

# Zeitgenössische Performancepraxis und künstlerische Forschung

„Ich setzte den Fuß in die Luft – und sie trug.“

Mit diesem Zitat der deutsch-jüdischen Lyrikerin Hilde Domin möchte ich den Leser einladen, den sicheren Boden bekannten wissenschaftlichen Forschungsterrains zu verlassen und mich auf meinem Weg in die praktisch-theoretische Forschungsperspektive der performance-künstlerischen Erfahrungspraxis zu begleiten.

**M**it der Debatte um *künstlerische Forschung* hat seit einigen Jahren eine neue Perspektive auf

Kriterien des Generierens von Erkenntnis Einzug gehalten, die sich nicht mehr allein im Interesse an künstlerischer Expertise als Ergänzung oder zur Illustrierung aktueller wissenschaftlicher Verfahren erschöpft, sondern das Erkenntnispotenzial der Kunst selbst – insbesondere performative Verfahren zur Wissensgenerierung – in den Vordergrund stellt. Exemplarisch sei auf Beiträge von Elke Bippus, Michaela Ott, Henk Borgdorff, Jens Badura, Florian Dombois oder Julian Klein zur internationalen Entwicklung von *Künstlerischer Forschung* in inzwischen zahlreich vorliegenden Bänden zum Thema verwiesen. Dieser einen Eigenwert als „genuin epistemische Praxis“ zuzugestehen heißt, die individuelle, unerwartete, einmalige künstlerische Erfahrung in den Mittelpunkt der Erkenntnisgenerierung zu stellen (vgl. Klein 2010, 25–28). Die Kunstwissenschaftlerin Elke Bippus betont: „Denn *Künstlerische Forschung* fügt sich nicht den Kriterien der beweisführenden Wiederholbarkeit, der Rationalität und Universalisierbarkeit. Sie operiert im Singulären und muss folglich anhand je konkreter Beispiele exemplifiziert werden“ (Bippus 2009, 10). Künstlerische Forschung könne „ein

*implizites Wissen, Brüche und Ungeklärtes fruchtbar machen*“ (ebd., 13) und fordere damit neue Formen der Kommunizierbarkeit in der konventionellen Wissenschaftspraxis heraus.

## KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG

Performative Forschung verschiebt den Fokus damit auf den *Prozess der Herausbildung* von Wissen, anstatt das Ansammeln von Informationswissen voranzutreiben. In einem auf Handlung und Verkörperung ausgerichteten Forschen kommt dem „Ereignis“ ein besonderer Stellenwert zu. Denn im Unterschied zur wissenschaftlichen Praxis *zeigt*



Abb. 1 Elke Mark, Sanduhr. Performance zur Ausstellung [lichtung], 2025 e.V. Hamburg, 2015 (© Elke Mark)

künstlerische Forschung ihr Wissen und lädt ein, „Wissensbildung in ihrer Dynamik, im Modus der Unbestimmtheit und Mehrdeutigkeit als Gewinn zu begreifen“ (ebd., 17): „Mit dem *performative turn*, der tradierte Methoden revidiert hat und Erfahrung durch Kunst und das Ästhetische einbezieht, entsteht eine Wissenskultur, in der Wissen als Handlung und Prozess erfahrbar wird.“ Kunst biete weniger fixe Forschungsergebnisse, „kein allgemeines, abrufbares und intersubjektiv verifizierbares Wissen“, sondern vielmehr sich selbst

als „Instrument“ an, um damit in eine „denkende Begegnung“ einzutreten, um, so Bippus, „in einer solchen dialogischen Auseinandersetzung [...] zu einem Feld der Alternativen, der Entwürfe und Modelle [zu] werden, zu einem Begegnungsfeld zwischen verschiedenen Wahrnehmungs- und Denkmodi, zwischen unterschiedlichen Positionen und Subjektivitäten.“ (Ebd.)

