

# Was für ein Theater! | Überlegungen zum Spielraum zwischen ethnografischer Praxis und performativer Kunst | Jonas Tinius

Seit einigen Jahren sprechen nicht mehr nur Kulturanthropolog\_innen von ihren Informant\_innen als Expert\_innen des Alltags. Vielmehr ist dieser Begriff zu einem der zentralen Konzepte des Performance-Kollektivs *Rimini Protokoll* geworden. Die Gruppe spielt etwa in ihrer Installation *Situation Rooms* mit der Spannung zwischen einer Form von Rollenspiel und dokumentarischem Hyperrealismus, der an teilnehmende Beobachtung erinnert. Auf ähnliche Art und Weise, allerdings von einer kulturanthropologischen Perspektive ausgehend, versteht die anglo-russische Bewegung *ethnographic conceptualism* Konzeptkunst als eine Form der Ethnografie.

Beide Gruppen, so lautet die These dieses Artikels, beschreiben und entwickeln Methoden und Praktiken, die die epistemologischen und methodologischen Grenzen zwischen Kunst und Anthropologie bewusst verwischen. Sie bearbeiten und erforschen das Spielfeld zwischen ethnografischer Praxis und performativer Kunst. In diesem Prozess entstehen neue Fragestellungen, die das Selbstverständnis beider Praktiken an ihren bewegten Rändern untersuchen. Auf welche tradierten disziplinären Grenzziehungen reagieren diese Gruppen? Welche produktiven und komplexen Dilemmata entstehen bei der Erforschung künstlerischer Forschung? Wie stellen wir als Künstler\_innen oder als Anthropolog\_innen erworbenes ästhetisches, ethisches oder künstlerisches Wissen dar, beziehungsweise wie versinnlichen wir das Schriftliche, wie verschriftlichen wir das Sinnliche?

Im Dialog mit Chris Rutten u. a. (2013) und Fiona Siegenthaler (2013) diskutiert dieser Artikel die Beziehung zwischen ethnografischer Kunst und Kunstals-Ethnografie anhand der performativen Kunstinstallation *Situation Room* des Performance-Kollektivs *Rimini Protokoll* und der theoretischen Überlegungen der Bewegung *ethnographic conceptualism*. Ziel dieses Beitrags ist es, den Blick auf die Problematiken und Denkanstöße des ethnografischen Forschens in der Kunst und des performativen Reflektierens in der Anthropologie zu schärfen.

## Ethnografische Kunst – Kunst als Anthropologie

Die Arbeiten des Performance-Kollektivs *Rimini Protokoll* werden mittlerweile durch einen Diskurs abgedeckt, der von Rutten u. a. (2013, 459) mit Bezug auf

Hal Fosters Essay »The artist as ethnographer« (1995) als »ethnographic turn in contemporary art« bezeichnet wurde. Mit diesem Ausdruck versuchen die Autor\_innen insbesondere solche Kunstrichtungen und -arbeiten zu beschreiben, die seit den 1990er Jahren Ähnlichkeiten zu anthropologischen und ethnografischen Arbeitsweisen aufweisen, vor allem mit Hinblick auf Fragen der kulturellen Differenz und Praktiken der Repräsentation. Sie beziehen sich auf eine Reihe von Konferenzen und Ausstellungen (*Documenta XI*; »Fieldworks« in der *Tate Modern*; »The artist as ethnographer« im *Quai Branly*), aber auch auf Publikationen, die sich einigen der zentralen Projekte der Anthropologie widmen: dem Erforschen, Repräsentieren und Darstellen von Alterität, Fremdheit und Authentizität, somit auch und vor allem neokolonialen Ideologien (vgl. Marcus / Myers 1995, 1).

Zur gleichen Zeit, so schreiben die Autor\_innen, begannen Anthropolog\_innen, sich vermehrt und intensiver mit zeitgenössischer Kunst auseinanderzusetzen. Gründe für diesen so- genannten »sensory turn« (Pink 2009 zit. n. Rutten u. a. 2013, 460) sind dabei unter anderem ein anthropologisches Interesse an neuen und alternativen Formen der Kommunizierbarkeit und Kommunikation von ethnografischem Wissen, zu der Kunst anregen kann. Dabei geht es laut Schneider und Wright (2006, 4 zit. n. Rutten u. a. 2013, 460) auch um eine Kritik am Skriptozentrismus, die in der Sozial- und Kulturanthropologie bereits eine längere Tradition hat (vgl. Clifford / Marcus 1986). Laut Rutten u. a. ist also seit den 1990er Jahren eine parallel verlaufende Entwicklung zu beobachten: ein *ethnographic turn*, demzufolge zeitgenössische Künstler\_innen ethnografische Forschungsmethoden und ethisch-anthropologische Fragestellungen zu Themen wie Alterität und Repräsentation, Darstellung und Macht entwickeln sowie ein *sensory turn* in der Anthropologie, laut dem sich Anthropolog\_innen dem breiten Feld der Darstellungsmöglichkeiten des Sozialen in den Künsten widmen. Hierbei ist zu berücksichtigen, dass es sich beim *sensory turn* erst, unter anderem bei Pink (2009), um einen methodologisch-programmatischen Ansatz handelte, der das Zusammenwirken der verschiedenen Sinne in den verschiedenen Schritten der ethnografischen Forschung betraf. Dieser hat allerdings mittlerweile eine ausführlichere Bandbreite an ethnografischen Experimenten hervorgerufen (siehe z. B. Gatt 2015).

