

Performance-Ethnographie an der Schnittfläche von künstlerischer und sozial- und kulturwissenschaftlicher Forschung

Heinzpeter Znoj

»Man sollte sich keinen Illusionen darüber hingeben, dass Wissenschaft und Kunst ganz unterschiedlichen Regeln folgen und entsprechend unterschiedliche Ziele haben. Wissenschaft unterliegt der epistemischen Verpflichtung, Wissen zu generieren, dessen Zustandekommen im Prinzip Schritt für Schritt nachverfolgbar sein muss. [...] Anders die Kunst. Sie arbeitet oft mit dem unmittelbaren Eindruck, und der kann sowohl auf Befremdung und Distanz als auch auf Überwältigung hinauslaufen. [...] Die Kunst hat keine epistemischen Verpflichtungen und dies ist ihr großes Privileg.«¹

Die Debatte um künstlerische Forschung wird mehrheitlich an Kunsthochschulen geführt und ist an den Universitäten und technischen Hochschulen noch nicht wirklich angekommen. Die Vorstellung, dass es so etwas wie künstlerische Forschung oder Forschung mit und durch Kunst überhaupt geben könnte, beurteilen die meisten Wissenschaftler*innen mit großer Skepsis. Am liebsten entziehen sie sich der Debatte so schnell wie möglich wieder. Der Wissenschaftshistoriker Michael Hagner tut dies, indem er eine trennscharfe Unterscheidung zwischen Kunst und Wissenschaft vornimmt und somit die Möglichkeit künstlerischer Forschung von vornherein abstreitet. Hagner zieht dafür das Kriterium einer epistemischen Verpflichtung zur Nachverfolgbarkeit des Zustandekommens von Wissen heran, das nur für wissenschaftliche Forschung gelte – jedoch, wie Hagner selbst einräumt, nur »im Prinzip«, also nicht absolut. Umgekehrt scheint die Abwesenheit

1 Michael Hagner: »Von Kunst und Wissenschaft« (2010), auf: https://www.ethlife.ethz.ch/archive_articles/100825_kol6_hagner/ (letzter Zugriff: 3. 9. 2019).

einer epistemischen Verpflichtung der Kunst für Hagner ein hinreichender Grund dafür zu sein, jegliche epistemische Zielsetzung künstlerischer Praxis a priori abzuwerten: Da die Künste Wissen nicht nach wissenschaftlichen Kriterien herstellen müssen, sei mit künstlerischen Mitteln erzeugtes Wissen für die Wissenschaften irrelevant. Künste hätten nicht Wissen über die Welt zu produzieren, sondern befremdliche, distanzierende oder überwältigende Eindrücke in Betrachter*innen oder Zuhörer*innen zu wecken. Künstlerische Praxis kann jedoch im Verständnis der Künstler*innen selbst und der Kunsttheoretiker*innen nicht auf jene Erzeugung ästhetischer Effekte des unmittelbaren Eindrucks beschränkt bleiben, die ihr Hagner zugesteht. Vielmehr reflektieren Kunstwerke oft über die Grundlagen unserer Wahrnehmung der Welt, über soziale Verhältnisse oder über die Technik, indem sie mit Abbildern, Eindrücken und Vorstellungen experimentieren und uns Altbekanntes anders wahrnehmen und Neues erkennen lassen. Sie fordern damit Alltagswissen und Vorurteile heraus und haben zumindest in dieser Hinsicht einen epistemischen Anspruch.

Aus bewusst eng gewählten Definitionen von Kunst und Wissenschaft ableiten zu wollen, an welche Regeln und Grenzen sich wissenschaftliche und künstlerische Praxen zu halten haben, scheint mir auch deshalb ein aussichtsloses Unterfangen, weil sich sowohl die Künste als auch die Wissenschaften in großer Freiheit dauernd weiterentwickeln und dabei unbestreitbar auf dieselbe Lebenswelt, in die sie beide eingebettet sind, eingehen und reagieren. Eine aufrichtige Auseinandersetzung mit dem Konzept der künstlerischen Forschung sollte deshalb nicht von vornherein die gegenseitige Ausschließlichkeit von Kunst und wissenschaftlicher Forschung behaupten, sondern von deren offensichtlichen Gemeinsamkeiten ausgehen, um ihre Schnittmenge zu bestimmen. Denn beide wollen auf ihre Weise und mit unterschiedlichsten Methoden das zuvor Unsagbare aussprechen, das Ungesehene zeigen, das Ungehörte hörbar und das nicht Gewußte erkennbar machen. Ein konkreter Schritt von Vertreter*innen der Wissenschaften in Richtung einer solchen offenen Auseinandersetzung mit künstlerischer Forschung ist es, dasjenige zur Kenntnis zu nehmen, was unter diesem Titel bereits praktiziert wird.