Auch Dieter Mersch, Philosoph und Medienwissenschaftler, benennt drei zentrale Merkmale wissenschaftlicher Erkenntnis, deren fortdauernden

Gültigkeitsanspruch er zugleich in Frage stellt: das Prinzip der *Identität* – die Wiederholbarkeit der Bestimmung „von etwas als etwas“ –, *Universalisierbarkeit* und *Kausalität* (vgl. Mersch 2009, 29). Alternativ verweist er auf Wissensformen, die sich durch „experimentelle Reflexivität“ auszeichnen und deren Besonderheit durch den ästhetischen Vollzug charakterisiert sei, „der auf Wahrnehmungen und nicht auf argumentative Bestimmungen oder Diskurse referiert, der daher im Sinnlichen und nicht im Begrifflichen operiert“ (ebd., 37) und an Singularität und Einzigartigkeit von Wahrnehmungen geknüpft sei. Als „ästhetische Argumente“ experimenteller Re-



**Abb. 2** Elke Mark, *Hidden Wings*. Château de Monthelon, 2014 (Photo: Béatrice Didier)

flexivität führt er *Konjunktion* – verstanden als eine gleichermaßen trennende wie verbindende Praxis – und situative *Intervention* – eine kontrastierende, herausfordernde Praxis – ein, denen er einen gleichberechtigten Status gegenüber diskursiven Argumentationen bescheinigt: „Die künstlerische Praxis bezieht ihre Riskanz und Prekarität aus dieser Anstrengung einer ebenso weg- wie ziellosen Probe im Singulären, wie sie beispielsweise in der fortgesetzten Praktik der Trennung und Verbindung disparater Materialien, der Unterbrechung medialer Strukturen, der überraschenden Kontrastierung und Kombination von Perspektiven, der graphischen Verzerrung, der Suche nach dem Abstrakten im Konkreten, der Gestaltung an den Grenzen der Wahrnehmbarkeit oder ähnlichem ihren Niederschlag findet“ (ebd., 38).

**O**hne Forderung nach Allgemeingültigkeit und nach Fundierung in Begriffen widmen Künstler in ihrer Forschung dem grundlos Sich-Ereignenden, dem Undarstellbaren, Ausgeschlossenen oder Übriggebliebenen ihre Aufmerksamkeit. In Differenzierungspraktiken konstituieren sich künstlerische – ich würde ergänzen: performative – Erkenntnispraktiken, die Mersch den wissen-

schaftlichen wie den philosophischen als ebenbürtig, wenn nicht sogar in ihrem *zeitigenden* Modus in mancher Hinsicht als überlegen erachtet (vgl. ebd., 40).

### KÜNSTLERISCHE PRAXIS

Bevor ich näher auf die Besonderheiten zeitgenössischer Performancepraxis eingehe, zunächst einige Worte zum Rahmen meines eigenen künstlerischen Arbeitsfeldes: *Sensorische* Wahrnehmung, Taktilität und Gleichgewicht sowie orts- und zeitbezogene Spurensuche sind Schwerpunkte meiner künstlerischen und forschenden Tätigkeit. Die Sinnlichkeit des Materials, der Rückbezug zum Körper, Transformation und Prozessualität haben in der Entwicklung meiner (textilen) Objekte (Abb. 4) und Performances einen zentralen Stellenwert, um über diese in einen Dialog mit dem Gegenüber eintreten zu können. Performative Strategien finden Eingang in Konzeptentwicklungen, die schließlich in partizipatorischen Projekten, *geführten* Spaziergängen, in schulischen sowie universitären „klassischen“ Lehrangeboten und experimentellen Festivalformaten ihre Umsetzung finden. Basierend auf der Reflexion meiner eigenen Beteiligung am performativen (Gruppen-)Geschehen – beispielsweise im Verlauf von *Open Sessions*

des Performance Art-Netzwerks *PAErsche* ([www.paersche.org](http://www.paersche.org)) – experimentiere ich außerdem mit *Lecture Performances* und *Walks*, in denen die Verschränkung von Text- und (Fort-)Bewegungsebenen im Vordergrund stehen. Das seit 2010 bestehende aktive Perfor-



**Abb. 3** Elke Mark, *horizon*. BRISE°2 Festival, Aabenraa Sønderstrand, 2014 (© Elke Mark)



Abb. 4 Elke Mark, Tree Light. Performance mit musikalischer Begleitung, von innen beleuchtetes, mit Fallschirmstoff überzogenes Sonnenschirmgestell (ø 5 m). Aabenraa Artweek, 2013 (© Elke Mark)

mance-Netzwerk PAErsche versteht sich als Labor verschiedener Disziplinen, das neue Formen von Soloperformances und die gemeinsame Arbeit in *Open Sessions* forschend vorantreibt und dem sich Künstler mit interdisziplinären Ansätzen aus Tanz, Theater, Literatur, Musik und der bildenden Kunst anschließen. Darüber hinaus gilt mein Engagement der Schaffung von Dialog-Foren für experimentelle, praxis- und theoriegeleitete Forschung.