Diese gegenseitigen, teils praktischen teils theoretischen Auseinandersetzungen mit den Fragen, Forschungsmöglichkeiten und Darstellungsformen der Kunst und Anthropologie sind einerseits epistemologischer und methodischer, andererseits allerdings auch politischer Natur. Was bedeutet es beispielsweise *von*, *für* oder *mit* jemandem beziehungsweise jemanden zu sprechen, um *über* diese Person oder ihre Praxis zu schreiben? Was diese Diskussionen und Praktiken vereint ist ein besonderes Interesse an ethisch-ästhetischer Reflexion über die Möglichkeiten und Grenzen des Erkennbaren, des Verstehbaren und des Darstellbaren, kurzum ein Interesse an der Beziehung zwischen Ästhetik

und Politik, wie es Jacques Rancière formuliert (2013, 8). Tim Ingold (2011, 10) beschreibt die Implikationen dieser beiden *turns* als Bewegungen weg von der Fixierung auf Objekte und Bilder hin zu einer Anerkennung der Bewegungen und Ströme von sinnlicher Wahrnehmung und Aufmerksamkeit, durch die Ideen und Dinge erst entstehen.

In ihrem Artikel »Towards an ethnographic turn in contemporary arts scholarship« (2013) erweitert Fiona Siegenthaler die vorangehende, von Rutten u. a. angeregte, Diskussion um ethnografische Kunst einerseits und anthropologisches Interesse an den Darstellungsmöglichkeiten der Kunst andererseits um einen entscheidenden Kritikpunkt: Ihrer Meinung nach haben sich seit den 1990er Jahren in der Tat zeitgenössische Künstler\_innen intensiv der Erforschung und Darstellung sozialer, politischer und ökonomischer Prozesse anhand von ethnografischen Methoden gewidmet. Allerdings habe dies, umgekehrt, überraschenderweise *nicht* zu einer Erweiterung der Methodenvielfalt unter Kunstwissenschaftlern (»scholarly research in contemporary art«, Siegenthaler 2013, 737) geführt. Sie argumentiert zu Recht, dass eine Erforschung der ethischen und ästhetischen Implikationen von künstlerischen *Prozessen* nicht mit einer einmaligen Besprechung eines Gegenstandes oder eines singulären Ereignisses abgetan werden könne, wie es beispielsweise der *new criticism* in den Literaturwissenschaften propagierte.<sup>1</sup> Signifikante Prozesse der Kunst, so Siegenthaler, fänden in der Regel vor und nach der Präsentation eines Theaterstücks, einer Aufführung oder einer Ausstellung statt. Es sei daher unabdingbar, sich mit der Entstehung eines Kunstwerks oder künstlerischer Produkte (sei dies nun eine Theaterraufführung, eine Installation oder eine Fotografie) auseinanderzusetzen, die ebenso politische, religiöse wie ethische Aspekte neben den ästhetischen umfassen könne, wie es im Übrigen auch die »neue Soziologie der Kunst« (*new sociology of art*) vorschlägt (vgl. De la Fuente 2010).

Siegenthaler unterzieht in ihrem Artikel zuerst Hal Fosters bereits erwähnten Beitrag »The artist as ethnographer?« einer fundamentalen Kritik. Seine Analyse von kunstgeschichtlichen und ethnografischen Diskursen, die sich vor allem auf museale Institutionen bezieht, sei bereits zum Zeitpunkt der Forschung veraltet und institutionell sowie sozial begrenzt gewesen. Spätestens seit den 1990ern sei zeitgenössische Kunstpraxis (wie die Sozialanthropologie schon lange vorher) nicht mehr hauptsächlich mit der Darstellung oder Repräsentation von Alterität in einem neokolonialen Feld beschäftigt gewesen. Sie habe sich vielmehr an der Erforschung und Konstruktion, Rekonstruktion und Dekonstruktion von sozialen Netzwerken, Praktiken und Prozessen orientiert (Siegenthaler 2013, 738). Dieser Paradigmenwechsel, der in der zeitgenössischen Kunst als »relationale Ästhetik« (*esthétique relationnelle*) durch den gleichnamigen Band von Nicolas Bourriaud (1998) als Bewegung bezeichnet, konstituiert und der (Selbst-)Kritik ausgesetzt wurde (vgl. Bishop 2004, Umathum 2011), lasse nicht mehr nur den musealen Raum als obsolet erscheinen, sondern

erfordere aufgrund ihrer Orientierung der Kunst an sozialer Praxis auch eine Neuausrichtung der Sozialforschung.

### ***Ethnographic conceptualism***

Im folgenden möchte ich speziell auf einen Vorschlag des an der University of Cambridge lehrenden Sozialanthropologen Nikolai Ssorin-Chaikov eingehen, der in einer Sonderausgabe der anglo-russischen Zeitschrift *Laboratorium* mit dem Begriff ›ethnografischer Konzeptualismus‹ (*ethnographic conceptualism*) Aspekte der Beziehung zwischen zeitgenössischer Kunstpraxis und Ethnografie die Siegenthaler diskutiert, neudenken möchte. Kurz gefasst, schlägt Ssorin-Chaikov folgendes vor:

»Ethnographic conceptualism refers to anthropology as a method of conceptual art but also, conversely, to the use of conceptual art as an anthropological research tool. Ethnographic conceptualism is ethnography conducted as conceptual art« (2013, 5).