Dieser Text ist ein Beitrag zur Debatte über künstlerische Forschung, der auf meinen eigenen Erfahrungen mit der Betreuung von Abschlussarbeiten an der Universität Bern im Rahmen des Master-Studienprogramms Research on the Arts und der gemeinsam von der Universität Bern und der

Hochschule der Künste Bern getragenen Graduate School of the Arts (GSA, heute SINTA) beruht. Ich werde zeigen, wie sich zwei darstellende Künstler*innen, die unter meiner Leitung einen Master-Abschluss bzw. ein Doktorat erworben haben, mit Theorien und Methoden der Sozialanthropologie auseinandersetzen. Im Mittelpunkt steht dabei die Methode der *Performance-Ethnographie*, die sich für beide als besonders anschlussfähig an ihre eigene künstlerische Praxis herausgestellt hat und die ihnen einen Weg zur Forschung eröffnet hat, ohne dass sie sich dabei als Künstler*innen hätten verleugnen müssen.

Das Versprechen der teilnehmenden Beobachtung

Nach Beginn der Zusammenarbeit zwischen Universität Bern und HKB in den genannten Studienprogrammen meldeten sich HKB-Absolvent*innen auf der Suche nach Betreuer*innen wie erwartet in der Kunstgeschichte, der Musikwissenschaft, den Literaturwissenschaften sowie in den Theater- und Tanzwissenschaften. Überraschend war dagegen, dass auch nach Betreuungen in der Archäologie und in der Sozialanthropologie gefragt wurden, da sich diese Fächer nicht über den Gegenstand einer bestimmten Kunst, sondern über einen weit gefassten Kulturbegriff definieren. In der Folge wurden drei von bisher insgesamt 22 Doktoraten an der SINTA in der Sozialanthropologie abgeschlossen, zwölf weitere sind am Laufen.

Diese Betreuungen kamen zustande, weil die betreffenden HKB-Absolvent*innen davon überzeugt waren, mit ihrem Hintergrund als Designer*innen, Musiker*innen und bildende Künstler*innen für ihr Vorhaben im Fach Sozialanthropologie am besten aufgehoben zu sein. Entscheidend waren für sie in jedem Fall die theoriebildende Reflexion über Kultur sowie die zentrale Methode der Sozialanthropologie, die teilnehmende Beobachtung. Meine Kollegin Michaela Schäuble und ich selbst realisierten bald, dass Musiker mit musikethnologischen Interessen und Designerinnen mit Interessen an kulturspezifischem Design sich bereits an der HKB mit sozialanthropologischer Literatur auseinandergesetzt und Forschungsmethoden angewandt hatten, die auch in unserem Fach gängig sind. Anders verhielt es sich bei den bildenden Künstler*innen Luzia Hürzeler und Konrad Gruber. Meiner Zusage zur Betreuung gingen in beiden Fällen lange Diskussionen um künstlerische Forschung voraus mit dem Ziel, ein Vorgehen zu entwi-

ckeln, das sowohl wissenschaftlichen als auch künstlerischen Aufgabenstellungen genüge. In beiden Fällen hatten die Forschenden zunächst die teilnehmenden Beobachtung als Methodik ausgewählt und fanden schließlich in der *Performance-Ethnographie*, einer Weiterentwicklung der teilnehmenden Beobachtung, das geeignete Verfahren.

Beide bildenden Künstler*innen hatten die teilnehmende Beobachtung auf je eigene Weise bereits zuvor in ihrer künstlerischen Praxis eingesetzt. So bauen Grubers Bilder und Skulpturen von Wildtieren in der Schweiz auf seiner eigenen Sozialisation in einer Familie von Jägern und Wildtierbeobachtern auf. Hürzeler verband ihre Plastiken und Video-Installationen häufig mit Elementen, in denen sie sich selbst zum Teil des Beobachteten und Dargestellten machte – etwa in der Videoinstallation *Selbstportrait für die Katz* (2006), in der ihre Katze eine Selbstportrait-Büste der Künstlerin aus modelliertem Katzenfutter auffrisst, oder im Diorama *Auf der anderen Seite* (2018), wo sie im Hintergrundbild als Fotografin des ausgestopften Schwans im Vordergrund auftaucht.

