

INTERFERENZEN DER KO-PRODUKTION

Kulturanthropologie und Kunst als Kontaktzone

Der *performative turn*¹ hat das Interesse an der Produktion von performativ erzeugtem Wissen und dessen Reflexion steigen lassen.² Künstlerische Forschung versteht sich als ein diskursiver Prozess, der alternative Zugänge zu Erkenntnissen ermöglicht und „implizites Wissen“³ vermittelt. Die Kulturanthropologie/Europäische Ethnologie/Empirische Kulturwissenschaft/Volkskunde als eine Wissenschaft des kulturellen Wandels, in dem vor allem Ambivalenzen, Aushandlungsprozesse und Vieldeutigkeiten im Fokus stehen, ist für eine kollaborative Zusammenarbeit mit der Kunst besonders prädestiniert. Die Kulturanthropologie ermöglicht durch die Analyse von Kultur als soziales Handlungs- und Ordnungssystem den Zugang zu sozio-kulturellen Übersetzungsleistungen, während die Fokussierung auf das Unerwartete, Unhinterfragte und Unausgesprochene des Alltags viele Schnittmengen mit künstlerischen Ansätzen aufzeigt. An solchen ‚Sollbruchstellen‘ setzen Kunstdisziplinen an, die mit ihren Ansätzen insbesondere die „Brüchigkeit und Verletzbarkeit gesicherter Standpunkte“⁴ zum Ausgangspunkt nehmen. Beide Felder zeigen „auf ihre Art und Weise die Komplexität von Realität, anstatt diese auf ein Maß zu reduzieren, das jedes Problem lösbar erscheinen lässt“.⁵ Die Gemeinsamkeiten von Wissenschaft und Kunst sind in den letzten zwei Jahrzehnten angesichts von Fragen der Wissensproduktion und des Erkenntnisgewinns verstärkt in den Blickpunkt gerückt und lassen die disziplinären Grenzen

1 Doris Bachmann-Medick, Cultural turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften, Reinbek 2014.

2 Vgl. Melanie Hinz/Micha Kranixfeld, Vom Zauberwort *Forschendes Theater* und dem Versuch einer wissenschaftlichen Bestandsaufnahme, in: Melanie Hinz u. a. (Hg.), *Forschendes Theater in Sozialen Feldern. Theater als Soziale Kunst III*, München 2018, S. 21-30, hier S. 21.

3 Melanie Hinz/Micha Kranixfeld, A-Z des Forschenden Theaters in Sozialen Feldern. Glossar in progress, in: Melanie Hinz u. a. (Hg.), *Forschendes Theater in Sozialen Feldern. Theater als Soziale Kunst III*, München 2018, S. 11-20, hier S. 14.

4 Gesa Ziemer, Mit (anstatt über) Theater forschen. Verletzbarkeit als Denk- und Bühnenfigur, in: *Zeitschrift der dramaturgischen Gesellschaft 1* (2007), S. 12-14, hier S. 12.

5 Ebd.

zuweilen zurücktreten.⁶ Beide sind aber nichtdestotrotz eingebettet in ihre jeweiligen „etablierte[n] Institutionen, Praktiken, Rhetoriken, Narrative und Ideale“⁷, die sich auf die Emergenz von Wissen auswirken. Sowohl die Wissenschaft als auch die künstlerische Forschung bzw. Kunst werfen Fragen auf, die einen existenziellen Bestandteil ihrer Arbeitsprozesse darstellen. Der künstlerischen Forschung geht es im Gegensatz zur Wissenschaft aber nicht so sehr um das Lösen von Fragen bzw. Problemen, sondern um den Prozess der Reflexion und um die Auseinandersetzung mit bestimmten Themen. Gleichzeitig rücken Kunst und Wissenschaft durch das gemeinsame Interesse an Forschungsfragen zueinander⁸, wenngleich in Bezug auf das Ergebnis unterschiedlich gearbeitet wird: Während die Wissenschaft den Forschungsprozess und die Präsentation der Ergebnisse als zwei Entitäten behandelt, die zwar voneinander abhängig sind, aber deren gemeinsame Entstehungslogiken – zumindest in methodischer Hinsicht – meist nicht zur Genüge reflektiert werden, so versteht die Kunst das Produkt als eine Präsentation des Prozesses.⁹ Mit kollaborativen Formaten können Grenzen der wissenschaftlichen Erkenntnisgenerierung durch veränderte Perspektiven auf Wissensproduktionen überschritten werden und die Präsentation an sich kann ebenso als Teil einer Forschung begriffen werden.¹⁰ Solche Formate sind daher zunehmend neuartige „Strategien der Wissensgenerierung“¹¹, in denen das Erfahrbarmachen von Wissen eine wesentliche Rolle spielt. Die öffentliche Diskussion von Ergebnissen ist dabei der Kunst wie der Wissenschaft immanent, sodass performative Kunst u. a. auch als eine Form wissenschaftlicher Veröffentlichungspraxis gelten kann.¹²

Vor dem Hintergrund dieser Prämissen begannen im Projekt „Kontaktzonen. Kulturelle Praktiken im deutsch-tschechisch-polnischen Grenzraum“ Überlegungen für eine Überführung des Forschungsprojektes in eine öffentliche Präsentationsform. Das Projekt läuft seit 2015 am Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde und fragt auf der Folie von Erinnerungskulturen, Geschichtspolitik, Sprache und Regionalität danach, was gegenwärtige grenzüberschreitende Kooperationen in der Grenzregion begünstigt und was sie blockiert sowie nach regionalen Zuordnungen und

6 Judith Laister zufolge bleibt abzuwarten, ob eine Entgrenzung tatsächlich voranschreitet oder doch eben Grenzziehungsprozesse zwischen den Disziplinen zu beobachten sein werden, vgl. Judith Laister, Objektivierung, Projektionen, Zusammenarbeit. Beziehungsmodi zwischen Ethnografie und Kunst, in: Ute Holfelder u. a. (Hg.), *Kunst und Ethnografie – zwischen Kooperation und Ko-Produktion? Anziehung – Abstossung – Verwicklung: Epistemische und methodologische Perspektiven*, Zürich 2018, S. 21-38, hier S. 23.