Ssorin-Chaikov stützt sich auf den Konzeptkünstler Joseph Kosuth, der seine künstlerische Methode als anthropologisierte Kunst (»anthropologised art«, Kosuth 1991, 117 zit. n. Ssorin-Chaikov 2013, 5) bezeichnet. Im Kontrast zu Fosters Idee der Künstler\_in als Ethnograph\_in, die Wahrheit in der Auseinandersetzung mit Alterität sucht (Foster 1995, 204, zit. n. Ssorin-Chaikov 2013, 5), geht es Kosuth laut Ssorin-Chaikov um eine Kartographie der internalisierten kulturellen Aktivitäten in seiner eigenen Gesellschaft. Für Kosuth macht diese Form der Kunst, gleich der Anthropologie, soziale Realitäten auf neue Arten und Weisen wahrnehmbar und erkennbar. Die tiefe Immersion von Künstler\_innen in den sozialen und kulturellen Spannungsfeldern, in denen sie ihre Arbeiten erschaffen, produziere laut Kosuth eine Reflexion, die nicht nur die Infrastrukturen dieser speziellen Kontexte offenlege, sondern auch an sich eine sozial-vermittelnde Aktivität darstelle. Demnach beschreibe eine auf solche Weise anthropologisierte Konzeptkunst nicht nur die sozialen und kulturellen Felder in denen sie arbeite, sondern sie verändere sie sogar während dieses Prozesses (Kosuth 1991, 117-124 zit. n. Ssorin-Chaikov 2013, 5). Obwohl sich Ssorin-Chaikov implizit in seinem teils postulierenden, teils beobachtendem quasi-«Manifest« (Ssorin Chaikov 2013, 7) auf die wechselseitigen Beziehungen zwischen Anthropolog\_innen und Künstler\_innen bezieht, die auch Rutten und Siegenthaler thematisieren, geht er noch einen Schritt weiter: »Ethnographic conceptualism posits a symmetry of art and anthropology« (Ssorin-Chaikov 2013, 5). Daher folgt für ihn, dass für Künstler\_innen und Anthropolog\_innen, die auf eine solche Art und Weise ihre Arbeit betrachten, ethnografischer

Konzeptualismus zugleich Konzeptkunst als Ethnografie und Ethnografie als Konzeptkunst bedeutet (Ssorin-Chaikov 2013, 6).

Ausgangspunkt für diese Überlegung war für den Anthropologen die mit Olga Sosnina 2006 im Kremlin Museum in Moskau kuratierte Ausstellung *Gifts to Soviet Leaders (Dary vozhdiam)* (vgl. Ssorin-Chaikov 2006). Die darin zusammengestellten Geschenke und Gaben von Bürger\_innen aus durch den Sozialismus verbundenen Ländern an ihre russischen Führer waren in der Ausstellung zugleich Resultat sozialhistorischer Forschung als auch Artefakt und Forschungsgegenstand selbst: Die Ausstellung bot einen Einblick in die ideelle und materielle Vernetzung der Gabentausch-Ideologie, sowie des staatstragenden Personenkults weit über die Sowjetunion hinaus. Weiterhin, so Ssorin-Chaikov, könne man die Ausstellung als soziales Feld betrachten, das Einblicke biete in die »politischen und kulturellen Ängste und Sorgen der Besucher über post-sowjetische Identität sowie die Art und Weise, wie ein Museum diese artikuliert« (übersetzt nach Ssorin-Chaikov 2013, 6). So verstanden könne beispielsweise auch ein Gästebuch zum ethnografischen Projekt werden. Für Ssorin-Chaikov war die Ausstellung zugleich Ausdruck und Studie des ethnografischen Konzeptualismus, da es nicht nur um das Darstellen und Präsentieren von anthropologischer Forschung durch Kunstobjekte oder -artefakte ging, sondern die Ausstellung selbst performative Beziehungen zwischen Museum, Akademie, sozialem Gedächtnis und Politik aufzeigte (Ssorin-Chaikov 2013, 7).

Für Ssorin-Chaikov stellt daher der ethnografische Konzeptualismus nicht das Ende der klassischen Ethnografie dar, sondern dessen Rekonfiguration. Ethnografie im Sinne des ethnografischen Konzeptualismus sei performativ, sie *erschaffe* soziale Szenarien. Er formuliert dies in Form einer These in seinem Text folgendermaßen: »In contrast to ethnography as participant observation of what exists, ethnographic conceptualism explicitly constructs the reality that it studies« (Ssorin-Chaikov 2013, 8). Somit könne der ethnografische Konzeptualismus laut Ssorin-Chaikov also zu einer Art ethnografischem Instrument werden, das spezielle Formen der selbst bereits analytischen Konzeptkunst dahingehend *nutze*, eine ethnografische Situation zu *provizieren*. Solche Situationen, die durch den ethnografischen Konzeptualismus erschaffen werden, seien also zugleich Kunstwerk, wie dessen ethnografische Infragestellung. Sie unterscheiden sich insofern von der Konstruktion eines Feldes durch gängige ethnografische Feldforschung, als dass sie bewusst die Methoden der künstlerischen Forschung zum Anlass und zur Erstellung von Situationen heranzieht.

Leider ist es an dieser Stelle nicht möglich, auf weitere Beispiele und Artikulationen solcher Experimente des ethnografischen Konzeptualismus einzugehen (siehe hierzu Khadija von Zinnenburg 2013, Tinius 2013; Tinius 2015b). Ich möchte jedoch auf den folgenden Seiten meine Erfahrung und Teilnahme an einer performativen Kunstinstallation des Performance-Kollektivs *Rimini Protokoll* besprechen, die die vorangegangenen theoretischen Beobachtungen

in gewisser Weise bestätigt, illustriert und weiterdenkt. Zudem möchte ich mit diesem Beispiel auf einige der Probleme solcher experimentellen Installationen zwischen ethnografischer Praxis und performativer Kunst hinweisen, um Impulse für einen Diskurs zu neuen Beziehungen zwischen Kunst und Ethnografie anzubieten (vgl. Tinus 2015a).