Die teilnehmende Beobachtung geht davon aus, dass Kultur als dynamischer, das kollektive Verhalten strukturierender Komplex am besten so erfasst werden kann, wie sie sich den Mitgliedern einer Gesellschaft selbst darstellt, nämlich, gemäß Edward Burnett Tylors Definition als ein komplexes Ganzes von Wissen, Techniken, Normen und inkorporierten Praktiken, die durch Sozialisation als aktives Gesellschaftsmitglied erworben werden.² Der Ethnograph bzw. die Ethnographin sozialisiert sich dementsprechend in der experimentellen Anordnung einer Feldforschung in ein ihm bzw. ihr zuvor nicht vertrautes soziales Feld mit eigener Kultur oder Subkultur und erkennt dadurch deren oft implizite Wissens- und Normenbestände, die außenstehenden, »objektiven« Beobachter*innen unzugänglich bleiben.³

Es ist wohl der künstlerischen Lust an der Grenzüberschreitung geschuldet, dass sowohl Hürzeler als auch Gruber das ethnographische Verstehen-Wollen auf Nichtmenschen, im konkreten Fall auf Tiere, auszudehnen versuchen. Auf ironische Weise kommt dies in Hürzellers *Die Forelle* (2012) zum

2 Edward Burnett Tylor: *Primitive Culture*. Vol. 1. London: John Murray 1871, S. 1.

3 Clifford Geertz: »Aus der Perspektive des Eingeborenen. Zum Problem des ethnologischen Verstehens«, in: ders.: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt: Suhrkamp 1987, S. 289–309; Bronislaw Malinowski: *Argonauts of the Western Pacific*, London: Routledge & Kegan Paul 1922.

Ausdruck, einer Videoinstallation, die auf zwei Bildschirmen je ein Aquarium zeigt – im einen der Oberkörper der Künstlerin, im andern eine Forelle. Während der Wasserspiegel im Aquarium der Forelle sinkt, steigt er, anscheinend durch unsichtbare Röhren und Pumpen hinübergeleitet, in jenem der Künstlerin, so dass jene an der Luft zu ersticken und diese im steigenden Wasser zu ertrinken droht. Die existenzielle Verbundenheit durch das hinabfließende Wasser ist ebenso prekär wie das, was die Installation evoziert: den Versuch eines Menschen, eine Forelle zu verstehen.

Performance-Ethnographie

Die Performance-Ethnographie geht auf die klassischen Werke des ethnographischen Filmemachers Jean Rouch zurück, und wurde später von Johannes Fabian und kürzlich von Kathrin Oester und Bernadette Brunner weiterentwickelt. Jean Rouch hatte noch Anfang der 1950er Jahre konventionelle ethnographische Filme in Westafrika gedreht, in denen die Einheimischen die Objekte des Darstellungswillens – und des Exotismus – des Ethnographen gewesen waren. Später drehte er ethnofiktionale Filme, deren Drehbuch er zusammen mit den Darstellenden erarbeitete und konnte so in den Filmen *Moi, un noir* (1958) und *Jaguar* (1954/1967) die Lebenswelt der Einheimischen auf radikal neue Art zeigen.⁴ Ähnlich ging Johannes Fabian vor, als er mit einer Theatergruppe in Shaba in der heutigen Demokratischen Republik Kongo ein Stück über ein lokales Sprichwort inszenierte und damit einen Reflexionsprozess über Machtbeziehungen in ihrer Gesellschaft auslöste, der neue Erkenntnisse hervorbrachte.⁵ Kathrin Oester mit ihrem Team wandte die Performance-Ethnographie schließlich in einem Projekt mit Jugendlichen in Bern-West an, in dem Schüler*innen die Aufgabe hatten, kleine Dokudramen über ihre Lebenswelt zu produzieren. Im Entstehungsprozess der kurzen Videofilme wurde nicht nur die Lebenswelt der Jugendlichen eingehend erörtert und reflektiert, sondern auch die Art und Weise, wie diese der Öffentlichkeit präsentiert werden sollte. Auch in diesem Fall produzierte

