz.

Schließlich fallen mir Wiederholungen auf. Menschen in auffällig rot-gelber Arbeitskleidung überqueren den Platz und transportieren einen Sessel. Die Tür des Ladenlokals öffnet sich, gemeinsam mit den anderen Teilnehmenden des Audiowalks trete ich auf den Platz. Überraschenderweise montieren dort zwei rot-gelb Gekleidete den Rahmen des Schaufensters ab, stellen ihn auf dem Platz ab und laden uns gestisch ein, durch den Rahmen zu steigen. Währenddessen vollzieht sich allmählich ein Wechsel der Positionen, aus Zuschauenden werden Spielende und umgekehrt. Der Rundgang durch den Leopoldkiez beginnt.

Ortswechsel.

Folge der Straße nach rechts in Richtung Gendarmenmarkt. Wenn du an einer Überwachungskamera vorbeikommst, begrüße die Sicherheitsleute dahinter mit einem Handzeichen. Sie werden sich über eine Abwechslung freuen.

Über GPS navigiert mich die Stimme aus dem Kopfhörer durch Berlin Mitte auf den Spuren der hier überall anzutreffenden Überwachungstechnologie.¹⁴ Auf dem Weg zum Gendarmenmarkt werde ich über die Rolle des Platzes und des Konzerthauses während der Märzrevolution 1848 informiert und höre – von einer anderen Stimme gesprochen – einen Ausschnitt aus den Erinnerungen Fanny Lewalds an den Trauermarsch, der sich zum Gedenken an die Opfer der Märzrevolution im Juni 1848 auf dem Gendarmenmarkt versammelte. Dort angekommen, werde ich von Stimme 1 abermals zu einem Spiel eingeladen:

14 Es handelt sich um den GPS-geführte Audiorundgang *Space Invaders*, die Nils Deventer im Sommer 2012 im Rahmen seines Abschlussprojekts im Masterstudiengang Theaterpädagogik realisierte. Die Tour beschäftigte sich mit den allgegenwärtigen Überwachungsmöglichkeiten im urbanen Raum (GPS Ortung, Videokameras). Sie ist weiterhin online verfügbar: <https://aporee.org/mfm/web/#mfm> (letzter Zugriff: 21. März 2021).

Steige dafür an das obere Ende der Treppe am Konzerthaus.

Zwischen der zweiten und dritten Säule von rechts findest du die Spielanleitung.

Auf dem Platz befinden sich zwei Agentinnen, die deine Aufträge ausführen. Über das Funkgerät kannst du sie erreichen. [...] Wähle eine Person, die sich vermutlich länger vor dem Konzerthaus aufhalten wird. Beschreibe deinen Agentinnen die Person, damit sie sie finden. Verhalte dich dabei möglichst unauffällig. Was möchtest du über sie in Erfahrung bringen?

Ich nehme eines der bereitgestellten Funkgeräte und lese die mitgelieferten Spielregeln. Wie beschreibe ich die Position und das Äußere der Person? Was will ich von ihr wissen: Vorname, Herkunft, welche Sprache sie spricht? Als Agentenführerin bin ich offensichtlich ungeeignet. Ich kann mich nicht entscheiden, von wem ich was wissen will. Stattdessen beobachte ich die anderen – meine Mitspieler*innen und die »Spielfiguren« unten auf dem Platz – bei ihren Beobachtungen. Wie schauen sie sich um, was tun sie, um unauffällig zu bleiben? Woran erkenne ich einen gelungenen Spielzug? Gibt es ein System?

Die folgenden Überlegungen sollen zeigen, inwieweit diese Fragen mit der besonderen Produktions- und Wirkungsästhetik ortsspezifischer Arbeiten verknüpft sind.

Praktiken ortsspezifischer Rundgänge

Wie bereits eingangs aufgezeigt, zeichnen sich ortsspezifische (Audio-)Walks durch ihre besondere Nähe zu sozialen Praktiken des Alltags aus. Künstlerische Praktiken suchen bewusst Anschlüsse an und Widersprüche zu sozialen und alltäglichen Räumen. Sie schaffen dabei eine je spezifische Relation zwischen diesen beiden Feldern. Anhand ausgewählter Praktiken aus den oben beschriebenen Beispielen – Gehen, Beobachten, Anreden, Mitspielen – soll im Folgenden aufgezeigt werden, in welchen Kontexten diese Zwischenräume entstehen können und wie sie produziert werden.