## Performative Kunst und teilnehmende Beobachtung<sup>2</sup>

*Situation Rooms* war die zur Ruhrtriennale 2013 eingeladene interaktive Installation des Performance-Kollektivs *Rimini Protokoll*. Ich beschreibe im Folgenden meine Teilnahme an und Erfahrung dieser Installation unter besonderer Berücksichtigung der durch diese Arbeit initiierten sozialen Situationen der Interaktion, Beobachtung und Reflexion zwischen Teilnehmer\_innen. Diese Arbeit ist für die in diesem Artikel besprochenen Praktiken und Theorien zur Beziehung von Kunst und Ethnografie interessant, da *Rimini Protokoll* mit den *Situation Rooms* bestimmte Aspekte des ethnografischen Konzeptualismus und des »ethnographic turn in contemporary art« (vgl. Rutten u. a. 2013; Siegenthaler 2013) aufgreift. Durch die Betonung der Teilnehmer\_innen als partizipierende Beobachter\_innen provozierte *Rimini Protokoll* in meiner Erfahrung jedoch auch einige problematische Situationen, die ich aus anthropologischer Sicht bespreche.

*Rimini Protokoll* beschreibt sich selbst als ein Autoren-Regie-Team, als ein »Label für Projekte von Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzek.«<sup>3</sup> Das Team ist durch alternative Formen des Dokumentartheaters bekannt geworden, vor allem durch solche, die Expert\_innen des Alltags als Schauspieler\_innen oder Zuschauer\_innen als beobachtende Teilnehmer\_innen einbetten. Bei diesen »Experten\_innen des Alltags« handelt es sich um Laien, die durch ihr Wissen um bestimmte Handlungsabläufe oder ihr Einfühlungsvermögen zu Expert\_innen der Vermittlung eben dieser speziellen, meistens ein Projekt betreffenden Expertise auf einer Bühne oder ähnlichen performativen Ereignissituation und somit zu Schauspieler\_innen oder Akteur\_innen im weitesten Sinne werden. Wie die Gruppe schreibt, erklärte sie zum Beispiel:

»eine Daimler Hauptversammlung zum Theaterstück oder inszenier[te] unter anderem in Berlin, Zürich, London, Melbourne, Kopenhagen oder San Diego mit hundert statistisch repräsentativ ausgewählten Bürgern 100% Stadt. In Berlin und Dresden entwickelten sie begehbare Stasi-Hörspiele, in denen die Observationsprotokolle per Androidtelefon abhörbar wurden« (Kultur Ruhr GmbH 2013, 56).

Für die Installation *Situation Rooms* wurden im August 2013 in der vor Jahren bereits als Veranstaltungsort umfunktionierten ehemaligen Gebläsehalle der

Jahrhunderthalle in Bochum zwölf verschiedene Räume neben- und ineinander verschachtelt aufgebaut und miteinander durch Gänge verbunden. Ich war zu einer der vier täglichen Termine vor Ort und nahm an der Installation teil. Wenige Minuten vor Beginn zählte eine Mitarbeiterin der Ruhrtriennale die versammelten Teilnehmer\_innen: Die Zahl war strikt auf 20 Personen begrenzt. Die Türen wurden geöffnet und wir betraten den ausgewählten Ort: eine ca. 150 Meter lange, 15 Meter hohe und 20 Meter breite Halle mit unverputzten Wänden, in deren einem Ende wir versammelt wurden. Es war nicht viel aufgebaut außer einem ca. fünf Meter langen, mit schwarzem Tuch abgedeckten Tisch, einer Kleiderstange und einigen Schließfächern.

Auf einem Tisch luden 20 Apple iPads mit schwarzem Display, an die jeweils ein Paar Kopfhörer angeschlossen waren. An der Rückseite der Geräte waren einfache hölzerne Haltegriffe mit Kleber angebracht. Wir wurden gebeten, uns hinter einem der Apparate am Tisch stehend zu positionieren. Zeit schien eine Rolle zu spielen, da die Organisator\_innen, die uns Anweisungen mitteilten, umso hektischer wurden je näher wir uns dem offiziellen Beginn um 17 Uhr näherten. Nachdem wir aufgefordert wurden, die Kopfhörer aufzusetzen und das Gerät in die Hand zu nehmen erschien eine von zwölf Zahlen auf dem Bildschirm. Diese Zahl wies uns Teilnehmer\_innen auf eine Tür hin und somit auf einen Eingang in die konstruierten und begehbaren Situationszimmer. Jedes der Zimmer sei mit anderen verbunden und es sei sehr wichtig, die Anweisungen genau zu befolgen. Sollten wir an einer Stelle nicht mehr mitkommen oder überfordert sein, stünden Assistent\_innen bereit.

Die Teilnehmer\_innen mit den Zahlen eins bis sieben hatten sich rechts herum ihrer Tür zu nähern, die Teilnehmer\_innen mit den übrigen Zahlen andersherum. Bereits zu diesem Zeitpunkt bemerkte ich, dass einige Teilnehmer\_innen nicht den ihnen vorgegebenen Weg nahmen, sondern über Umwege zu ihrer Tür gelangten und somit bereits zu Anfang aus dem Takt fielen. Unterlegt von Musik wurden wir von einer Stimme in das Projekt eingeführt. Es sei wichtig, die Symbole zu erkennen, die uns angezeigt würden, mit den anderen Teilnehmern\_innen zu agieren und die Instruktionen zu befolgen. Ich sah auf dem Bildschirm eine Hand, die sich auf die Türe vor mir bewegte und sie öffnete.