4 Jean Rouch: *Ciné-Ethnography*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press 2003.

5 Johannes Fabian: *Power and Performance. Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire*, Madison: The University of Wisconsin Press 1990.

die Methode neue Erkenntnisse über die sonst impliziten Normen und Vorstellungen der Jugendlichen mit größtenteils migrantischem Hintergrund.⁶

Im Unterschied zur teilnehmenden Beobachtung, in der Ethnograph*innen gewissermaßen die Rolle von interkulturellen Stagiaires einnehmen und das Schauspiel zu begreifen versuchen, das sich um sie herum abspielt, greifen Performance-Ethnograph*innen also in das Geschehen aktiv ein und entwickeln zusammen mit Einheimischen neue Skripte, die anschließend auf erkenntnisfördernde Weise verhandelt und interpretiert werden. So können Normen und Wissensbestände explizit gemacht werden, die in routinierten Alltagssituationen implizit und unerkannt bleiben.

Dieses Vorgehen haben beide von mir betreuten künstlerisch Forschenden verwendet und dabei die Performance in der Performance-Ethnographie auch als Künstlerische verstanden. Dieser erkenntnisfördernde Prozess war dabei kein zufälliges Nebenprodukt, sondern wurde im Laufe der Forschung immer mehr zu seinem eigentlichen Zweck.

Luzia Hürzeler: *How to sleep among wolves*

Luzia Hürzellers Dissertation ist eine ethnographische Untersuchung des Darstellungsdispositivs der Wolfsanlage im Zoo Zürich in Hinblick auf die darin verkörperten expliziten und impliziten Vorstellungen des Mensch-Tier-Verhältnisses. Das Vorgehen gliedert sich in zwei komplementäre Teile – einerseits eine künstlerische Intervention, die ethnographisch dokumentiert wird und andererseits eine kunsttheoretisch informierte, verfremdende Beschreibung des Zoo-Dispositivs.

Zentral für die Forschung wäre ursprünglich die praktische Umsetzung einer künstlerischen Intervention gewesen, mit der die Verfasserin dieses Dispositiv performativ hätte in Frage stellen wollen: Nämlich die Platzierung einer liegenden menschlichen Figur – einer lebensgroßen Statue der Autorin – am gewohnten Schlafplatz der Wölfe, die vom Besuchereinkblick

6 Kathrin Oester/Bernadette Brunner: »Performance Ethnografie. Jugendliche Selbstrepräsentationen im Kontext von Jean Rouchs partizipativem Forschungsstil«, in: *Tsantsa*, Zeitschrift der Schweizerischen Ethnologischen Gesellschaft (2012) 17, S. 139–149; Kathrin Oester/Bernadette Brunner: *Von Kings und Losern: eine Performance-Ethnografie mit Schülerinnen und Schülern im transnationalisierten Stadtteil Bern West*, Wiesbaden: Springer 2015.

aus sichtbar gewesen wäre. Sie beabsichtigte, die spontanen Reaktionen von Zuschauer*innen und Zoomitarbeiter*innen darauf zu dokumentieren, um das Mensch-Tier-Verhältnis, wie es in die Ausstellungsanordnung eingeschrieben ist, zu analysieren und zu hinterfragen. Dieses Vorgehen entspricht der Strategie der künstlerischen Forschung, »vorhandenes Wissen mittels ästhetischer Praktiken unter Reflexion zu stellen«,⁷ wie die Verfasserin festhält. Das installative Verfahren kann in diesem Zusammenhang als Performance-Ethnographie klassifiziert werden. Seiner Produktivität tat es kaum Abbruch, dass die künstlerische Intervention nach einem Verbot durch die Zooleitung nicht über das Stadium der Planung und Verhandlung hinaus verwirklicht werden konnte. Die Verantwortlichen des Zoos brachten für ihren ablehnenden Entscheid nämlich detaillierte Begründungen vor, die sich als außerordentlich fruchtbar für die Analyse des Darstellungsdispositivs erwiesen, da darin insbesondere auch normalerweise implizite Normen und Vorstellungen der Ausstellungspraxis zur Sprache gebracht wurden.