Der ergebnisoffene, nicht an einem End- und Zielprodukt orientierte Charakter des *Entwurfs* scheint mir geeignet, um das *Open Session*-Format von *PAErsche* treffend zu beschreiben. Einzelne eröffnen den „Spielraum“, bis sich allmählich weitere Akteure im Geschehen einfinden und ihren Impulsen nachgehen. Es entsteht ein – einem Mobilé vergleichbares – Gefüge, in dem sich die Beteiligten handelnd bewegen. Elemente der Interaktion wechseln mit scheinbar parallel ablaufenden Handlungsfolgen. Das ein- bis zweistündige Geschehen gleicht einem forschenden Arbeiten, das nicht an der Bestätigung oder Verwerfung zuvor aufgestellter Theorien interessiert ist, sondern sich als offener Prozess versteht, „noch unbekannt Antworten auf Fragen [zu] geben, die der Experimentator ebenfalls noch gar nicht klar zu stellen in der Lage ist“ (Rheinberger 2001, 22).

Unter dem Dach der *Performance Art* versammeln sich vielfältige Arbeitsansätze, die sich durch prozesshaftes Geschehen, körperliches Agieren und Materialuntersuchungen in Kombination mit einem Gespür für Räumlichkeit, Atmosphäre und Zeit auszeichnen. Entstehende temporäre, oft skizzenhafte poetische wie radikale Bilder und

Szenarien befragen bisherige Wahrnehmungsgewohnheiten und Handlungsstrategien sowohl der Akteure als auch der Betrachter. Performances polarisieren. Sie langweilen, rufen Unverständnis hervor, provozieren. Im seltensten (und schlechtesten) Fall lässt das Gezeigte unberührt. Im besten Falle jedoch reicht Performance Art, über alle Vorbehalte hinweg, distanzlos in unsere Lebenswirklichkeit hinein, rührt an unsere elementaren menschlichen Bedürfnisse, berührt Sinnfragen des Daseins und klammert tagtägliche Erfahrungen von Widersprüchlichkeit nicht aus.

In Überlegungen zur Wirksamkeit von Performance Art möchte ich den Blick auf die Ressourcen unseres Körpers lenken; unser Wissen über den Körper ergänzen um ein feines Gespür für die eigenen Wahrnehmungsprozesse, die uns zu Experten für unsere Körper machen. Die individuelle, körperliche – aus meiner Sicht als *taktilen Wissen* zu beschreibende – taktil-kinästhetische Wahrnehmungsebene nimmt die durch komplexe, haptische Erfahrungen entstandene *Vorerfahrung* in Kombination mit unbewusster Wahrnehmung ernst, die im Wechselspiel mit Affizierung im Kontakt, in Kommunikation und Bewegung die Grundlage unserer Denkprozesse bildet (vgl. Liechti 2000 und Mark 2012, 127).

#### EIGENLOGIK PERFORMATIVER PRAXIS

Wir erfahren künstlerische Performances körperlich, nehmen das Gezeigte sinnlich, „weder als kontinuierliches Nacheinander noch als präsentisches Nebeneinander, sondern als prozessuale Spannung zwischen Simultanem, Sukzessivem und Körperlich-Räumlichem“ wahr (Gronau et al.

2007, 25). In Performance Art als forschender Körperpraxis, der ich einen eigenständigen Beitrag zum Erkenntnisgewinn in eigener Gestalt zugestehende, kommt das Körperliche selbst zu seinem Recht. Doch bleiben wir einen Moment bei der Frage, was geschieht, wenn Performances Wirkung zeigen. Setzen wir uns einer Performance aus, spüren wir sehr schnell, ob das Gezeigte unsere Zustimmung findet, in Belanglosigkeit versinkt oder Widerstand weckt. Noch bevor wir es *verbalisieren können*, hat sich längst entschieden, ob ein Gedanke oder ein Bild unsere weitere Aufmerksamkeit erhält und wir den Impuls und seine Ausdehnung verfolgen.