Bereits beim Betreten des ersten Raumes sollte ich die Sicht einer bestimmten mir per Kopfhörer beschriebenen Person einnehmen. Ich sollte mich umschauen und sah auf meinem Bildschirm die Personen, von denen mir erzählt wurde – beispielsweise einen Schweizer Waffenhersteller, der auf meinem iPad selbst mit einem iPad in der Hand erschien. Ich sollte diese Person grüßen oder etwas Ähnliches tun und als ich über den Rand des Gerätes blickte, sah ich nun eine Person, die ebendiesen Schweizer Waffenhersteller darstellen sollte und in mir ebenso eine gespielte Rolle erkennen sollte. Es überlagerten sich in diesem Moment also bereits Rollenspiel, Kunstinstallation und vorprogrammierte Dokumentation eines von *Rimini Protokoll* eingebundenen Informanten oder Experten des Alltags.

Und schon ging es weiter. Viel Zeit blieb selten, um sich lange umzusehen in einem der zwölf von Bühnenbildner Dominic Huber erbauten Räume, die gleichzeitig als persönliche Schicksale verschiedener Informant\_innen und Kontexte konstruiert und über Erzählungen und Forschungsergebnisse zum weltweiten Handel mit Waffen miteinander vernetzt waren. In den kommenden 90 Minuten wurden wir als Teilnehmer\_innen durch diese Schicksale und Kontexte von insgesamt zwölf Menschen geleitet und nahmen zugleich die Rolle von Beobachter\_innen ein, da wir andere Teilnehmer\_innen in ihrem Rollenspiel betrachten sollten. Da wir jedoch ebenfalls mit ihnen interagieren mussten, um die allgemeine Narration und den Takt der Veranstaltung nicht zu unterbrechen, wurde unsere konforme Teilnahme zu einem konstitutiven Teil der Performance und ermöglichte diese in gewisser Weise erst.

Einem Interview zufolge (Heinrich 2013) war das *Rimini Protokoll*-Kunstwerk von der Übertragung der Tötung Osama bin Ladens im sogenannten *Situation Room* im Weißen Haus in Washington D.C. inspiriert – also von der Betrachtung eines ferngesteuerten Tötungskommandos. Haug von *Rimini Protokoll* zitiert in demselben Interview eine ethnografische Herangehensweise: »Man beginnt, die Logik eines Menschen zu durchsteigen, der in einem anderen Kontext lebt oder arbeitet als man selbst«, wobei diese anthropologische Perspektive überlagert ist von einer streng theatral-getakteten Ordnung: »Alle Bewegungsmuster könnten perfekt ablaufen, wenn der Zuschauer mitmacht« (ebd.).

*Rimini Protokoll* definiert Handelnde in ihrem *ABCD* (Birgfeld 2012), einer Art Enzyklopädie, die zunächst als Vorlesungsreihe, später dann als Buch erschien, folgendermaßen: »ACTOR – Handelnder. Das bessere Wort als → Schauspieler. Aufführung nicht als Abbildung, sondern als Tätigkeit« (Birgfeld 2012, 5).

Die Beziehungen zwischen Schauspieler\_in, Zuschauer\_in und Teilnehmer\_in werden in dieser Installation umgedacht: Die der Installation zugrundeliegenden Informant\_innen treten nicht bloß als abwesende Referenz auf, sondern werden durch ihre erzählten und nachgespielten Erzählungen zu einem Teil und Teilnehmer\_in der Installation. Sie werden im Sinne von *Rimini Protokolls ABCD* zu einem »Actor«, dessen dokumentierte Handlungen und Erzählungen im Folgenden zu Instruktionen für die späteren öffentlichen Teilnehmer\_innen werden. Die Teilnehmer\_innen der öffentlichen Installation werden dadurch nicht nur zu Zuschauer\_innen, sondern auch zu Handelnden, zu Nachvollziehenden und als interaktives Mitglied einer Gruppe auch zu InterAKTEUREn, die beobachten und reagieren müssen. Die *Situation Rooms* überlagern also das Resultat von ethnografischer Kunstforschung mit den Selbsterfahrungen der Teilnehmer\_innen als teilnehmenden Beobachter\_innen. Dies lässt eine Parallele zu meiner Besprechung des *ethnographic conceptualism* erkennen, vor allem zur Moskauer Ausstellung *Gifts to Soviet Leaders (Dary vozhdiam)* wie sie von Ssorin-Chaikov (2013) besprochen wurde. *Rimini*



*Protokoll* gehen nicht soweit, die *Situation Rooms* selbst zu einem Forschungsgegenstand für die Teilnehmer\_innen zu machen; aber sie machen die Resultate ethnografisch motivierter Kunst auf neue Weisen erfahrbar (vgl. Rutten u. a. 2013, 464), rücken Ambivalenzen und alternative Wahrnehmungsmuster seitens der Teilnehmer\_innen in den Mittelpunkt.<sup>4</sup>

Die *Situation Rooms* selbst sind dabei jedoch sehr stark durch den Takt des nicht zu unterbrechenden Videos auf den iPads bestimmt – sie empfinden also weniger den Rhythmus ihrer Informant\_innen nach, als dass sie selbst einen solchen kreieren. Eine Teilnehmerin der Installation hat während meiner Teilnahme die an einigen Stellen sehr schnell aufeinanderfolgenden Bewegungs- und Handlungsanweisungen so sehr verwirrt, dass sie die Installation verlassen musste. Dies sorgte kurze Zeit für eine Lücke in der Performance: Es fehlten Interaktionspartner\_innen und die Erzählung funktionierte nicht mehr. Sie wurde nach einigen Minuten durch einen Mitarbeiter ersetzt, der ihre Rolle einnahm – ein problematischer Vorgang insofern, als dass er sich als unkommentierter Austausch eines nicht-funktionierenden Kettenglieds artikulierte.