Neben der performance-artigen Intervention zeigt sich Hürzellers künstlerisches Vorgehen auch in der Strategie, die Wolfsanlage als Kunstwerk zu betrachten und mit bildtheoretischen Mitteln zu analysieren. So beschreibt sie die Anlage als Bild bzw. Bildhintergrund und die Zootiere darin als Bildmotive bzw. Darsteller*innen wilder Tiere.

Im Übrigen aber hält sie sich weitgehend an sozialanthropologische Vorgehensweisen, d.h. an die teilnehmende Beobachtung und semistrukturierte Interviews zur Datengewinnung, die dichte Beschreibung zur Datenaufbereitung, sowie zur Analyse neben sozialanthropologischen auch an kultur- und kunstwissenschaftliche Theorien.

Die kunsttheoretische Begründung der Intervention liefert die Verfasserin mit ihrer Analyse des Zoo-Dispositivs. Ausgehend von Michel Foucaults Bildanalyse, die Bild und Bildobjekt unterscheidet und ihr Zusammenwirken im Rahmen eines Dispositivs analysiert, betrachtet sie das Wolfsgehege als Bild und die Informationstafeln als Bildlegenden. Zu einem solchen Bilddispositiv gehören neben den Tierschildern, die den Blick der Besucher*innen leiten – so, dass diese in den Zootieren die Repräsentanten der freilebenden Wölfe in der Mongolei zu sehen vermögen – im Zoo Zürich auch die tägliche

7 Luzia Hürzeler 2017: *How to sleep among wolves. Ein Bericht über die in der Wolfsanlage im Zoo Zürich verkörperten Vorstellungen des Mensch-Tier-Verhältnisses*. Unveröffentlichte Dissertation, Philosophisch-historische Fakultät, Universität Bern.

Arbeit am Bild, d.h. seine Restauration im Dienste der Aufrechterhaltung einer bestimmten Repräsentation der Wölfe und ihres Lebensraums für die betrachtenden Besucher*innen. Darunter fasst sie scheinbar Evidentes wie die Fütterung der Tiere, die Säuberung des Geheges, und das Pflanzen und Beschneiden von Büschen und Bäumen, um den Blick der Besucher*innen zu rahmen und zu lenken.

Hürzeler stellt ihrer Untersuchung als Motto ein Zitat René Magrittes voran, in dem er sein berühmtes Bild *Ceci n'est pas une pipe* kommentiert. Sie interpretiert in der Folge die Wolfsanlage als Bild, in dem gefangene Wölfe freilebende Wölfe in einer menschenleeren Natur darstellen und die Zoo-Mitarbeitenden alles daransetzen, diese Illusion bei den Zoobesucher*innen zu unterstützen, obwohl die darstellenden Tiere keineswegs frei leben und beispielsweise nicht einmal jagen dürfen: »Ceci n'est pas un loup« – lautet also das Motto. Foucaults Bildanalyse folgend untersucht sie in der Wolfsanlage das Verhältnis zwischen Repräsentation und Repräsentationsmitteln. Dadurch rückt die »Arbeit am Bild«, das heißt, die Inszenierungs- und die alltäglichen Instandhaltungs- bzw. »Restaurations«-arbeiten durch die Zooleitung, die Tierpfleger und Gärtner, die gewissermaßen »hors cadre« stattfinden, ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

Die Arbeit zeichnet sich durch akribische Beobachtung und hartnäckiges Befragen der Anordnung einer Zoo-Anlage aus. Die Autorin nimmt dabei beispielsweise die Beschreibung der Tierschilder zum Anlass für mehrere Exkurse in die Wolfsforschung. So weist sie auf die unsichere Begründung der zoologischen Bezeichnung der ausgestellten mongolischen Wölfe (*Canis lupus chanco*) hin und verfolgt mit Genauigkeit und Belesenheit die Geschichte dieser Bezeichnung bis zum heute im Natural History Museum in London aufbewahrten Belegexemplar, einem Mitte des 19. Jahrhunderts erbeuteten Wolfsbalg aus dem indischen Himalaya zurück. Daraus schließt sie, dass die Darstellungsfunktion der größtenteils in Gefangenschaft geborenen Zootiere für alle ihre in der Mongolei und im Himalaya wild lebenden Artgenossen auf dieser in mancher Hinsicht willkürlichen Klassifikation beruht. Zur Verbreitungskarte auf eben diesem Tierschild stellt die Verfasserin fest, dass der Zoo Zürich und andere europäische Zoos, welche die Art halten, darauf fehlen. Das heißt, die Zootiere haben gewissermaßen keine eigene Existenz, sondern werden nur als Repräsentanten ihrer wilden Artgenossen wahrgenommen. Die Illustrationen von Gesichtsausdrücken von Wölfen auf den Informationstafeln wiederum nimmt sie zum Anlass, deren Geschichte