Bis etwas von der inneren Bewegung sich äußerlich sichtbar zeigt, wir gar selbst in Bewegung geraten, hat diese Anrührung schon viele Wege genommen; wurde vielleicht schon von einem Umstehenden (unbewusst) registriert, aufgenommen und beantwortet. Dies spielt sich innerhalb kürzester Zeit ab. Im folgenden Versuch, die Zeit etwas zu dehnen, um in der Beschreibung dessen, was geschieht, genauer werden zu können, nehmen wir Platz am Tisch eines Treffens der TAFELRUNDE zum Thema „EINS“. Seit März 2014 findet in Flensburg monatlich eine solche TAFELRUNDE statt. Als offenes Treffen (Performance-) Kunst-Interessierter konzipiert, versteht diese sich als Ort interdisziplinärer Begegnung und als Plattform experimentellen Denkens und Dialogs.

Aus der Runde steht eine Besucherin auf, um ihren Beitrag vorzustellen: „Eins“ – sagt sie leise und zeigt mit dem rechten Finger in die Höhe, sie lässt die Hand wieder sinken, macht eine kurze Pause. „Eins“ spricht sie erneut, wiederholt das Wort und die Geste, mehrfach, wobei sich allmählich ein betonendes, deutliches Stampfen mit dem rechten Fuß hinzugesellt, variiert Tonfall und Lautstärke, hält schließlich die Hand auf Augenhöhe, um – plötzlich – nach Aussprechen der „eins“ eine „zwei“ zu ergänzen. „Eins, zwei“ wiederholt sie, den Blick langsam von einer auf die andere Hand richtend; dies wiederholend, stellt sich parallel zum Gesagten zunächst eine zarte Kopfwendung, dann eine seitlich schaukelnde Bewegung des Körpers ein, die – zunehmend rhythmischer –

– in ein abwechselndes Bewegen des mittlerweile gestreckten rechten und linken Armes übergeht und im weiteren Verlauf, dabei immer lauter skandierend, schließlich die Bewegung beider Beine einbeziehend, in einen spannungsgeladenen, energischen Marsch mündet – um sich völlig unvermittelt „eins, zwei“ – „drei“ in den wiegenden Tonfall eines Walzertaktes aufzulösen, der in einen beschwingten Tanz übergeht: „Eins, zwei, drei. Eins, zwei, drei“. Tanzend sich drehend, bleibt die Erwartung der „vier“ offen...

**I**n dieser kurzen Performance ereignet sich etwas. Bewegungen, Übergänge, Rhythmus, Stimme, Körper, Zeit und Raum bilden in einer bestechenden Folgerichtigkeit und in der Gleichzeitigkeit der sinnlichen Eindrücke eine geheimnisvolle Einheit im Körper der Performancekünstlerin, die sich sichtbar in die Körper aller Beteiligten verlängert. Man muss nicht musikalisch sein, um die Eigenheiten und Qualitäten der wechselnden Takte zu erfassen, die sich im rhythmischen Taktklopfen und Mitnicken der Zuschauenden spiegeln. Es entfaltet sich innerlich wie äußerlich ein Raum, in dem die jeweiligen Rhythmen auch, nachdem sie verklungen sind, widerhallen. Der hier beschriebene Akt folgt einer *Eigenlogik* performativer Handlung. Von der visuellen Anschauung ausgehend, um Sound, Bewegung und atmosphärisch Fühlbares ergänzt – zudem zahlreiche Assoziationen wachrufend und Verbindungen mit Erinnerung eingehend –, entsteht ein komplexes, multimodales Wahrnehmungsangebot, das Zugang zu einem Reichtum an Wissen eröffnet, das sich in unseren Körpern verbirgt – ein Wissen, das sich aus Bewegungen und dem Reservoir unbewusster Wahrnehmungen speist und sprachlich kaum zugänglich ist. Wo das Gesprochene eine Grenze erreicht und sich in Wiederholungen zu erschöpfen droht, vermag die gezeigte Handlung, die Umsetzung eines Gedankenimpulses in die Tat, in ihrer Differenz, Ambivalenz und Uneindeutigkeit neue Anknüpfungspunkte anzubieten, die wir verwundert zur Kenntnis nehmen und als Impuls zum Perspektivwechsel in die Fortsetzung des Gesprächs aufnehmen.