Dieses Ereignis hat mich darauf aufmerksam gemacht, dass wir im Falle der *Situation Rooms* eine spezielle Unterscheidung der Analyse von Dokumentarpraktiken in der Kunst und solchen in der Anthropologie beachten müssen. Bei *Rimini Protokolls Situation Rooms* finden wir eine bereits im Voraus konstruierte Inszenierung von Schicksalen in einem partizipativen Kunst-Raum vor, die besonderen dramaturgischen Mustern unterliegen. Auch wenn Paul Divjak in seinem Buch *Integrative Inszenierungen. Zur Szenographie von partizipativen Räumen* (2012, 23) schreibt, dass in solchen partizipativen Kunst-Räumen »heterogene performative Praktiken« stattfinden können, kann man sich auch die Frage stellen, inwiefern dies in Situationen möglich sein soll, die einer stark autoritären Dramaturgie unterliegen. Man kann an dieser Stelle einwenden, dass a) auch der Alltag inszeniert ist und einer Dramaturgie unterliegt (vgl. Goffmann 1959; 1974) und b) gerade durch diese Ambivalenz zwischen Inszenierung und Realität ein interessantes Spannungsfeld eröffnet wird. Harald Welzer beschreibt den Versuch von *Rimini Protokoll*, Wirklichkeit und Möglichkeit verwischen zu lassen, in dem Ruhrtriennale Programmheft als »minimalinvasive Verschiebungen des Rahmens«:

»Erst wenn man den Einsprengseln anderer Wirklichkeitsdefinitionen und Weltverständnisse die Chance gibt, in Erscheinung zu treten, öffnet man Möglichkeitsräume, die durch das Verfolgen nur eines einzigen Pfades systematisch verschlossen bleiben« (Welzer 2013, 55).

Bei den *Situation Rooms* können wir hier fragen: Ist durch die getaktete Einleitung und Führung durch die Räume – denen man als Teilnehmer\_in sogar zum Opfer fallen kann, wenn man dem Rhythmus nicht folgt – denn überhaupt das

Verlassen des vorgegebenen Pfades möglich oder mitbedacht? Schließlich können die *Situationen* der *Situation Rooms*, obwohl sie von den Interaktionen der Teilnehmer\_innen abhängig sind, nicht verändert werden. Annemarie Matzke konnte zu früheren Arbeiten des Kollektivs noch mit Anlehnung an Michel de Certeau feststellen, dass *Rimini Protokoll* den Ort, an dem sie inszenieren »erst durch die sich in ihm vollziehenden Praktiken« zu einem Raum werden lassen (De Certeau zit. n. Matzke 2007, 104). Im Fall der auf der Ruhrtriennale installierten *Situation Rooms* allerdings wird die eigentliche räumliche Situation – dass diese Interaktionen auf dem Gelände der Zeche in Bochum in einer speziellen postindustriellen Räumlichkeit stattfinden – ignoriert. Auf diese Weise wird die Halle zu einer Art *Blackbox* oder zu einem *White Cube*, in den eine artifizielle Installation gestellt wird – samt Eingang, Ausgang, Grenzen und Garderobe, Überwachung und Mitarbeiter\_innen. Man betritt also einen Kunstraum, der, auch wenn er die Teilnahme als Funktion benötigt, nicht erst durch sie existiert. Trotz dieser Kritik möchte ich auf einen Aspekt eingehen, der die *Situation Rooms* als ein Kunstprojekt auszeichnet, dass interessante Parallelen zur Ethnografie aufweist und sich daher auf die einleitende Diskussion zum *ethnographic turn* bezieht.

Den *Situation Rooms* liegt die soziologische Komplexität der »Beobachtungen von Beobachtern« (Baecker 2013, 9) zugrunde, die sich im Kern mit der Darstellung und Erforschung von bereits existierender, dem Kunstwerk immanenter, dokumentarischer Expertise auseinandersetzt. Die *Situation Rooms* weichen mit ihrer Betonung des Sehens und Beobachtet-Werdens der zweiten Ordnung (man beobachtet stets dokumentierte und vor Ort agierende Menschen) im partizipativen Raum von der zentralperspektivischen Situation in traditionellen Theatern ab (vgl. Czirak 2012); dass *Rimini Protokoll* somit Teilnehmer\_innen dazu bewegt, Beobachtungen ebenfalls als konstitutive, multidirektionale Interaktionen, als Teil des Spiels oder Feldes, wahrzunehmen, ist zwar kein neuer, aber dennoch ein zentraler Aspekt ethnografischer Feldforschung. Anders gesagt, die Differenzierung von Handlung, Anleitung, Dokumentation und Interaktion wird kompliziert: Handelnde werden ebenso zu Beobachteten wie Beobachtete zu Handelnden. Diese Beobachtungen werden zudem zu Aktionen, die das Funktionieren des Gesamtkunstwerkes konstitutiv beeinflussen.