7 Ebd., S. 22.

8 Vgl. Ziemer, *Mit (anstatt über) Theater forschen* (wie Anm. 4), S. 12.

9 Vgl. Sibylle Peters, Vorwort, in: Sibylle Peters (Hg.), *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, Bielefeld 2012, S. 7-22, hier S. 9.

10 Ebd., S. 10.

11 Ebd., S. 7 f.

12 Vgl. Heike Roms, *Künstlerisch-wissenschaftliche Forschung in den Ruinen der Universität? Performance als wissenschaftliche Veröffentlichungsform*, in: Peters, *Das Forschen aller* (wie Anm. 9), S. 205-224, hier S. 205 f.

den jeweiligen Geschichtsbildern.¹³ Stand zu Beginn zunächst noch das Format einer szenischen Lesung zur Diskussion, so kristallisierte sich recht bald eine Erweiterung zu einer dokumentarischen Performance heraus. Ihre Ausgangsbasis sollten die Interviews sein, die im Rahmen des Projektes mit Akteur*innen der grenzüberschreitenden Zusammenarbeit in den Bereichen Kultur, Verwaltung, Sport und Tourismus geführt wurden. Neben dem Format einer alternativen Veröffentlichung standen vor allem auch Überlegungen zur Rückvermittlung von Forschungsergebnissen in die Grenzregion sowie Fragen nach den Prozessen bei der Übersetzung in ein künstlerisches Format im Mittelpunkt: Was passiert mit den erhobenen Daten, wenn diese in einen künstlerischen Kontext umgesetzt werden?¹⁴ Das Dresdner Projektteam äußerte zu Beginn der Zusammenarbeit mit der Dramaturgin den Wunsch, neben einer wissenschaftlichen Begleitung des Entstehungsprozesses diesen zeitgleich ethnografieren zu wollen – und erzeugte dadurch Transparenz als Basis des Miteinanders. Die Umsetzung der „Kontaktzonen“ war daher zugleich auch ein „Versprechen der produktiven Auseinandersetzung im interdisziplinären Dialog“¹⁵ und die Eröffnung eines „Verhandlungsraum[s] gesellschaftlicher Forschungsfragen“¹⁶ für mehr Sichtbarkeit in der Zivilgesellschaft. Zugleich versteht sich das Projekt als „Strategie zur Herstellung und Distribution ‚anderer Bilder‘ im Dienste repräsentations- bzw. gesellschaftskritischen Handelns“¹⁷ und ist damit Teil der Diskurslandschaft einer eingreifenden Wissenschaft.¹⁸

Konkrete Überlegungen für das aktuelle, gemeinsame Projekt fanden im Herbst 2019 statt¹⁹, als erste Gespräche mit der tschechischen Dramaturgin Veronika Kyrianová über die Realisierbarkeit geführt wurden. Die bis heute bestehenden (mental)en Diskrepanzen zwischen einem als westlichen und östlich deklarierten Europa, die sich inhaltlich

13 Das Projekt wird seit 2015 am ISGV bearbeitet; beteiligt waren bzw. sind Uta Bretschneider, Sarah Kleinmann, Arnika Peselmann, Katharina Schuchardt und Ira Spieker. Die von ihnen geführten Interviews mit Akteur*innen in der Grenzregion bilden die Basis für die Theateradaption. Für weitere Informationen Sarah Kleinmann/Arnika Peselmann/Ira Spieker (Hg.), *Kontaktzonen und Grenzregionen. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Leipzig 2019.

14 Ein ähnliches Projekt führten Ira Spieker und Regina Löneke gemeinsam mit Göttinger Studierenden der Kulturanthropologie/Europäischen Ethnologie bereits 2014 durch. Bei ihnen ging es thematisch um das Grenzdurchgangslager Friedland. Für weitere Informationen siehe Regina Löneke/Ira Spieker (Hg.), *Hort der Freiheit. Ethnografische Annäherungen an das Grenzdurchgangslager Friedland*, Göttingen 2014; Regina Löneke, *Kulturhistorische Forschung und theatrale Vermittlung. Das Projekt „Bilder | Vermitteln. Das Grenzdurchgangslager Friedland“*, in: ebd., S. 191-205; Ira Spieker/Regina Löneke, *Friedland – Tor zur Freiheit? Re-Präsentation eines nationalen Symbols zwischen wissenschaftlicher Analyse und theatraler Vermittlung*, in: *Jahrbuch für deutsche und osteuropäische Volkskunde* 56 (2015): 25 Jahre Erinnerung an das geteilte Europa, S. 133-155.

15 Stefan Groth/Christian Ritter, *Zusammen arbeiten. Modalitäten – Settings – Perspektiven*, in: Dies. (Hg.), *Zusammen arbeiten. Praktiken der Koordination und Kooperation in kollaborativen Prozessen*, Bielefeld 2019, S. 7-22, hier S. 11.

16 Hinz/Kranixfeld, *Vom Zauberwort *Forschendes Theater** (wie Anm. 2), S. 22.

17 Laister, *Objektivierung, Projektionen, Zusammenarbeit* (wie Anm. 6), S. 31.

18 Vgl. Gilles Reckinger, *Jenseits des Alarmismus. Lampedusa und die Notwendigkeit eingreifender Wissenschaft*, in: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 117 (2014), H. 3/4, S. 203-225.