Rhythmus, somit Bewegung, Veränderlichkeit und Flüchtigkeit, ist dem Körper eingeschrieben und als ein Hauptmerkmal performativer Phänomene fassbar (vgl. Brüstle et al. 2005). In seiner zeitlichen Struktur verknüpft sich darin das persönliche, gegenwärtige Erleben sowohl mit Vergangenen als auch mit Kommendem. „Rhythmus als Zusammenspiel von Erinnerung, Erfahrung, Erleben, Wiedererkennen und Antizipation von Erwartetem erweist sich damit als zugrunde liegendes Prinzip jeder Erfahrung performativer Prozesse“ (Gronau et al. 2007, 28). Wenn äußerliche Strukturierungen sich nicht mit dem individuellen körperlichen Eigenrhythmus decken, kommt es zu Differenzen. Finden sie jedoch in Übereinstimmung zusammen, hat dies unmittelbar spürbare Auswirkungen. Die von allen Beteiligten in Momenten des „gelingenden Vollziehens“ einer Performance fast greifbare Erfahrung einer veränderten Spannung und Atmosphäre im Raum ist ein verlässlicher Gradmesser für ein faszinierendes Geschehen, das Veränderung im Sinne eines Öffnens neuer Erfahrungsräume anstößt, zum Experimentieren ermutigt und zur Befragung der eigenen Haltung einlädt.

### DIE SPEZIFISCHE PRAXIS PERFORMATIVER FORSCHUNG

Selbst wenn die Beschreibung einer Performance dem Einzelnen eine bildhafte Vorstellung und körperliche Anteilnahme ermöglicht, kann sie doch nie an die Multidimensionalität der Erfahrung im *Live*-Moment heranreichen, denn hier tritt – anders als in unserer Vorstellungswelt – der Andere als Gegenüber leibhaftig mit ins Geschehen ein und bestimmt den weiteren Verlauf in der Situation entscheidend mit. Was geschieht, wenn wir einen Performancekünstler sehen, der mit einem Tuch über dem Kopf, am ganzen Körper zitternd und sich schüttelnd, sich schrittweise langsam vorwärts bewegt? Falls wir uns nicht abwenden, sondern uns mit ihm in das Geschehen hineinbegeben, sind wir ganz auf uns selbst zurückgeworfen und mit unseren eigenen inneren Bildern und Erfahrungen konfrontiert. Zugleich stellt der performative Rahmen einen geteilten Erfahrungs-

Assoziationsraum bereit, in welchem körperliche Übersetzungen für Erfahrungen der Befremdung oder der Ungewissheit gefunden werden – im Wissen darum, dass „Übersetzung eben nicht Verlust [ist], sondern *Potenzieren der Differentialität, derer das Werk bedarf, um etwas bedeuten zu können*“ (Reinhard 2012, 34). „Denn Bedeutung wird durch Übersetzung erst performativ hervorgeholt; performativ hervorgeholt, weil der entstehende Sinn nicht allein aus sich selbst heraus, sondern im dialogischen Bezug zu dem, was ihm vorläufig ist, entsteht, jedoch auch nicht mit diesem mehr vollständig zur Deckung kommt“ (ebd., 36), resümiert die Literaturwissenschaftlerin Miriam Reinhard, in deren Überlegungen zu Übersetzungsprozessen in Literatur und Dichtung ich Parallelen finde, um in Performance Art auftauchende Phänomene präziser zu beschreiben.

Innerhalb dieser Rahmung setzt zeitgenössische Performancepraxis bestehende Konventionen außer Kraft und versetzt uns in die Lage, undurchdringlichen, existenziellen Widersprüchlichkeiten und Verunsicherungen zu begegnen, die wir üblicherweise auszublenden geneigt sind. Komplexität wird in sinnlich erfahrbare, skizzenhaft hybride Fragmente transformiert, die in kraftvollen poetischen oder skurrilen Bildern und alternativen Handlungsentwürfen zur Entfaltung kommen. Immer ernsthaft – jedoch nicht zwangsläufig ernst – kann dies befremdlichen Situationen bisweilen komische Perspektiven abgewinnen (Abb. 2 und 3). Der Körper folgt einem *Eigensinn* (Abb. 1). Einen solchen gesteht Hanne Seitz im Feld des *performative research* auch der künstlerisch-performativen Praxis im Kontext sozialwissenschaftlicher und kunstpädagogischer Forschung zu und fordert eine Öffnung der Sozialwissenschaften für künstlerische Verfahren zur Herausbildung einer eigenständigen performativen Forschungspraxis, die entgegen einem rationalen wissenschaftlichen Forschungsverständnis „im künstlerisch-ästhetischen performativen Kontext ein Wissen privilegiert, das partikular, kontextbezogen und wenig greifbar ist, das mit Ambivalenz, Widerspruch, Zufall, sogar mit Nicht-Wissen umgehen kann – ein Denken mit Kunst, das die Zwischentöne und