zu rekonstruieren. Sie kommt zum Schluss, dass sie einer Doktorarbeit entstammen, die 1947 aufgrund von Beobachtungen an europäischen Wölfen im Zoo Basel entstanden, und nicht die Gesichtsausdrücke der ausgestellten Wolfs-Unterart darstellen. Auf diese Weise gelingt es der Verfasserin, die Paradoxien des Zoo-Dispositivs, aber auch der ihm zugrundeliegenden Klassifikationen und deren teilweise willkürlichen Charakter herauszuarbeiten.

Weiter führte sie mit dem ehemaligen Zoobibliothekar und Tierfotografen Othmar Röthlin Gespräche anhand dessen Fotosammlung durch und rekonstruiert so die Geschichte der Wolfsanlage seit den 1950er Jahren. Mit dieser *photo-elicitation*-Technik gelingt es ihr, aufzuzeigen, wie sich in der Wolfs-Anlage im Laufe der Zeit ein Regime durchgesetzt hat, das die Wölfe zu immer ›besseren‹ Darstellenden ihrer wilden Artgenossen machte: Beispielsweise indem der Aufbau von Beziehungen zwischen Tierpfleger*innen und Wölfen zunehmend unterbunden und die gefürchteten Stereotypisierungen durch Verhaltensanreicherungen – wie Verstecken von Nahrung, um die Wölfe zum Suchen und Graben zu animieren – verhindert wurden.

Auf diese Weise arbeitet Hürzeler zentrale, aber kaum reflektierte und heute für selbstverständlich gehaltene Voraussetzungen der Inszenierungspraktiken im Zoo auf. Diese folgen mit unbeirrbarer Konsequenz dem Modell, das Philippe Descola als die Naturkonstruktion der Moderne bezeichnet.⁸ Sie zeigt dies auch anhand ihrer kunsthistorischen Analyse der Besuchereinsichten, die sie in die Kontinuität der von Panofsky als symbolische Form verstandenen zentralperspektivischen, menschenleeren Landschaftsdarstellungen in den ›Innenfenstern‹ von Malereien des 15. Jahrhunderts stellt, mit der die bildnerische Naturkonstruktion der Moderne einst begann.

Luzia Hürzellers Dissertation ist ein empirischer, dicht an der Materialität der Zoo-Anlage und deren menschlichen und tierischen Protagonisten bleibender Beitrag zur ansonsten eher kulturwissenschaftlich betriebenen Zoo-Forschung. Sie ist in methodischer Hinsicht innovativ und vermag, dem Anspruch der künstlerischen Forschung entsprechend, künstlerische und wissenschaftliche Vorgehensweisen auf erkenntnisfördernde Weise zu verbinden.

8 Philippe Descola: *Jenseits von Natur und Kultur*, Berlin: Suhrkamp 2011.

Konrad Gruber: Performance-Ethnographie. Wissenschaftlicher Essay. Kontextualisierte Selbstrepräsentation zum Eurasischen Luchs

Konrad Gruber hat einen Master in *Contemporary Arts Practice* der Hochschule der Künste Bern und absolvierte an der Universität Bern das einjährige Spezial-Masterprogramm Research on the Arts (MRA). Die hier besprochene Arbeit ist Konrad Grubers Abschlussarbeit im MRA und weist alle Charakteristiken eines künstlerisch-wissenschaftlichen Experiments auf.