## Abschließende Bemerkungen

Im Titel dieses Artikels erwähne ich den Spielraum zwischen ethnografischer Praxis und performativer Kunst. Ich hoffe, dieser Beitrag hat den Lesenden zeigen können, dass Künstler\_innen und Anthropolog\_innen diesen Spielraum nicht bloß als Zwischenraum verstehen, sondern im Dialog miteinander

explizit die jeweils eigenen Praktiken und Konzepte hinterfragen und weiterdenken. Die von Rutten u. a. und Siegenthaler als *ethnographic turn* in zeitgenössischer Kunst und als *sensory turn* in der Anthropologie bezeichneten gegenseitigen Beeinflussungen sind in diesem Sinne von Ssorin-Chaikov radikal symmetrisch als ethnografischen Konzeptualismus weitergedacht worden. Anhand einer interaktiven Installation des von ethnografischer Forschung inspirierten Performance-Kollektivs *Rimini Protokoll* habe ich daraufhin versucht aufzuzeigen, welche Probleme bei solchen Experimenten an den Rändern der Anthropologie und Kunst entstehen können. Hierbei meine ich vor allem eine fehlende Reflexion der Konstruktion von Situationen und somit eine fehlende Sensibilität gegenüber der Tatsache, dass Ethnografie nicht einfach nur Bezug zur Wirklichkeit, sondern tiefgreifende Analyse auf der Basis andauernder, teilnehmender Beobachtung bedeutet. Aufmerksamkeit für die oftmals problematischen Dilemma langfristiger ethnografischer Feldforschung seitens ›anthropologischer Kunst‹ sowie eine Auseinandersetzung mit den ästhetischen Potenzialen performativer Kunst kann aus solchen Problemen jedoch neue Möglichkeiten interdisziplinärer Forschung bieten.

Es entstehen in den letzten Jahren vermehrt Kunstprojekte, die diese Spiel- und Zwischenräume zwischen ethnografischer Praxis und performativer Kunst ausloten und provozieren – wie vor kurzem erst die umstrittene Installation *Wanna Play?* des niederländischen Theatermakers Dries Verhoeven, der teilweise anonymisierte online Konversationen über das soziale LGBT Netzwerk *Grindr* publik machte.<sup>5</sup> Eine Diskussion, inwiefern solche Projekte neue ästhetische, ethische, und politische Horizonte erproben und dabei an den Rändern der Kunst und der Anthropologie agieren, beschränkt sich selbstverständlich nicht auf die von mir besprochenen Theorien. Ruy Blanes und Maité Maskens Aufsatz zu Nicolas Bourriauds relationaler Ästhetik im Kontext sozialer Utopien, erschienen im Januar 2015 auf dem solche Beziehungen zwischen Kunst und Anthropologie reflektierenden *Anthropologies of Art (A/A)* Netzwerk, diskutieren die Möglichkeiten, über Theorien in der Kunst ethnografische Forschung leiten zu lassen, ohne hierbei Kunst oder Ethnografie nur zu einem vermarktbar Schlagwort verkommen zu lassen (cf. Ingold 2014). Die in diesem Artikel besprochenen Arbeiten und Theoriebildungen an den Rändern und im Spielraum zwischen ethnografischer Forschung und performativer Kunst haben meiner Meinung nach die Möglichkeit, anthropologische Praxis und Kunstforschung auf ähnlich provokante und produktive Weise zu neuen Einsichten anzustoßen, wie es Giovanni da Col und David Graeber (2011) in ihrem einleitenden Artikel zur Neugründung der innovativen open-access Zeitschrift *HAU* antizipiert haben, nämlich durch ein ›Wiederbeleben des theoretischen Potenzials von ethnografischer Einsicht‹, die immer und vor allem eine ›pragmatische Untersuchung‹ der Welt ist (2011, vii). In dieser ›pragmatischen Untersuchung‹, verstanden im Sinne Richard Rortys (1989, xiv) als eine spielerische und nicht

absolutistische Auseinandersetzung mit der ästhetischen und der wissenschaftlichen Dimension des Lebens, sehe ich den produktiven Spielraum zwischen ethnografischer Praxis und performativer Kunst, der Thema dieses Aufsatzes ist und zweifellos Thema weiterer Diskussionen sein wird.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Abrams (1999, 180) schreibt, dass der ›new criticism‹ sich mit der Frage auseinandersetzt, wie ein Text funktioniert, welche Ideen er entwickelt und wie sie zum Ausdruck gebracht werden. Es handelt sich hierbei also um eine Distanzierung vom ›old historicism‹, der sich mit biografischen und soziologischen Fragen beschäftigt.
- <sup>2</sup> Diese Passagen wurden zuerst im Rahmen des Workshops STAGE#02 – Protokolle am 18.10.2013 an der Studiobühne der Universität zu Köln diskutiert. Ich danke Pablo Abend, Benjamin Beil und Sascha Förster für hilfreiche Kommentare und die Organisation des Workshops.
- <sup>3</sup> <http://www.rimini-protokoll.de/website/de/about.html>, aufgerufen am 20.4.2014.
- <sup>4</sup> Ich spreche hier bewusst von »ethnografisch motivierter« Kunst, da ich Tim Ingolds provokante Beobachtung teile, dass das Adjektiv ›ethnografisch‹ mitunter selbst in der Anthropologie inflationär verwendet wird und dabei die Komplexität von teilnehmender Beobachtung reduziert und vereinfacht wird (vgl. Ingold 2014).
- <sup>5</sup> [Nachtkritik.de](http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10083:umstrittenes-berliner-dries-verhoeven-projekt-vorzeitig-beendet), 5.10.2014: »Umstrittenes Berliner Dries-Verhoeven-Projekt vorzeitig beendet«. [http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=10083:umstrittenes-berliner-dries-verhoeven-projekt-vorzeitig-beendet&catid=126:meldungen-k&Itemid=100089](http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10083:umstrittenes-berliner-dries-verhoeven-projekt-vorzeitig-beendet&catid=126:meldungen-k&Itemid=100089), aufgerufen am 6.10.2014.