die ‚Räume im Dazwischen‘ bevorzugt“ (Seitz 2012, 92). Bewegt durch Affizierung, dem Berühren und Berührtwerden, im Gefüge eines undurchdringlichen Beziehungsgeflechts erwacht dem Körper eine Tatkraft, die im Kontakt, im Miteinander den Einzelnen übersteigt. Eigenen Gesetzen der Wirkmächtigkeit in Ausdehnung, Veränderlichkeit und Dynamik folgend, ist er ein bewegliches Kräftefeld, das sich der Festschreibung in eindeutigen Definitionen und Begriffen verweigert und sich einer vollständigen, willentlichen Steuerung und Kontrolle entzieht.

**Z**eitgenössische Performancepraxis vermag uns ein Bewusstsein und Gespür für unsere individuelle *Wirkmächtigkeit* – Macht hier verstanden als ein *Vermögen*, ein körperliches Vermögen – zurückzugeben. „Das Wort selbst [...], die deutsche ‚Macht‘, die sich von ‚mögen‘ und ‚möglich‘, und nicht von ‚machen‘ herleitet – weist deutlich auf den potentiellen Charakter des Phänomens hin“, erinnert Hannah Arendt und führt weiter aus: „Macht aber besitzt eigentlich niemand, sie entsteht zwischen Menschen, wenn sie zusammen handeln, und sie verschwindet, sobald sie sich wieder zerstreuen“ (Arendt 1981, 194). Im bewussten Erzeugen von Leerstellen wird Raum für Kontingenz geschaffen, für Prozesse, die sich einer Planbarkeit entziehen, die aus Unfertigem, Zögerlichem und Ungewissem Form annehmen. Kontingenz ist dabei nicht als Beliebigkeit misszuverstehen, sondern als etwas in seiner Differenz Unerwartetes. Performance Art versucht, im Versagen der Interpretation und dem Suspendieren spontaner Impulse der permanenten Tendenz zum *Füllen* des Leerraums – mit Erklärungen, Erinnerungen, Ideen, letztlich einem Sinn – entgegenzuwirken, indem sie zunächst Distanz schafft – Abstand, eine Lücke, eine ‚Pufferzone‘ –, die jedoch in der Gleichzeitigkeit von Abwesenheit und Anwesenheit die sinnliche Präsenz noch steigert.

Neben den bereits vielgestaltigen Erfahrungsmomenten, die sich in Soloperformances zwischen Performer\*innen und Betrachter ereignen, findet innerhalb eines performativen Gruppenge-

sehens eine Steigerung des Wahrnehmungsangebots zu einer schillernden Vielschichtigkeit statt. (Ent-)Steht auch hier zu Beginn eine Leere, ist diese keineswegs als etwas Fehlendes zu beschreiben. Im Gewahrwerden der Potenzialität, in der Ahnung des Kommenden, spannt sie sich zwischen den Körpern der Beteiligten aus, wird untereinander in einer *Ausdehnung* spürbar und mündet in eigenwillige „Logiken des Performativen in *Open Sessions*“, auf die ich an dieser Stelle nicht mehr eingehen kann.

Performance Art wird immer mit Idealen in Konflikt geraten, die in einem lückenlosen, absoluten Streben nach Perfektion und Überwindung von Differenz die Sinnlichkeit des Lebendigen und die potenzielle Bedeutsamkeit von Entwürfen vermischen lassen, wird sich einer auf Verwertung ausgerichteten Reduktion und Instrumentalisierung von Sinnlichkeit entgegenstellen, die sich in einer oberflächlichen, rudimentären Rezeption erschöpft. In zeitgenössischer Performancepraxis können wir das Körperliche in seiner Widerständigkeit, Differenz und geheimnisvollen Uneinholbarkeit erfahren, nicht zuletzt, um das Vertrauen in seine Glaub-Würdigkeit (zurück-)zugewinnen. Im bewussten Loslassen des Geländers der Begrifflichkeiten ermuntert uns *künstlerische Forschung* zum Eintritt in das Feld eines noch unbekanntes, dynamischen, relationalen und *spürbaren* Wissens. Daher möchte ich schließen mit der Empfehlung, der herkömmlichen wissenschaftlichen Erkenntnisgenerierung eine *selbst-bewusste* forschende Performancepraxis an die Seite zu stellen.