19 Im Rahmen des Projektes Kontaktzonen war diese Idee bereits früher angedacht worden, siehe dazu Ira Spieker, *Übersetzung. Überlegungen zu einem kulturwissenschaftlichen Konzept*, in: Peter Hinrichs/Martina Röthl/Manfred Seifert (Hg.), *Theoretische Reflexionen – Perspektiven der Europäischen Ethnologie*, Berlin 2021 – i. Dr.

im Projekt „Kontaktzonen“ mittels Sprachermächtigung²⁰ und erinnerungskulturellen Zugängen²¹ ausdrücken, sollten nicht erneut reproduziert werden. Wissenschaft und Kunst sind – Bourdieu folgend – durch die Verteilung ökonomischen, kulturellen und sozialen Kapitals als soziale Felder zu begreifen²² und nicht frei von Hierarchie- und Machtasymmetrien. Daher oblag die wissenschaftliche Begleitung dem Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde, die künstlerische Bearbeitung und Umsetzung hingegen wurde unter der Leitung von Veronika Kyrianová durchgeführt, die mit einem tschechischen Team, bestehend aus einem Regisseur, einer Kostüm- und Bühnenbildnerin, einer Choreografin, zwei Musikern und fünf Schauspieler*innen arbeitete. Schnell wurde die Entscheidung getroffen, in Anlehnung an die inhaltliche Ausarbeitung des Projekts „Kontaktzonen“ die Performance sowohl in Tschechien als auch in Deutschland aufzuführen. Das Stück selbst wird auf Tschechisch realisiert und mit deutschen Übertiteln versehen, was sich zum einen aus dem tschechischsprachigen Künstler*innenteam ergab, zugleich aber die Gleichwertigkeit der Zusammenarbeit hervorheben sollte.

Praktiken der Zusammenarbeit werden meistens vom Ergebnis ausgehend gedacht und beurteilt, während das Prozesshafte in den Hintergrund tritt. Dabei bleiben „die offenen oder versteckten Strukturen und Bedingungen, unter denen sich kollaborative Prozesse konstituieren“²³, verborgen. Ich möchte daher den Entstehungsprozess der Performance in den Blick nehmen und die spezifische, durch die Zusammenarbeit bedingte Wissensproduktion näher beleuchten. Nachfolgend steht der Umgang mit disziplinären Regelsystemen, Wissenshierarchien und symbolischen Ordnungen im Fokus, die sich im- oder explizit im Rahmen eines gemeinsamen Arbeitsprozesses herauskristallisierten. Die Einbeziehung der eigentlichen Präsentation kann zu diesem Zeitpunkt allerdings nicht berücksichtigt werden, da die Premiere des Stücks Corona bedingt verschoben werden musste und zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Beitrags noch aussteht.

20 Bis heute lernen viel mehr Menschen in Tschechien und Polen Deutsch als umgekehrt Deutsche die Sprache ihrer östlichen Nachbar*innen. Mit der deutschen Sprache gehen in Tschechien und Polen bis heute Vorstellungen wirtschaftlicher Prosperität und Zukunftschancen einher, wohingegen Tschechisch und Polnisch wenig Attraktivität zugeschrieben wird. Ihre Deklaration als schwierig zu erlernende Sprachen, da das germanische und slawische Sprachsystem aufeinandertreffen, gilt auch umgekehrt und kann daher nicht als alleiniger Grund für die Unattraktivität gesehen werden. Vielmehr sind es tiefsitzende kulturelle Stereotype, mit denen Länder auch über deren Landessprache verbunden werden.

21 Zu den im Projekt artikulierten unterschiedlichen Geschichtsnarrativen in der Region siehe Sarah Kleinmann/Arnika Peselmann, Kontaktzonen im deutsch-tschechisch-polnischen Grenzraum. Komparative Perspektiven, in: Sarah Kleinmann/Arnika Peselmann/Ira Spieker (Hg.), Kontaktzonen und Grenzregionen. Kulturwissenschaftliche Perspektiven, Leipzig 2019, S. 115-144, hier S. 133-137.

22 Vgl. Laister, Objektivierung, Projektionen, Zusammenarbeit (wie Anm. 6), S. 31.

23 Groth/Ritter, Zusammen arbeiten (wie Anm. 15), S. 7.

Interferenzen als Denkfigur

Der Begriff der Interferenz stammt aus der Physik und bezeichnet zunächst die Überlap-
 lung von Wellen.²⁴ Er bezeichnet eine spezifische Form von Beziehung zueinander, die
 verschiedene Wellen durch die Überlagerungen eingehen und auf den weiteren Verlauf
 der Wellen nach deren Zusammentreffen einwirken. Das Konzept berücksichtigt damit
 auch reziproke Einwirkungen²⁵ und Rückkopplungseffekte. In der Interferenz wirkt die
 Welle, indem sie zu etwas anderem wird, zu einer anderen Welle, zu mehreren, zu klei-
 neren, zu größeren Wellen, eventuell auch zu gar keinen Wellen. „Wellen können sich
 nicht begegnen, ohne zu interferieren, ohne also zu etwas anderem zu werden“.²⁶

Interferenzen sind als ein In-Beziehung-Setzen zu verstehen und vermögen Dyna-
 miken aufzuzeigen, die vorher gegensätzlich schienen, aber dennoch eine Beziehung
 zueinander eingehen. Die Frage nach Interferenzen verschiebt dabei „die Perspektive
 von einzelnen Elementen und Formen zu den Relationen und macht so die Agentialität
 der Verknüpfungen und Zwischenräume selbst denk- und sichtbar“.²⁷ Zentral ist nach
 dem Literaturwissenschaftler Sebastian Donat dabei die Parallelität mindestens zweier
 Impulse, ihr gleichzeitiges Auftreten, die Berücksichtigung der Stärke und Position der
 einzelnen Impulsgeber²⁸, da sie maßgeblichen Einfluss darauf haben, wie die aufein-
 andertreffenden Wellen wirken, sowie die „Einbettung in ein verbindendes Medium“²⁹.
 Machtstrukturen und Positionierungen von Impulsgeber*innen spielen daher auch
 eine entscheidende Rolle bei der Frage, welche Rückkopplungseffekte entstehen, da
 diese sich verstärken, gegenseitig behindern oder einseitig weiterwirken können.³⁰