## Literatur

- Abrams, Meyer Howard (1999): *New Criticism*. In: Ders.: *A Glossary of Literary Terms*. 7. Aufl., Fort Worth.
- Baecker, Dirk (2013): *Beobachter unter sich – eine Kulturtheorie*. Berlin.
- Blanes, Ruy & Maïté Maskens (2015): *Utopia, Art and Anthropology. Exploratory Notes of a Correlation*. <http://www.anthropologies-of-art.net/articles/utopia-art-and-anthropology-exploratory-notes-of-a-correlation>, aufgerufen am 1.2.2015
- Birgfeld, Johannes (Hg.). (2012): *Rimini Protokoll. ABCD*. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik. *Recherchen 100*. Berlin.
- Bishop, Claire. (2004): *Antagonism and Relational Aesthetics*. In: *October 110*, 51-79.
- Bourriaud, Nicolas (1998): *L'esthétique relationnelle*. Paris.
- Clifford, James / George E. Marcus (Hg.) (1986): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley u. a.
- Czirak, Adam (2012): *Partizipation der Blicke. Szenerien des Sehens und Gesehenwerdens in Theater und Performance*. Bielefeld.
- da Col, Giovanni / David Graeber. (2011) *Foreword: The return of ethnographic theory*. In: *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 1/1, vi-xxv.
- De La Fuente, Eduardo (2010): *The Artwork Made Me Do It: Introduction to the New Sociology of Art*. In: *Thesis Eleven* 103/1, 3-9.

- Divjak, Paul (2012): *Integrative Inszenierungen. Zur Szenografie von partizipativen Räumen*. Bielefeld.
- Foster, Hal (1995): *The artist as ethnographer?* In: George E. Marcus / Fred R. Myers (Hg.): *The traffic in culture. Refiguring art and anthropology*. Berkeley u. a., 302-309.
- Gatt, Caroline (2015): *The Anthropologist as Ensemble Member: Anthropological Experiments with Theatre Makers*. In: Alex Flynn / Jonas Tinius (Hg.): *Anthropology, Development, and Theatre: The Transformative Potential of Performance*. Basingstoke.
- Goffman, Erving (1959): *The Presentation of Self in Everyday Life*. London u. a.
- Ders. (1974): *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. New York.
- Heinrich, Kaspar (2013): *Ruhrtriennale: ›Im Körper des Soldaten, in der Seele der Kriegsoffer‹*. In: *Der Spiegel*, 21.08.2013. <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/rimini-protokoll-mit-situation-room-bei-der-ruhrtriennale-a-917579.html>, aufgerufen am 10.10.2013.
- Ingold, Tim (2011): *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*. London.
- Ders. (2014): *That's enough about ethnography!* In: *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 4/1, 383-395.
- Kosuth, Joseph (1975/1991): *The Artist as Anthropologist*. In: Ders. (Hg.): *Art after Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990*. Cambridge, MA.
- Kultur Ruhr GmbH (Hg.): *Rimini Protokoll: Situation Rooms. Programmheft zur Ruhrtriennale 2012-2014*. Gelsenkirchen.
- Matzke, Annemarie (2007): *Riminis Räume. Eine virtuelle Führung*. In: Dreyse, Miriam / Florian Malzacher (Hg.): *Rimini Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin, 104-115.
- Pink, Sarah (2009): *Doing sensory ethnography*. London.
- Rancière, Jacques (2000/2013): *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. London.
- Rorty, Richard (1989): *Contingency, Irony and Solidarity*. Cambridge.
- Rutten, Kris u. a. (2013): *Revisiting the Ethnographic Turn in Contemporary Art*. In: *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies* 27/5, 459-473.
- Schneider, Arnd / Chris Wright (2006): *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford, New York.
- Siegenthaler, Fiona (2013): *Towards an Ethnographic Turn in Contemporary Art Scholarship*. In: *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies* 27/6, 737-752.
- Ssorin-Chaikov, Nikolai (Hg.) (2006): *Dary Vozhdiam / Gifts to Soviet leaders. Exhibition Catalogue*. Moscow.
- Ders. (2013): *Ethnographic Conceptualism: An Introduction*. In: *Laboratorium* 5/2, 5-18.
- Tinius, Jonas (2013): *Feature Review Article: ›40,000 years of Modern Art: A Re-Enactment by Khadija von Zinnenburg Carroll‹*. In: *Visual Arts Australia*, 28. März 2013.
- Ders. (2015a): *Engaging Art and Anthropology*. In: *Anthropology Today*. 30/6: 22-23.
- Ders. (2015b): *Colonial copies and ethnographic conceptualism: artistic experiments at the intersection of anthropology, history, and science*. In: Mihnea Mircan / Vincent van Gerwen Oei (Hg.): *Allegory of the Cave Painting. A Reader. Exhibition Catalogue*. Antwerp.
- Umatham, Sandra (2011): *Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs intersubjektiver Situationen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst*. Felix Gonzalez-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal, Bielefeld.
- Welzer, Harald. (2013): *Minimalinvasive Verschiebungen des Rahmens*. In: Kultur Ruhr GmbH (Hg.): *Rimini Protokoll: Situation Rooms. Programmheft zur Ruhrtriennale 2012-2014*. Gelsenkirchen, 55.
- von Zinnenburg, Khadija (2013): *Vitrinendenken: Vectors between Subject and Object*. In: Georg Ulrich Großmann and Petra Krutisch (Hg.): *The Challenge of the Object. Congress of the International Committee of the History of Art*. Nuremberg, 316-318.