Vordergründig geht es darin um das Mensch-Tier-Verhältnis, wie es sich in mythologischen, emblematischen, medialen und wissenschaftlichen Repräsentationen des Luchses darstellt. Das eigentliche Ziel ist aber die Frage: »Wie lässt sich künstlerische Forschung über den Zugang der Performance/ Performanz definieren?«

Konrad Gruber geht zunächst von den emblematischen Darstellungen des Luchses aus. In der Emblematik, die Text und Bild im Rahmen einer konventionellen Symbolsprache verband, drückte sich während des Barocks eine anthropozentrische Gelehrsamkeit über die Tierwelt aus, die bis heute nachwirkt und die der Verfasser als Vorbild für seine eigenen künstlerisch-wissenschaftlichen Performances aufnimmt. In der Emblematik steht der Luchs für ein gutes Gehör und Listigkeit. Insgesamt tritt er aber in der Emblematik weit weniger prominent als zum Beispiel Bär und Wolf auf. Der Verfasser sieht darin einen Hinweis auf eine weitere Eigenschaft, die dem Luchs gerne zugeschrieben wird, nämlich seine Verstopfenheit: aus dem Versteckten heraus luchsst er dem Menschen Beute ab.

In einem zweiten Schritt begründet der Verfasser sein performance-ethnographisches Vorgehen damit, dass sich darin ethnographische und konzeptkünstlerische Ansätze verbinden lassen. Beide stützen sich auf audiovisuelle Darstellungsmedien und den sozialen Zugang zum Feld.⁹ Und weiter: »Sowohl die zeitgenössische Konzeptkunst als auch die Ethnografie können

9 Konrad Gruber: *Performance Ethnografie. Wissenschaftlicher Essay. Kontextualisierte Selbstrepräsentation zum Eurasischen Luchs*. Unveröffentlichte Masterarbeit, Philosophisch-historische Fakultät, Universität Bern 2016, auf: www.konradgruber.ch/kunst/Finale_MA_web.pdf (letzter Zugriff: 3. 9. 2019), S. 7.

durch einen eng verwandten bestimmten Erkenntnisstil gekennzeichnet werden: das Entdecken.«¹⁰

In der Folge setzte der Verfasser die Performance-Ethnographie in drei Teilstudien um. Erstens beobachtete er das Verhalten von Besucher*innen von Luchsgehegen in zwei Zoos, die ihn, seinen emblematischen Eigenschaften gemäß, meist nicht bemerkten, obwohl er eigentlich sichtbar gewesen wäre. Zweitens beobachtete er eine Diskussionsrunde von Expert*innen zum Mensch-Tier-Verhältnis an den Bieler Philosophietagen, und drittens führte er in ironischer Anlehnung an das Schweizer Projekt SCALP (Status and Conservation of the Alpine Lynx Population) eine Langzeit-Performance durch: Während fünf Monaten imitierte er einen ›Lynx-Scalp‹, indem er seine Haare blond färben und mit dunklen Flecken versehen ließ. Zudem passte er in dieser Zeit Gestik und Verhalten jenen des Luchses an. Die veränderten Interaktionen mit seiner Umwelt erlaubten ihm, die existierenden Vorstellungen über den Luchs gewissermaßen am eigenen Leib nachzuvollziehen – ähnlich wie dies Joseph Beuys in seiner bekannten Koyoten-Performance *Coyote, I like America and America likes me* getan hatte, auf die sich der Verfasser bezieht. Zum Schluss reflektiert er sein performance-ethnographisches Vorgehen wie folgt: »Der Erkenntnisgewinn aus den kontextualisierten Selbstrepräsentationen besteht aus einem Analogieschluss zwischen künstlerischer Herangehensweise und wissenschaftlicher Fragestellung. [...] Dies führt zu einer Öffnung des Feldes, in dem Versatzstücke aus Kunst und Wissenschaft zu ungeahnten Querverweisen und Querschlägern werden, sich verdichten und als Synthese auf eine erstaunliche Offenheit gegenüber der Forschungsfrage stoßen.«¹¹

Die hier anklingende poetische Aneignung eines wissenschaftlichen Diskurses prägt die Arbeit in ihrer gesamten Anlage. Hervorzuheben sind dabei die »lyrischen Fazite« am Schluss mehrerer Kapitel oder der Gedankensprung als Stilmittel im »Selbstinterview« zu Beginn der Arbeit. Konrad Grubers Spiel mit der Gelehrsamkeit ist einmal ernsthafter – wie in seinen Ausführungen zur Emblemik – und einmal ironischer – wie in seinen Beobachtungen an den Bieler Philosophietagen. (»Er spricht von PRIMATEN,

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd., S. 37.

gleichzeitig wirkt seine Kleidung abgetragen.« »Carel kratzt sich am HINTERKOPF mit der GESTIK eines MENSCHENAFFEN.«¹²