Gehen – zwischen den Schritten

Womit fängt es an? Muskeln angespannt. Ein Bein eine Säule, den Körper aufrecht haltend zwischen Erde und Himmel. Das andere ein Pendel, von hinten vorschwingend. Die Ferse setzt auf. Das ganze Gewicht des Körpers rollt vorwärts auf den Fußballen. Der große Zeh stößt ab, und wiederum verschiebt sich das fein ausbalancierte Gewicht des Körpers. Die Beine vertauschen ihre Position.¹⁵

15 Solnit, Rebecca: *Wanderlust. Eine Geschichte des Gehens*, Berlin 2019, S. 8. In ihrer Kulturgeschichte des Gehens weist Rebecca Solnit auf die vielfältigen Verflechtungen von Gehen und Denken hin.

Ob als geführter Audiowalk in der Gruppe oder als individueller GPS geleiteter Rundgang, *gehen* ist die konstitutive Bedingung dafür, dass eine ortsspezifische Inszenierung überhaupt produziert, aufgeführt und wahrgenommen werden kann. Anders als in Rebecca Solnits oben zitierter Beschreibung steht das Gehen selbst, als ein physiologischer Vorgang der Balance zwischen einzelnen Schritten, in der Regel nicht im Zentrum der Aufmerksamkeit. Es dient vordergründig der Fortbewegung, schafft damit aber gleichzeitig ein Beziehungsgefüge zwischen den einzelnen Stationen eines Rundgangs und konstituiert so, im körperlichen Vollzug, den Raum des Rundgangs. »Die Spiele der Schritte sind Gestaltungen von Räumen«¹⁶, so charakterisiert Michel de Certeau diese performative Kraft des Gehens als *Alltagspraktik*. Seine Studie *Gehen. In der Stadt*¹⁷ ist eine viel zitierte Referenz von Theoretiker*innen und Macher*innen ortsspezifischer Rundgänge. De Certeau geht von einem relationalen Raumverständnis aus und trifft zur Verdeutlichung die Unterscheidung zwischen Ort (*lieu*) und Raum (*espace*).¹⁸ Gehen, so de Certeau, sei die »räumliche Realisierung eines Ortes«¹⁹, im Gehen eigne sich die Fußgängerin den geografischen Ort an und schaffe gleichzeitig Relationen zwischen ihr und dem Raum und zwischen einzelnen Positionen im Raum. »Insgesamt ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht. So wird zum Beispiel die Straße, die der Urbanismus geometrisch festlegt, durch den Gehenden in einen Raum verwandelt.«²⁰ Diese Erfahrung der performativen Kraft des Gehens ist in der funktionalen alltäglichen Praxis der Fortbewegung wenig präsent. In ortsspezifischen Rundgängen aber kann der Vollzug des Gehens thematisiert und beobachtbar werden.

In den eingangs vorgestellten Beispielen geschieht das durch Praktiken wie Distanzieren und Überschreiben. Der distanzierte Blick auf die städtischen Plätze ermöglicht es, den performativen Vorgang der räumlichen Aktualisierung dieser Orte zu beobachten. So rahmt der Blick aus dem Schaufenster das alltägliche, nachbarschaftliche Geschehen auf dem Platz im Wedding als Theater. Ein Publikum schaut einer Anzahl von Personen dabei zu, wie sie einen Raum »bespielen« und ihn dabei konstituieren. Die Überschreibung mit einem literarischen Text und die zunächst vermutete, dann offensichtliche Vermischung von alltäglichen mit inszenierten und aufgeführten Aktionen verstärken diesen Eindruck noch.²¹ Gerade die vermeintliche

16 De Certeau 1988 (wie Anm. 5), S. 188.

17 Ebd., S. 179–208.

18 Zur Einordnung eines relationalen Raumverständnisses im Vergleich zu einem absoluten und zur Problematik der Übersetzung von *espace* in »Raum« vgl. Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/M. 2006, S. 10f.