Übertragen auf das vorliegende Feld verstehe ich die Interferenzen als spezifische
 Perspektiven und Herangehensweisen zunächst innerhalb der eigenen fachwissen-
 schaftlichen Community, in der Wissensbestände aus- und verhandelt werden. Kollabo-
 rative Projekte werden von den an ihnen beteiligten Akteur*innen geprägt, die zudem
 ihre Interessen gemeinsam ausloten und eigene Wissensbestände mit denen anderer
 Disziplinen oder Institutionen abgleichen müssen. Ausgehend von dieser Prämisse
 gehe ich beim Zusammentreffen der „Wellen“ von Verschränkungen als entscheidende
 Momente von Wissensproduktionen in kollaborativen Kontexten aus, an denen eben-
 jene verschiedenen Referenzpunkte als Kreuzungsbereiche aufeinandertreffen und neu
 verhandelt werden müssen. Zugleich hat dies Einfluss auf die weitere Emergenz von
 Wissen, da die den Fächern immanenten Strategien der Wissensproduktion ihrerseits

24 Vgl. Corinna Barth u. a., Einleitung, in: Dies. (Hg.), *Geschlechter Interferenzen. Wissensformen – Sub-
 jektivierungsweisen – Materialisierungen*, Münster 2013, S. 7-26, hier S. 7.

25 Vgl. Marion Müller, *Geschlecht und Ethnie. Historischer Bedeutungswandel, interaktive Konstruk-
 tion und Interferenzen*, Wiesbaden 2003, S. 143.

26 Barth u. a., Einleitung (wie Anm. 24), S. 7.

27 Ebd., S. 22.

28 Vgl. Sebastian Donat, *Interferenzen – Überlegungen zur literaturwissenschaftlichen Anschlussfähig-
 keit eines physikalischen Begriffs*, in: Sebastian Donat u. a. (Hg.), *Interferenzen – Dimensionen und
 Phänomene der Überlagerung in Literatur und Theorie*, Innsbruck 2018, S. 11-22, hier S. 17.

29 Ebd.

30 Ebd.

wiederum durch das Aufeinandertreffen mit anderen Disziplinen beeinflusst werden und von außen hineinwirken. Am Ende eines solchen Prozesses steht dann das ‚Produkt‘ – im vorliegenden Fall eine dokumentarische Performance. Die dazugehörigen Interferenzknoten speisen sich aus der Wissenschaft, der Kunst und der Verwaltung und bilden, wie der Name des Stücks bereits impliziert und der theoretische Zugang des Forschungsprojektes gewählt wurde, vielfältige Kontaktzonen.

Wie viel kostet künstlerische Arbeit?

Die Anträge zur Finanzierung stellen eine der äußeren Bedingungen dar, die für das „(Nicht)Gelingen“³¹ von ko-produktiven Prozessen verantwortlich sein können. Bei der Konzeption der Rahmenbedingungen für die Performance äußerte sich dies in den unterschiedlichen Auswirkungen eines administrativen und künstlerischen Verständnisses auf Produktionsprozesse. „Kollaborative Projekte funktionieren als Unternehmen auf Zeit“³², die zum einen von der abschließenden Präsentation limitiert werden, zum anderen von Fristen und Förderzeiträumen finanzierender Einrichtungen abhängig sind. Das deutsch-tschechische Projektteam stellte die Anträge für die Performance „Kontaktzone“ gemeinsam bei Förderinstitutionen mit Sitz in Deutschland. So bemühten wir uns zum einen über die gemeinsame Arbeit am Antrag, Deutungshoheiten über die finanzielle Verwaltung zu vermindern – dies gelang natürlich nur eingeschränkt, weil es immer einen Lead-Partner für die Abrechnung geben muss –, zum anderen wurden sprachliche Barrieren überwunden, da die Anträge zweisprachig auf Deutsch und Tschechisch eingereicht werden mussten, als auch Wissenschafts- und Kunstperspektive durch die umfangreichen, gemeinsamen Vorüberlegungen zusammengeführt. Allerdings zeigte ein erstes Gespräch mit einem Programmverantwortlichen für EU-Fördermittel deutlich, dass administrative Vorgaben und Grenzen einen erheblichen Einfluss auf die inhaltliche Ausgestaltung der Performance haben können. Um den Anforderungen für die Bewilligung und im späteren Verlauf auch der Abrechnung des Projekts zu genügen, waren für alle anfallenden Positionen, wie dies auch in anderen Kontexten des öffentlichen Vergaberechts in Deutschland Standard ist, vorab drei Vergleichsangebote einzuholen. Für die Performance bedeutete dies eine vorherige Eruiierung der Gesamtkosten für die künstlerischen Leistungen, die zudem einen bestimmten Stundensatz nicht überschreiten durften. Des Weiteren sollte das Gebot der Sparsamkeit und Wirtschaftlichkeit in den Vordergrund gestellt werden – wir sollten also Kunst in eine bürokratische Form bringen. Dies bedeutete zunächst die Übersetzung des Konzeptes des öffentlichen Vergaberechts in Deutschland für die tschechische Projektverantwortliche, der diese Dimension der Vergabepaxis unbekannt war. Damit wurden von Seiten der Verwaltung Vorstellungen an künstlerische Leistungen gestellt, die aber

31 Groth/Ritter, Zusammen arbeiten (wie Anm. 15), S. 11.

32 Gesa Ziemer, Was kann die Kunst? Dem kreativen Imperativ folgen!, in: Zwölf. Zeitschrift der Hochschule für Musik und Theater 5 (2009), S. 10-11, hier S. 10.

an den Prämissen künstlerischer Arbeit weit vorbeigehen, da diese sich als einen fortwährenden Prozess versteht, in dem das Ergebnis und die genaue Ausgestaltung nicht schon im Vorfeld ersichtlich sind. In einer E-Mail, in der ich die Dramaturgin über diese Voraussetzung unterrichtete, antwortete sie mir: „Es ist ganz absurd, falls ich es richtig verstehe, [...] aber es ist doch nicht eine normale Dienstleistung (die man mit Geld besser messen kann), es ist ein künstlerisches Können, eine thematische und ästhetische und kommunikative/menschliche Kompatibilität, die entscheidend ist bei der Wahl von Kolleg_innen bei einem gemeinsamen künstlerischen Projekt.“³³