## LITERATUR

**Arendt, Hannah (1981):** *Vita Activa oder Vom Tätigen Handeln*, Zürich/München (EA 1958)

**Bippus, Elke (Hg.) (2009):** *Kunst des Forschens – Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich/Berlin, 2. Aufl. 2012

**Blohm, Manfred/Mark, Elke (Hg.) (2015):** *Formen der Wissensgenerierung – Practices in Performance Art*, Oberhausen

**Brüstle, Christa/Ghattas, Nadia/Risi, Clemens/Schouten, Sabine (Hg.) (2005):** *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, Bielefeld

**Gronau, Barbara/Ghattas, Nadia/Schouten, Sabine (2007):** Zeitwahrnehmung, in: Christina Lechtermann/

Kirsten Wagner/Horst Wenzel (Hg.), *Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*, Berlin, 23–30

**Klein, Julian (2010):** Was ist künstlerische Forschung?, in: Günter Stock (Hg.), *Gegenworte. 23, Wissenschaft trifft Kunst*, Berlin, 25–28

**Liechti, Martin (2000):** *Erfahrung am eigenen Leibe. Taktil-kinästhetische Sinneserfahrung als Prozess des Weltbegreifens*, Heidelberg

**Mark, Elke (2012):** Taktiles Wissen. Eine Lecture Performance, in: Thomas H. Schmitz/Hannah Groninger (Hg.), *Werkzeug/Denkzeug. Manuelle Intelligenz und Transmedialität kreativer Prozesse*, Bielefeld, 127–143

**Mersch, Dieter (2009):** Kunst als epistemische Praxis, in: Elke Bippus (Hg.): *Kunst des Forschens*, Zürich/Berlin, 27–47

**Reinhard, Miriam N. (2012):** *Entwurf und Ordnung*, Bielefeld

**Rheinberger, Hans-Jörg (2001):** *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen

**Seitz, Hanne (2012):** Performative Research, in: Tobias Fink u. a. (Hg.): *Die Kunst, über Kulturelle Bildung zu forschen*, München, 81–95

---

**ELKE MARK**

**Performancekünstlerin, theoretisch-praktisches Forschen zu taktilem Wissen, Denken in Bewegung und Dialog-Konzepten, Lehrbeauftragte am Institut für Ästhetisch-Kulturelle Bildung, Europa-Universität Flensburg, [post@elkemark.com](mailto:post@elkemark.com)**

## Das im Entwischen Erwischte

---

**A**ls studiertem Kunsthistoriker kam mir die Anfrage von Slavko Kacunko Mitte der 90er Jahre, über meine Videoarbeiten seine Doktorarbeit zu schreiben, eigentlich fast unseriös vor (*Marcel Odenbach. Konzept, Performance, Video, Installation 1975–1998*, Mainz 1999). Komme ich doch noch aus einer Generation von Kunstgeschichtlern, bei denen sich die Dissertationsthemen hauptsächlich am Thie-me-Becker des frühen 20. Jahrhunderts orientierten. Ich habe von 1974–79 Architektur und auch im Hauptfach Kunstgeschichte an der RWTH Aa-

chen studiert, mit dem Diplom abgeschlossen und danach bei Hans Holländer eine Dissertation zum Thema „Das Reise- und Expeditionsbild im 18. und 19. Jahrhundert von Überseeländern“ in Angriff genommen. Zwar hatte ich selbst 1976 meine Zwischenprüfung über Aktionismus, Happening und Performance geschrieben, wurde aber am Lehrstuhl aufgrund des Themas ziemlich deutlich wieder in meine Schranken verwiesen. Und dies, obwohl mein Professor für die damalige Zeit eigentlich eher unkonventionell war. So bestärkte er mich in meiner eigenen künstlerischen Neigung; aber für wissenschaftliche Untersuchungen taugten damals als modisch und flüchtig angesehene Kunsterscheinungen noch lange nicht. Ist es doch schwierig, ein Werk wissenschaftlich zu untersuchen, das vergeht, also auf Zeit basiert und nur anhand von Aufzeichnungen und Fotos rekonstruierbar ist. Denn Video war Anfang der 70er Jahre noch sehr teuer und unhandlich, die meisten Ge-