19 De Certeau 1988 (wie Anm. 5), S. 189.

20 Ebd., S. 218.

21 Vgl. Alvarez Ruiz, Saioa: *Das Zusammenspiel von Realität und Fiktion im ortsspezifischen Theater. Eine Analyse am Beispiel des theaterpädagogischen Projekts: Fenster zur [Straße]. Ein theatraler Rundgang zum Thema Nachbarschaft*, Masterarbeit im Studiengang Theaterpädagogik an der Universität der



Nils Deventer: **Space Invaders**, Audiorundgang Berlin 2012.
Foto: Nils Deventer.

Unentschiedenheit zwischen sozialer und theatraler Wirklichkeit schärft die Wahrnehmung für die Suche nach Unterscheidungsmerkmalen und lässt so die eigene Wahrnehmung zum Gegenstand der Wahrnehmung werden.

Dabei treten zwischen den verschiedenen Modi des Gebrauchs der Plätze und durch die Interferenz von Hören und Sehen unterschiedliche Räume an ein und demselben Ort in Erscheinung. Auf dem Gendarmenmarkt höre ich Fanny Lewald, die beobachtet, wie sich Mitte des 19. Jahrhunderts eine politische Öffentlichkeit konstituiert. Ich schaue 170 Jahre später einer städtischen Öffentlichkeit beim Flanieren zu. Der Prozess des Herstellens einer spezifischen Öffentlichkeit im Gebrauch eines Ortes wird auf diese Weise sichtbar und nachvollziehbar. Am Beispiel von Janet Cardiffs Audiowalk *Her Long Black Hair* arbeitet Nina Tecklenburg dieses Verfahren als »Überblendung von Zeitebenen im Raum« heraus.²² Demzufolge »ist der performative Raum immer schon von anderen zeitlichen Schichten durchzogen, die in der gegenwärtigen Rezeption (re-)aktualisiert und erlebt werden.«²³ Das Gehen, so Tecklenburg, werde zu einem »narrativen Akt«, indem es die verschiedenen Zeitebenen in einem Raum aktualisiere.²⁴

Beobachten – zwischen zuschauen und mitspielen

So wie im Gehen ein Wechsel zwischen Raum- und Zeitebenen realisiert werden kann, so stellen unterschiedlichen Formen der Anrede und Bezugnahme wechselnde Relationen zwischen Produzierenden und Teilnehmenden ortsspezifischer Rundgänge her. Diese Wechsel zwischen verschiedenen Ebenen des Anredens sind ein für Audiowalks typisches Verfahren.²⁵ Die Teilneh-

Künste Berlin 2016 (unveröffentlichtes Manuskript), S. 36f. Hier wird die absichtsvolle Herstellung der Unentschiedenheit aus der Sicht der Produzent*innen beschrieben.

22 Tecklenburg, Nina: **Performing Stories. Erzählen in Theater und Performance**, Bielefeld 2014, S. 213 (H.i.O.).

23 Ebd.

24 Vgl. ebd.

25 Vgl. ebd., S. 212f.

menden werden direkt angesprochen, zum Beispiel wenn ihnen der Weg beschrieben oder wenn ihre Wahrnehmung auf ein bestimmtes Detail gelenkt wird. Sie werden, wie oben am Beispiel der *Space Invaders* beschrieben, als Agent*innen adressiert und zu Kompliz*innen in einer Beobachtungssituation oder als Mitspielende in verschiedene Spiele einbezogen.

Beim Rundgang *Fenster zur [Straße]* wird die Führung der Gruppe durch den deutlich sichtbaren Fensterrahmen gestaltet, der, von wechselnden Mitspieler*innen getragen, den gesamten Rundgang begleitet. Damit werden einerseits Beobachtungsstandpunkte und -gegenstände markiert, andererseits werden die Situationen durch das Verfahren des »Zeigens des Zeigens« (Brecht) hervorgehoben. Das kollektive Adressieren der Teilnehmenden erfolgt hier nicht sprachlich, sondern körperlich-gestisch. In anderen Momenten werde ich scheinbar ausgewählt und als Einzelperson und Mitspielerin adressiert. So schreibt mir die Stimme einer als Concierge agierenden Spielerin gleich zu Beginn des Rundgangs durch den Wedding Kiez die Rolle einer neuen Mieterin zu, der Personen und Orte in der Nachbarschaft vorgestellt werden sollen. Von manchen Stimmen werde ich geduzt, von anderen gesiezt. Sie sprechen mich an, setzen sich in ein Verhältnis zu mir und mich in ein Verhältnis zu ihnen sowie zur jeweils gerahmten Situation.