Insgesamt liegt die Originalität dieser Arbeit darin, dass sich Konrad Gruber in der Aneignung wissenschaftlicher Praktiken als Künstler nie verleugnet. Er führt seine künstlerische Praxis, die zuvor schon Malerei, Bildhauerei und Konzeptkunst umfasste, im Feld der Wissenschaft weiter, mischt dabei Ernsthaftigkeit und Ironie und vermag es durchaus, auch wissenschaftlich relevante Fragen aufzuwerfen. Dabei bleibt die Auseinandersetzung mit der wissenschaftlichen Praxis jedoch – aus konzeptkünstlerischer Perspektive indessen wohl konsequenterweise – an der Oberfläche. So werden die Begriffe *Ethnographie* und insbesondere *Performance-Ethnographie* als Readymade eingesetzt, und ihr methodischer Gehalt wird nur ansatzweise genutzt.

Schlussfolgerungen

Das Ziel von MRA und GSA resp. SINTA ist es, praktizierende Künstler*innen so weit mit wissenschaftlichen Methoden und Wissensbeständen vertraut zu machen, dass sie in der Lage sind, künstlerische Praktiken mit wissenschaftlichen zu verbinden und eigenständige Versuche eines Forschens durch und mit Kunst durchzuführen. Als experimentelle Praxis, die auf Entdeckungen angelegt ist, hat sie das Potenzial, mit disziplinären wissenschaftlichen Praktiken in einen fruchtbaren Austausch zu treten.

Konrad Gruber eignet sich dabei die Wissenschaft als Feld für seine performance-künstlerische Praxis an. Respektlos unterminiert er sie mit den Mitteln der Ironie, der Persiflage und des Wortwitzes und nähert sich ihr dabei doch neugierig und listig an. Erkenntnisse ergeben sich als *Aperçus* oder, in seiner jägerischen Sprache, als unbeabsichtigte ›Querschläger‹.

Für Luzia Hürzeler dagegen war ihre eigene künstlerische Praxis ein Weg, sich ein Feld zu erschließen, das sie anschließend mit etablierten sozial- und kulturwissenschaftlichen sowie kunsttheoretischen Methoden weiterbearbeitete. Ohne künstlerische Intervention wären aber die größtenteils impliziten Wissensbestände und Normen, welche die Tierhaltung und -ausstellung im Zoo Zürich leiten, nicht zur Sprache gekommen. Insofern

¹² Ebd., S. 23.

kommt der Kunst in ihrer künstlerischen Forschung eine zentrale epistemische Funktion zu.

Künstlerische Forschung kann also Forschung mit und durch Kunst bedeuten, aber auch Kunst mit und durch Forschung. Kunst, die sich der Wissenschaft als Readymade bedient, kann, wie jene Konrad Grubers, inspirierend und befreiend sein. Dort aber, wo sich wie bei Luzia Hürzeler das radikal innovative Potenzial der künstlerischen Praxis mit diszipliniert betriebener Wissenschaft verbindet, entsteht ernstzunehmende künstlerische Forschung.

So wie es *die* Wissenschaft und *die* Kunst als ein für alle Mal definierbare und klar voneinander abgegrenzte Felder nicht gibt, gibt es meines Erachtens auch *die* künstlerische Forschung nicht. Das Beispiel der Performance-Ethnographie lässt mich vermuten, dass das Potenzial der künstlerischen Forschung in spezifischen Überschneidungen künstlerischer und wissenschaftlicher Praktiken liegt. Mit der Performance-Ethnographie hat die Sozialanthropologie ein Vorgehen entwickelt, in dem Ethnograph*innen gemeinsam mit Mitgliedern einer Gesellschaft Normen, Vorstellungen und habituelle Praktiken experimentierend in Frage stellen und reflektieren. Genau dies leisten auf ihre Weise und in größter Radikalität auch die Künste – deshalb können künstlerische Interventionen zum zentralen Bestandteil performance-ethnographischer Erkenntnisprozesse werden.

Anders als im Eingangszitat vermutet, gibt es also offenbar epistemische Praktiken an der Schnittfläche zwischen Kunst und Wissenschaft. Solche Praktiken rechtfertigen aus der Perspektive der beteiligten Künste und wissenschaftlichen Disziplinen das Konzept einer künstlerischen Forschung oder einer Forschung mit und durch Kunst.