Deutlich wurde ein künstlerisches Selbstverständnis hervorgehoben und eine Arbeitsweise betont, die dem administrativen Vorgehen diametral entgegensteht. Die Verzahnung mit der Verwaltung rief daher zunächst Irritationen hervor und verlangte nach einer kreativen Lösung zur Umgehung des Problems. Das Projektteam hatte im Vorfeld bereits eine erste Auswahl geeigneter Künstler*innen getroffen und sich dabei an den Vorschlägen der Dramaturgin orientiert. Sie hatte das Ensemble für die Performance nach künstlerischen und nicht administrativen Kriterien zusammengestellt und gleichzeitig die individuellen Voraussetzungen einer harmonischen Zusammenarbeit berücksichtigt, denn die Dynamik innerhalb des Teams ist ein nicht zu unterschätzender Faktor zum guten Gelingen solcher Projekte.³⁴ Die Vorstellung, dass Ausschreibungen veröffentlicht, Kostenvoranschläge für die Leistungen eingeholt werden müssten und dann der oder die Künstler*in mit den geringsten Honorarforderungen den Zuschlag bekommen sollte, erschien allen Projektbeteiligten abwegig. Daher sollten Vergleichsangebote eingeholt werden, die auf dem Papier eine Vergleichsoption bieten, aber nicht berücksichtigt werden sollten. Eine Übersetzung von Prozesslogiken in administratives Handeln bedeutet immer eine vorläufige Schließung laufender Prozesse, denen wir vorab weitsichtig begegnen mussten. Klaus Schönberger hält im Kontext eines ähnlich gelagerten Kollaborationsprojektes der Universität Klagenfurt fest: „Es ist Theater, es ist Kunst und du kannst im Vorfeld nicht schreiben, was du am Ende machst. Das müssen die auch akzeptieren und das ist ein Ergebnis dieses Prozesses“³⁵. Mit „die“ sind hier die Fördergeber gemeint, die ihre Interessen in den Entstehungsprozess einfließen lassen, indem sie die strukturellen Rahmen setzen. Nach Schilderung der Problematik bei der abrechnenden Institution wurde unserem Projekt administrativ entgegengekommen, indem eine Internetrecherche über ‚marktübliche Preise‘ als ausreichend angesetzt wurde – allerdings lassen sich ‚Preislisten‘ für künstlerische Leistungen natürlich ebenfalls nicht im Internet finden und sind vielmehr von Ausbildung, Aufwand, Dauer, Einsatz und gewünschtem Ergebnis des künstlerischen Prozesses abhängig.

33 E-Mail vom 5.2.2020.

34 Siehe hierzu den ethnografischen Film „Schleudertrauma“ von Torsten Näser und Oliver Becker, der eine problembehaftete Zusammenarbeit kollaborativer Projekte in den Fokus rückt.

35 Ute Holfelder u. a., *Das andere Land*. Reflexionen auf eine künstlerisch-wissenschaftliche Ko-Produktion, in: Ute Holfelder u. a. (Hg.), *Dispositiv KÄRNTEN/KOROŠKA oder Das andere Land. Eine Ko-Produktion zwischen Kulturwissenschaft und Theater*, Klagenfurt/Celovec 2020, S. 140-159, hier S. 153.

Zu den unterschiedlichen Setzungen des Entstehungsprozesses kamen unterschiedliche Arbeitspraktiken des Miteinanders. So bat die Dramaturgin um Verständnis, dass sie nicht weitere Kolleg*innen für Angebote im Rahmen des öffentlichen Vergaberechts ansprechen wollte: „Ich möchte es lieber gar nicht machen, weil wenn ich so etwas mache, kann ich die Kolleg_innen beleidigen und für eine nächste potentielle Zusammenarbeit verlieren usw...“.³⁶ So stieß eine durch das Vergaberecht in Deutschland übliche Praxis nicht nur auf Unverständnis bei der tschechischen Künstlerin, es hätte auch weiterer Übersetzungsprozesse bedurft, denn die tschechischen Kolleg*innen sind mit dieser Praxis ebenfalls nicht vertraut. Informelle Netzwerke sind auch in der künstlerischen Arbeit außerordentlich wichtig, da sie sich gegenseitig unterstützen, vermitteln und eine gemeinsame Basis für das künstlerische Wirken schaffen, insbesondere für ein meist auf Projektbasis arbeitendes Metier.

Doing Knowledge als doing Performance?

Der Entstehungsprozess der Performance ist als Teil einer gemeinsamen Forschung zu sehen, die unterschiedliche Blickwinkel eröffnet.³⁷ Die transdisziplinäre Zusammenarbeit setzte zunächst die gemeinsame Lektüre des bereits erhobenen Forschungsmaterials voraus. Das Dresdner Team hatte allerdings aufgrund des umfangreichen Materialkorpus bereits am Anfang eine Auswahl an Interviews getroffen und der Dramaturgin zur Verfügung gestellt. Der künstlerische Blick wurde damit anfangs „gelenkt“, denn zusätzlich zu den Interviews hatten wir die Kategorien offengelegt, nach denen die Auswahl getroffen wurde. So wurden „Natur/Umwelt, Übersetzung, Regionalität und Grenze“ auf Basis des vorherigen Forschungsprozesses als wichtig für die Darstellung der Grenzregion erachtet und sollten zugleich sicherstellen, dass die Perspektive des Forschungsprojektes erhalten blieb. Für uns stand primär die Präsentation als Ergebnis im Fokus, um aus dem Forschungsprojekt heraus „Aussagen zu unterstützen bzw. anhand der Dokumente auf eine entsprechende Interpretation hinzuwirken“³⁸ und im Anschluss diese Ergebnisse durch ein in der Wissenschaft alternatives Format zu vermitteln. Ferner bildeten für die Dramaturgin und den Regisseur die bereits aus dem Projekt hervorgegangenen Veröffentlichungen einen Ausgangspunkt für die Thematik.³⁹ Die Dramaturgin, die zu Beginn des Projektes mit den Spezifika der Grenzregion wenig vertraut war, fand über das Interviewmaterial zunächst einen eigenen Zugang zu der Region. Dieses gestaltete sich zunächst als ein vorsichtiges Herantasten: So schilderte