Saïoa Alvarez Ruiz und Rieke Breier: *Fenster zur [Straße]* - ein theatraler Audiorundgang zum Thema Nachbarschaft, Audiorundgang und Performance, Berlin 2016. Foto: Saïoa Alvarez Ruiz / Rieke Breier.

Auf diese Weise lässt sich im Verlauf eines Audiorundgangs der performative Prozess der Produktion und Darstellung verschiedener Konfigurationen von Personen, Dingen und Räumen beobachten und körperlich erfahren.

Die Perspektive wechselt dabei zwischen zwei verschiedenen Standpunkten. Zum einen kann die Perspektive einer Teilnehmerin oder auch Mitspielerin eingenommen werden, die innerhalb der wechselnden gerahmten Anordnung die jeweilige Ordnung situativ mit hervorbringt. Zum anderen kann aus der Perspektive einer Zuschauerin eben diese Anordnung von außen betrachtet und so als eine »Choreographie des Sozialen«²⁶ wahrgenommen werden. Dabei wird das Aus- und Aufführen solcher Choreographien und des damit einhergehenden Sich-Positionierens und Positioniert-Werdens in den (Spiel-)Rahmen des ortsspezifischen Rundgangs gesetzt, sodass »gleichsam idealtypisch Dimensionen der sozialen Praxis hervorgehoben und ausgestellt werden«.²⁷

Die beiden benannten Beobachtungsstandpunkte können in den Audio-Rundgängen gleichzeitig aktualisiert werden, können einander überlagern, aber auch in Widerspruch zueinander geraten. Das geschieht durch die oben beschriebenen Praktiken der wechselnden Anrede und der damit verbundenen Positionierungen der zuschauenden und mitspielenden Teilnehmer*innen. Auf wechselnden Spielfeldern werden Variationen von sozialen Ordnungen, deren Konstruktion, Dekonstruktion und Transformation sichtbar gemacht und durchgespielt. Damit bekommt die »Heuristik des Spiels«²⁸, die der Soziologe Robert Schmidt als ein Merkmal praxistheoretischer Ansätze reklamiert, eine zusätzliche Dimension. Schmidt verweist auf die heuristische Funktion der Spielmetapher zur Veranschaulichung der Emergenz sozialer Ordnungen. Aus praxistheoretischer Perspektive könne so

26 Alkemeyer, Thomas / Brümmer, Kristina / Kodalle, Rea / Pille, Thomas: *Ordnung in Bewegung. Choreographie des Sozialen. Körper in Sport, Tanz, Arbeit und Bildung*, Bielefeld 2009; Alkemeyer und Buschmann führen diese Differenzierung von Beobachtungsperspektiven in praxeologischen Studien an anderer Stelle weiter aus. Sie sprechen dabei von Theater- und Teilnehmerperspektive. Erstere nimmt die Position des Überblicks ein. So geraten die Strukturen und die Praktiken in ihrer ordnenden und stabilisierenden Funktion in den Blick. Letztere fokussiert die jeweilige Situiertheit der individuellen Aus- und Aufführung von Praktiken als »kontingentes Vollzugsgeschehen«, als Praxis. Alkemeyer, Thomas / Buschmann, Nikolaus: »Praktiken der Subjektivierung - Subjektivierung der Praxis«, in: Schäfer, Hilmar (Hg.): *Praxistheorie ein soziologisches Forschungsprogramm*, Bielefeld, S. 115-136, hier: S. 119.

27 Alkemeyer et al. 2009 (wie Anm. 26), S. 9.

28 Vgl. Schmidt, Robert: *Soziologie der Praktiken. Konzeptionelle Studien und empirische Analysen*, Berlin 2012, S. 38-44; zur Heuristik des Spiels für die Emergenz sozialer Ordnungen in Anschluss an Bourdieu, vgl. auch Alkemeyer, Thomas / Buschmann, Nikolaus / Michaeler, Matthias: »Kritik der Praxis. Plädoyer für eine subjektivierungstheoretische Erweiterung der Praxistheorien«, in: Alkemeyer, Thomas / Schürmann, Volker / Volbers, Jörg (Hg.): *Praxis denken. Konzepte und Kritik*, Wiesbaden, S. 25-50, hier: S. 31-33.

»die Aufmerksamkeit insbesondere auf die kooperative Verflochtenheit der Teilnehmer, auf die stummen körperlichen Dimensionen des Geschehens, auf das an den praktischen Vollzügen beteiligte intuitive Erfassen und Antizipieren«²⁹ gelenkt werden. Was hier aus der Perspektive der beobachtenden Praxistheorie als stummes, körperliches oder intuitives Praxiswissen der Teilnehmenden beschrieben wird, wird in den ortsspezifischen Rundgängen thematisch. Als Spiel im Spiel erfährt es gewissermaßen eine Verdopplung und kann so als Reflexion *im* praktischen Vollzug spielerische ebenso wie soziale Ordnungen sowie die ihnen innewohnenden Möglichkeiten zur Neu- und Umstrukturierung sichtbar und körperlich erfahrbar machen.

Für den Gießener Theaterwissenschaftler Gerald Siegmund ist dieses Potenzial ein genuines Merkmal theatraler Aufführungen. Soziale Wirklichkeit wird in der ästhetischen Wiederholung nicht einfach abgebildet, sondern vielmehr unterbrochen und verschoben. Sie wird *als etwas* aufgeführt und wahrgenommen, »unter dem Blick des Ästhetischen erscheint die Wirklichkeit nicht als Figuration ihrer selbst (was der traditionelle Standpunkt der Soziologie wäre), sondern sie erscheint *als etwas*, d. h. sie erscheint immer in Differenz zu sich selbst«.³⁰

In welcher Weise diese Differenz zu den Figurationen und Praktiken der kulturellen Wirklichkeit ein entscheidendes Potenzial künstlerischer Bildung darstellt, soll im folgenden Abschnitt diskutiert werden.

Künstlerisches Wissen im Kontext von Selbst-Bildung

Mit dem Hinweis auf das Aufführen und Wahrnehmen »als etwas« ist die spezifische reflexive Haltung künstlerischer Praxis angesprochen. Unter diesem Fokus soll abschließend der Versuch unternommen werden, künstlerisches Wissen im Kontext bildungstheoretischer Überlegungen zu diskutieren. Wenn dabei der Begriff der Reflexion zum Ausgangspunkt gewählt wird, so beinhaltet das zweierlei: Zum einen wird damit eine Distanz zu Vorstellungen einer Unmittelbarkeit künstlerischen Wissens eingenommen, die in Formulierungen wie »stummes Praktikerwissen«³¹ aufscheinen oder aber den Körper zum Ort künstlerischen Wissens bestimmen und damit letztlich einer Körper-Geist-Dichotomie unterstellen.³² Zum anderen geht es darum, eine Vor-

29 Alkemeyer et al. 2015 (wie Anm. 28), S. 38.

30 Siegmund, Gerald: »Der Einsatz des Spiels. Theater als Dispositiv der Wahrnehmung«, in: Baumbach, Gerda / Darian, Veronika / Heeg, Günther / Primavesi, Patrick / Rekatzy, Ingo (Hg.): *Momentaufnahme Theaterwissenschaft. Leipziger Vorlesungen*, Berlin 2012, S. 187-198, hier: S. 196 (H.i.O.).

31 Kreuder, Friedemann: »Schauspieler_innen als Ethnograph_innen«, in: Cairo, Milena / Hannemann, Moritz / Haß, Ulrike / Schäfer, Judith (Hg.): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, Bielefeld 2012, S. 539-550, hier: S. 540. Diese Formulierung wird vom Autor in Bezug auf das besondere Wissen von Schauspieler*innen gewählt.