36 E-Mail vom 5.2.2020.

37 Vgl. Holfelder u. a., *Das andere Land* (wie Anm. 35), S. 144 f.

38 Löneke, Kulturhistorische Forschung (wie Anm. 14), hier S. 197.

39 Sarah Kleinmann/Ira Spieker, Übersetzungen. Ethnografie in grenzbezogenen „Kontaktzonen“, in: Jahrbuch Kulturelle Kontexte des östlichen Europa 60 (2019), S. 58-77; Ira Spieker, Dreiländerspiel. Grenzen inszenieren in einer trinationalen Region, in: Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde 62/63 (2017/18), S. 245-256; Ira Spieker, Transfers. Forschungen und Formate zur Repräsentation von Grenzen, in: Alltag – Kultur – Wissenschaft. Beiträge zur Europäischen Ethnologie 5 (2018), S. 155-183.

sie im Gespräch, dass einzelne Stichworte zunächst Assoziationen bildeten, die sich verbanden und verzweigten und so allmählich zu Ideen für eine Umsetzung reiften. Einer der ersten Zugriffspunkte bildete für die Dramaturgin dabei die Lausitz als Region. Vom Standpunkt der wissenschaftlichen Begleitung verwunderte uns dies, schließlich stand die Lausitz als Bezugspunkt nicht im Zentrum des Projekts und fand nur ab und an Erwähnung, weil ein Teil der Interviewpartner*innen dort wohnhaft ist. So erreichte uns aus Prag folgende Anfrage: „[...] gibt es in Eurem Archiv Interviews ausdrücklich zum Gebiet der Lausitz? Einige RespondentInnen, die Lausitz mit ihrer Folklore/Geschichte + Gegenwart/Spezifika in ihren Interviews stärker thematisieren? Danke, das wäre für das Projekt, wie wir darüber weiter nachdenken, nämlich interessant...“⁴⁰

Ute Holfelder und Klaus Schönberger halten fest, dass sich die künstlerische und kulturalanthropologische Forschung in den Arbeitsphasen gegenseitig reflektieren⁴¹ und einen gemeinsamen „Echoraum“⁴² bilden, in welchem sie „aufeinandertreffen, ihre Interessen verknüpfen und etwas neues kreieren“⁴³. Aus wissenschaftlicher Perspektive war aber die Thematisierung von ‚Folklore‘ in der Lausitz nicht unsere Intention. Ein Teil des Kollaborationsprozesses bestand darin, uns klar darüber zu werden, was die jeweiligen Disziplinen zu leisten vermögen und wie sie arbeiten.⁴⁴ Für uns war es daher wichtig, im Sinne des Othing und der Writing-Culture-Debatte ebenjene ‚Folklore‘ nicht zu (re)produzieren, die die Dramaturgin mit Musik, Tanz und Kleidung umschrieb. So erklärten wir die ‚Gefahren‘ – einerseits für die Wahrnehmung des Faches, andererseits für die Wahrnehmung der Performance. Die Dramaturgin hingegen zielte auf eine „epistemische Intervention“⁴⁵ durch die mit künstlerischem Schaffen verbundene „transformativ-gestalterische Kompetenz“⁴⁶ ab, die bisher unbekannte Dimensionen des Forschungsfelds eröffnen sollte. Gegenseitige Übersetzungsprozesse spielten beim Aufeinandertreffen dieser unterschiedlichen Verständnisse eine explizite Rolle. Durch die intensive Beschäftigung mit dem Material wurden Einblicke in die Wahrnehmung des/der jeweils anderen gegeben, sodass der individuelle (künstlerische und wissenschaftliche) Zugang mit jeder Besprechung neu ausgehandelt werden musste. Ähnlich gelagerte Diskurse wurden auch zu sensibleren Themen wie zum Umgang mit der Kriminalität in der Grenzregion geführt, bei denen im ursprünglichen Forschungsprojekt vor allem Sinti*ze und Rom*nja prototypisch genannt wurden. Auch hier fühlte sich die wissenschaftliche Begleitung in der Verantwortung, ethische Stigmatisierungen nicht zu fördern und einen anderen, kreativen Umgang mit der Thematik zu finden, der aber letztendlich aus der Kunst stammen sollte. Immer wieder mussten also die gegenseitigen Positionen ausgetauscht und verständlich gemacht werden, die zugleich das Projekt

40 E-Mail vom 14.1.2020.

41 Vgl. Ute Holfelder/Klaus Schönberger, Ethnografisches und künstlerisches Forschen – von der Kooperation zur Ko-Produktion, in: Ute Holfelder u. a., Kunst und Ethnografie (wie Anm. 6), S. 7-20, hier S. 12.

42 Ziemer, Mit (anstatt über) Theater forschen (wie Anm. 4), S. 13.

43 Ebd.

44 Vgl. Holfelder u. a., *Das andere Land* (wie Anm. 35), S. 140.

45 Laister, Objektivierung, Projektionen, Zusammenarbeit (wie Anm. 6), S. 32.

46 Ebd.

als Ganzes voranbrachten und die jeweils unterschiedlichen Zugänge miteinander verflochten.