32 Zur kritischen Auseinandersetzung mit solchen und ähnlichen Ontologisierungen und Mystifizierungen künstlerischen Wissens vgl. Kleinschmidt, Kata-

stellung von Reflexion zu formulieren, die nicht auf ein rein kognitives Denken und wissenschaftliches Wissen zu reduzieren ist.³³

Anzuknüpfen wäre vielmehr an Vorstellungen einer »praktischen« Epistemologie³⁴, wie sie Patrick Primavesi im Hinblick auf aufführende Körper in Tanz und Theater benennt. Primavesi geht von einer grundsätzlichen »Nachträglichkeit« jeder Form der Aufführung aus, in der sich vorangegangene Probenerfahrungen, kollektives Wissen und vielfältige Erarbeitungsprozesse niederschlagen. Vor diesem Hintergrund fragt er danach, wie Wissen in künstlerischer Aufführungspraxis beschrieben werden kann, und folgert:

Nicht als Wissen über Bewegung und auch nicht als ein der Praxis unmittelbar entspringendes Wissen *der* Bewegung, sondern vielmehr als ein Wissen *in* Bewegung, das die körperliche Bewegung nachvollzieht und zugleich unterbricht. Damit geht es, im Unterschied zu einer Essentialisierung des Körpers, um diskontinuierliche, in keinem System aufgehende Formen von Reflexion und Diskurs.³⁵

Ein solches Verständnis von Reflexion verabschiedet naturalisierende oder ontologisierende Vorstellungen von Körpergebundenheit. Es bezieht sich stattdessen auf den körperlichen Vollzug von Praktiken sowie das ihnen zugrunde liegende Wissen und ist auf diese Weise einem relationalen und situierten Denken verpflichtet.³⁶ Im Sinne des Wortes (zurückbeugen, -wenden, von lat. re-*reflectere*) bezieht es sich zurück auf die in einer konkreten Praxis bereits ausgehandelten Wissensbestände. Reflexion wird in diesem Sinne also nicht als eine ausschließlich selbstbezügliche und individualisierte Fähigkeit angesehen, sondern als angestoßen durch konkrete materielle Praktiken und

rina: *Artistic Research als Wissensgefüge. Eine Praxeologie des Probens im zeitgenössischen Tanz*, München 2018, S. 72–78.

33 Dieses Anliegen wird auch von Georg W. Bertram verfolgt. Er argumentiert jedoch in erster Linie rezeptionstheoretisch und ist weniger an der konkreten Materialität künstlerischer Praktiken und den Bedingungen ihrer Produktion orientiert. Vgl. Bertram, Georg, W.: *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Berlin 2014.

34 Primavesi, Patrick: »Verkörperertes Wissen in Bewegung. Zur Diskontinuität von Tanz-Geschichte(n)«, in: Cairo, Milena et al. (Hg.): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, Bielefeld 2016, S. 425–427, hier: S. 425. Der Begriff der praktischen Epistemologie geht auf eine Arbeit William Kentridges zurück, wie Fabienne Liptay erläutert. Mit Bezug auf diese Arbeit führt Liptay aus: »Praktische Epistemologie« meint dort eine an das Medium und Material delegierte Produktion von Wissen und dessen Nachvollzug durch den Künstler.« Liptay charakterisiert die Produktionsweise Kentridges in der weiteren Argumentation als »eine Praxeologie des Wissens, die er im Atelier zur Aufführung bringt«. Liptay, Fabienne: »Praktische Epistemologie: William Kentridge«, in: Mersch, Dieter / Sasse, Sylvia / Zannetti, Sandor (Hg.): *Ästhetische Theorie*, Zürich 2019, S. 157–177, hier: S. 165 und S. 167.

35 Primavesi 2016 (wie Anm. 34), S. 425 (H.i.O.).

36 Vgl. Haraway, Donna: »Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective«, in: *Feminist Studies*, Bd. 14, Nr. 3, 1988, S. 575–599.

verankert in kollektiven Prozessen ihres Aus- und Aufführens sowie den ihnen zugrunde liegenden kulturellen Vereinbarungen.³⁷

In den oben diskutierten Beispielen habe ich zu zeigen versucht, wie künstlerische Praktiken solche Reflexionspotenziale eröffnen können. Herausgestellt wurden dabei solche Praktiken, die irritierende Erfahrungen der Unterbrechungen und Destabilisierungen von Wahrnehmung in ortsspezifischen Audio-Rundgängen evozieren können. Die Erfahrung der performativen Realisierung von Räumen im Gehen, das Kontrastieren von Hör- und Seheindrücken, das Überblenden verschiedener Räume, Zeiten und Wirklichkeitsordnungen bringen Störungen und Irritationen hervor, die routinisierte, einverlebte Praktiken fremd erscheinen lassen und alltägliche Handlungsmuster neu rahmen. Auf diese Weise können die Produktion und die Wahrnehmung von Zwischenräumen, die sich aus dem Zusammenspiel von sozialer und künstlerischer Wirklichkeit ergeben, Distanz zu gewohnten, in sozialen Praktiken aufgeführten Routinen schaffen.

Möglicherweise lässt sich hier von einem Modus des »Ent / Übens« sprechen, wie es die Philosophin Ruth Sonderegger – mit Bezug auf Foucault – vorschlägt.³⁸ Als Voraussetzung für Formen des Ent / Übens benennt Sonderegger die »Ereignishaftmachung«³⁹ von normalisierten Praktiken, sodass diese körperlich verankerten Praktiken und die ihnen zugrunde liegenden Bewegungs- und Denkmuster entnaturalisiert werden können. Es ist zu vermuten, dass die oben beschriebene Erfahrung des Wechsels zwischen verschiedenen Wirklichkeitsebenen in der ortsspezifischen Arbeit zu einer solchen Ereignishaftmachung beizutragen vermag. Auf diesem Wege kann die Reflexion von Praktiken in ihrem Vollzug angestoßen und auf ihre grundsätzliche Konstruiertheit und damit Veränderbarkeit verwiesen werden.⁴⁰

37 Vgl. Kleinschmidt 2018 (wie Anm. 32), S. 205-209. Kleinschmidt zeigt an umfangreichem empirischem Material aus der Tanzpraxis auf, inwieweit Reflektieren als »konventionalisierte Situation« in der Tanzausbildung und in der choreografischen Arbeit verankert ist, welchen kulturellen Codes es folgt und wie es in der Praxis kollektiv hergestellt wird.

38 Sonderegger, Ruth: »Emanzipiert euch! Befragung eines Imperativs«, in: Nabila Abbas / Aristotelis Agridopoulos (Hg.): **Demokratie - Ästhetik - Emanzipation**. Jacques Rancières emanzipatives Denken. *kultuRRevolution. Zeitschrift für angewandte diskurstheorie*, Nr. 75, 2018, S. 13-20, hier: S. 17-19.

39 Ebd., S. 17.

40 Diese Vermutung legt auch Andreas Reckwitz in seinen Überlegungen zu möglichen Überschreitungen der Routinen sozialer Praktiken nahe. Ein wesentliches Potenzial, die Routinen und Beharrungskräfte sozialer Praktiken zu überschreiten, bestehe in einer »Überlagerung und Kombination unterschiedlicher heterogener Wissensordnungen« und in den Widersprüchen, die sich daraus ergeben (Reckwitz, Andreas: »Auf dem Weg zu einer kultursoziologischen Analytik zwischen Praxeologie und Poststrukturalismus«, in: Wohlrab-Sohr, Monika (Hg.): **Kultursoziologie. Paradigmen - Methoden - Fragestellungen**, Wiesbaden 2010, S. 179-205, hier: S. 194f.). Das Aufeinandertreffen verschiedener Wissensordnungen führe jedoch nicht zwangsläufig zur Destabilisierung dieser Ordnungen, wie Reckwitz mit Verweis auf Praktiken der