Die bereits in der Vorauswahl getroffenen Kategorien erwiesen sich in der weiteren Bearbeitung nicht als ein Kompromiss, sondern als Synthese wissenschaftlicher und künstlerischer Zugänge zu unserem Thema. Während des Einlesens entstand bei der Dramaturgin die Vorstellung einer „Welt des Grenzlandes“⁴⁷, die sie als zunächst wenig spannend erachtet hatte, die aber schließlich eine immer größere Faszination auf sie ausübte. Die Feststellung, dass die Makroebene der Länder in der Grenzregion im Kleinen verankert sei⁴⁸ – „in der Peripherie sein, aber [das] heißt nicht, dass es kleiner/unwichtiger ist“⁴⁹ – und dass „jeder Interviewpartner als eigener Akteur mit Erfahrung“ auftrete, trifft auch eine zentrale Prämisse unserer Disziplin, in der vor allem die Komplexität des Alltagslebens im Kleinen entfaltet wird. Methodologisch arbeitete die Dramaturgin die Transkripte durch, machte sich am Rand Notizen und erstellte unterschiedliche Kategorien, die sie später bündelte und auffächerte. Dieses Vorgehen ist methodologisch zunächst kaum von der kulturanthropologischen Arbeit zu unterscheiden, denn eine offene Codierung dient immer der Herausfilterung von Bedeutungsmustern. Dafür ist eine Segmentierung der Daten notwendig, die gruppiert und kategorisiert werden müssen.⁵⁰ Die Bitte der Dramaturgin, ihr für uns relevante Passagen aus den Interviews zukommen zu lassen, erwies sich als eine sehr erfolgreiche Strategie, unsere Perspektiven miteinander abzugleichen und damit den Erwartungen aller Projektbeteiligten entgegenzukommen. Beim anschließenden Abgleich der Passagen, die das Dresdner Wissenschaftlerteam ausgesucht hatte, mit denen, die die Dramaturgin in der Performance zum Sprechen bringen wollte, stellten wir fest, dass diese sich größtenteils überschneiden – so kamen alle Kooperationspartnerinnen unter verschiedenen Blickwinkeln und Intentionen zu ähnlichen Schlussfolgerungen. Dies ist zum einen als Zwischenergebnis des vorangegangenen, gemeinsamen Arbeitsprozesses zu werten und zum anderen verweist es auf den gemeinsamen Erfolg von Arbeitsweisen unterschiedlicher Wissenspraktiken, die disziplinär, sozial und räumlich gebunden sind.

Die in der Kulturanthropologie verwendeten Methoden werden in der Kunst „assoziativ und selektiv“⁵¹ verwendet und daraus Daten generiert. Es ist daher nicht mit einem systematischen Vorgehen der Datengenerierung im wissenschaftlichen Sinne vergleichbar, sondern erfolgt nach schwer zu elaborierenden sinnlichen Kriterien.⁵² Die Dramaturgin formulierte die Auswahl der Interviewpassagen mit „wenn etwas auf den Punkt gebracht wird“ oder auch mit den „Lebensweisheiten der Menschen“⁵³. Ihr ging es auch um eine gewisse Absurdität und Komik des Alltags, die manchen Aussagen innewohnt, die sie mit „Theater ist super, wenn [die] Zitate absurd sind, [es] in den Humor geht oder

47 Notizen vom 10.6.2020.

48 Notizen vom 17.7.2020.

49 Ebd.

50 Vgl. Uwe Flick, *Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung*, Reinbek ⁵2012.

51 Holfelder/Schönberger, *Ethnografisches und künstlerisches Forschen* (wie Anm. 41), S. 9.

52 Vgl. Holfelder u. a., *Das andere Land* (wie Anm. 35), S. 141.

53 Notizen vom 17.7.2020.

halt dem Alltag enthoben wird“⁵⁴ beschrieb. Neue Handlungs- und Wahrnehmungsperspektiven werden durch inszenierte Eingriffe evoziert, „die dem tendenziell distanzierten, logozentrisch und rational orientierten Methodenrepertoire der Wissenschaft nicht zugänglich ist oder als fragwürdig bewertet werden“⁵⁵. So können fiktive und reale Elemente in den Forschungsprozess integriert und nebeneinanderstehen. Bei der Verwendung einiger Interviewpassagen, in denen Interviewpartner in ihren Aussagen für Außenstehende mit einer gewissen Komik daherkamen, suchte das Dresdner Team in der Rolle der wissenschaftlichen Begleitung das Gespräch. Eine Bloßstellung einzelner, wenngleich auch als fiktive, in ihrem Text neu zusammengesetzte Akteur*innen durch eine Verächtlichmachung durfte auf keinen Fall erfolgen. Gleichzeitig wollten wir der Künstlerin eine größtmögliche Freiheit in der Umsetzung zugestehen. Auch an anderen Stellen kam es trotz unserer Schnittmengen zu kontroversen Diskussionen.

Kontaktzone als Konfliktzone

Kollaboratives Arbeiten ist zeitlich begrenzt, dynamisch und „situationselastisch“⁵⁶ und als Tauschgeschäft von Ideen und Expertise zu betrachten. Fallstricke der Zusammenarbeit lauern hier ebenso wie in anderen Kontexten und sind neben persönlichen Vorlieben auch auf die unterschiedlichen disziplinären Verortungen zurückzuführen. Stefan Groth und Christian Ritter führen aus, dass es nachvollziehbar sei, „dass selten und oft nur ungern über konkrete Herausforderungen des Zusammenarbeitens gesprochen wird [...], insofern Einblicke in die ‚Problemzonen‘ der eigenen Arbeit immer auch persönliche Erwartungen und Ambitionen, Machtverhältnisse und Strategien spiegeln.“⁵⁷

Im Frühjahr 2020 wurde die Diskussion über den Titel der Performance unerwarteterweise zu einer solchen „Problemzone“. Als Titel schlug die Dramaturgin „Kontaktzone/Zóna Kontaktu“⁵⁸ vor, dem das Dresdner Team grundsätzlich zustimmte, allerdings für den Plural „Kontaktzonen“ plädierte: „Im Deutschen würde ich den Titel ‚Kontaktzonen‘ belassen, aber gerne im Plural“⁵⁹. Daraufhin folgte ein Aushandlungsprozess unterschiedlicher disziplinärer Logiken und die Verhandlung von Zuständigkeiten. Die Dramaturgin bestand mit Nachdruck auf die Verwendung der singulären Form – „ABER was den Titel ausgeht, plädiere ich eindeutig für und bitte um Singular“⁶⁰ – und begründete dies mit einem einfacheren Verständnis des Titels nach außen – gleichwohl sie unsere Beweggründe verstand, da „es selbstverständlich um mehrere [Kontaktzonen, K.S.] in der Inszenierung gehen wird“.⁶¹ Aus wissenschaftlicher Perspektive stand

54 Ebd.

55 Laister, Objektivierung, Projektionen, Zusammenarbeit (wie Anm. 6), S. 33.

56 Ebd.

57 Groth/Ritter, Zusammen arbeiten (wie Anm. 15), S. 17.

58 Die nachfolgenden E-Mails stammen alle aus der Konversation zwischen Ira Spieker, Veronika Kyrianová und Katharina Schuchardt: E-Mail vom 6.5.2020.