Aus kultursoziologischer Perspektive verorten Alkemeyer et al. Selbst-Bildung an diesem »Schnittpunkt der verschiedenen Praxiswelten«.⁴¹ Das sich bildende Subjekt wird somit nicht im subjekttheoretischen Sinn als autonom und den Erfahrungen vorausgehend angesehen. Es verschwindet allerdings auch nicht völlig in den Praktiken⁴², sondern kann sich in der teilnehmenden Praxis von ihnen distanzieren. Das gilt insbesondere, wenn »festgestellt wird, dass etwas nicht ›rund‹ läuft, [dann] erfolgt eine reflektierende Wendung auf die eigene Praxis«.⁴³ Nach dieser Vorstellung konstituiert sich das sich bildende Subjekt gleichsam zwischen diesen disparaten Praktiken als eine transsituativ identifizierbare Einheit, indem es in einer jeden von ihnen eigentümliche (Differenz-)Erfahrungen macht. [...] Aus dieser Kluft erwächst die Möglichkeit, alles das, was im Horizont einer Welt als selbstverständlich und unverrückbar erscheint, vor dem Erfahrungshintergrund einer anderen Welt zu prüfen, zu beurteilen und praktisch zu kritisieren, indem materielle Objekte und kognitive Artefakte [...] dieser anderen Welt als Partizipanden in eine gegenwärtige Praxis eingebracht werden.⁴⁴

Bildungspotenziale in den Künsten lassen sich also ausgehend von solchen Erfahrungen des Zwischen vermuten.⁴⁵ Weder erwachsen sie notwendig aus der Teilnahme an künstlerischen Produktions- und Rezeptionsprozessen, noch können diese grundsätzlich und normativ als »wertvoll für die Stärkung des Subjekts«⁴⁶ angesehen werden. Vielmehr lässt sich im bildungstheoretischen Interesse und ausgehend von konkreten künstlerischen Praktiken fragen, wie Subjekte in der Auseinandersetzung mit diesen Praktiken geformt werden und sich (und andere) dabei selbst formen. Eine solche subjektivierungstheoretische Fragestellung konzipiert die Vorstellung von Bildung in kunstvermittelnden Kontexten relational und öffnet gleichzeitig den Blick für

Selbstoptimierung ausführt, die sich aus einer Verbindung von vermeintlich künstlerischen Praktiken mit ökonomischen Anforderungen an projektförmiges Arbeiten ergeben können. Vgl. Reckwitz, Andreas: »Die Erfindung des Kreativsubjekts«, in: ders.: **Unschärfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie**, Bielefeld 2008, S. 235-257; Reckwitz, Andreas: »Praktiken der Reflexivität. Eine kulturtheoretische Perspektive auf hochmodernes Handeln«, in: Böhle, Fritz / Wehrich, Margit (Hg.): **Handeln unter Unsicherheit**, Wiesbaden 2009, S. 169-182.

41 Alkemeyer / Buschmann / Michaeler 2015 (wie Anm. 28), S. 44.

42 Zur kritischen Auseinandersetzung mit dem Subjekt- und Reflexionsbegriff der Praxistheorien, vgl. Alkemeyer et al. 2015 (wie Anm. 28), S. 10-12. Den Autoren geht es im Sinne »einer praxeologisch ausgerichteten Subjektivierungstheorie darum zu rekonstruieren, wie eine solche subjekthafte Handlungsmacht in der Praxis ausgeformt wird und performativ in Erscheinung tritt« (ebd., S. 39).

43 Alkemeyer / Buschmann / Michaeler 2015 (wie Anm. 28), S. 45.

44 Ebd., S. 44.

45 Vgl. Hentschel, Ulrike: **Theaterspielen als ästhetische Bildung**, Berlin / Milow 2010, S. 155-161.

46 Bertram, Georg W.: »Wie kann Kunst Subjekte stärken?«, in: Taube, Gerd / Fuchs, Max / Braun, Tom (Hg.): **Handbuch »Das starke Subjekt«**. **Schlüsselbegriffe in Theorie und Praxis**, München 2017, S. 83-90, hier: S. 89.

die kulturell-historische Bedingtheit dessen, was als Bildung in den Künsten gedeutet wurde und wird. Innerhalb der Theaterpädagogik ist diese Perspektive, die sich durch die diskurskritische Frage nach dem »Wissen der Künste« eröffnet, bisher noch wenig ausgearbeitet worden. Sie scheint mir sowohl für anwendungsorientierte Fragen als auch für theoretische und / oder empirische Studien gewinnbringend zu sein.