59 E-Mail vom 6.5.2020.

60 E-Mail vom 6.5.2020.

61 E-Mail vom 6.5.2020.

eine singuläre Verwendung zunächst nicht zur Debatte, denn die Kontaktzonen waren zugleich das Konzept des Forschungsprojektes und arbeiteten die zahlreichen und vielschichtigen Verschränkungen in ganz unterschiedlichen Bereichen in der Grenzregion heraus. Aus diesem Verständnis heraus können sie daher nicht im Singular stehen. Als Kompromiss schlug meine Kollegin Ira Spieker dann eine spezifische Verwendung in der jeweiligen Sprache vor: „Ich finde, wir können den Titel doch durchaus im Tschechischen im Singular und im Deutschen im Plural belassen, oder? [...] Wir definieren ja auch unterschiedliche Grenzen (sic!). Das dürfte doch kein Problem sein, wenn wir das so handhaben“.⁶² Für uns war diese Herangehensweise unproblematisch, da hierdurch das wissenschaftliche Konzept im Titel abgebildet wurde – zumal wir davon ausgingen, dass die deutschen Besucher*innen in den meisten Fällen sowieso kein Tschechisch sprechen. Geteilte Wissensbestände können in der praktischen Umsetzung hinderlich sein und kollaboratives Arbeiten erschweren⁶³, wenn diese Wissensbestände disziplinar begründet werden oder aufgrund der jeweiligen unterschiedlichen (Sozialisations-) Kontexte anders interpretiert werden und wie im Falle der Titelwahl eine einzelne Entscheidung getroffen werden muss. Für die Dramaturgin kulminierte die Frage in dem Ergebnis des Projekts, dass sie ausschließlich als eine Kunstform definierte, in der der wissenschaftliche Ansatz zurückzutreten hat: „in dem Titel (einmal Plural, einmal Singular) liegt meiner Meinung nach eine Gefahr, dass die zweisprachigen Menschen denken können, es ist falsch übersetzt... Und das finde ich nicht gut. [...] Ich verstehe [...] Deine Gedanken und das Konzept des ursprünglichen Projekts, aber hier geht es schon um eine performative Bearbeitung davon und als Titel für eine Theaterperformance, einen performativen Abend“.⁶⁴ Die zweisprachige Dramaturgin hatte die Übersetzungen vom Deutschen ins Tschechische vorgenommen und wollte natürlich nicht den Eindruck fehlerhafter Arbeit vermitteln. Hier kamen Verflechtungen mit subjektiven Positionierungen und unterschiedliche Erwartungshaltungen aller Beteiligten zum Vorschein. Die Perspektive der Künstlerin war eine inhaltliche, aus der sie Wissen generierte, während theoretische Konzepte nicht eingebunden wurden. Sie führte weiter aus, dass „es [...] dann bei der Performance auch bald klar [wird], dass diese KONTAKTZONE verschiedene Gestalten, unterschiedliche Formen und Inhalte und Schichten und so weiter annehmen kann und wird...“.⁶⁵ Es bedürfe nicht des äußeren Ausdrucks des Konzeptes durch die Verwendung des Titels im Plural, vielmehr sollten die Besucher*innen über die Veranstaltung selbst damit in Kontakt kommen und sich dies erschließen – im Sinne einer Kontaktzone. Für das Dresdner Team stellte sich an dieser Stelle intern die Frage, ob wir in „Grundsatzverhandlungen eintreten“⁶⁶ wollten: „Die Frage ist für mich auch, wie gestaltet sich die Kooperation: jedenfalls doch nicht als eigenständige Umsetzung

62 E-Mail vom 6.5.2020.

63 Vgl. Thorsten Näser/Oliver Becker, Schleudertrauma. Forschendes Lernen an der Schnittstelle von Wissenschaft und Kunst, in: Stefan Groth/Christian Ritter (Hg.), Zusammen arbeiten. Praktiken der Koordination und Kooperation in kollaborativen Prozessen, Bielefeld 2019, S. 183-210, hier S. 199.

64 E-Mail vom 7.5.2020.

65 E-Mail vom 7.5.2020.

66 E-Mail vom 7.5.2020.

der zugelieferten Materialien.“⁶⁷ Uns war von Anfang an eine gewisse Deutungshoheit wichtig, damit die wissenschaftlichen Ansätze des Forschungsprojektes erhalten bleiben – schließlich können wir uns nicht auf eine „künstlerische Freiheit“ berufen und sind neben einer Berichtspflicht nach außen auch unserer wissenschaftlichen Perspektive verpflichtet. Wir entschieden uns trotzdem, diesen Freiraum zu gewähren und die Entscheidung der Dramaturgin zu überlassen, auch wenn dies mit einem Kontrollverlust einherging. Eine künstlerische Auswahl wird „nicht in einem verbalen, kognitiven Auseinandersetzungsprozess getroffen [...] und [folgt] anderen Produktionslogiken als den wissenschaftlichen“⁶⁸ – auch dies heißt es in einem solchen Prozess auszuhalten, zugleich aber eben dadurch das epistemologische Potenzial im Forschungsprozess zu eröffnen. Dies ist aber ein gegenseitiger Prozess, und so kam es bei der Wahl eines möglichen Untertitels zu erneuten Diskussionen, an dessen Ende das Dresdner Team die besseren Argumente hatte. So wird das Theater im Rahmen einer solchen Kollaboration zu einem „Erfahrungs- und Wahrnehmungsraum“⁶⁹ auf verschiedenen Ebenen.

Zum Schluss

Gegenwärtig ist der Titel der Performance beinahe ironisch zu verstehen, denn Kontakt mussten wir während der Pandemie vermeiden und ist grenzüberschreitend im Jahr 2020 sowie bisher in 2021 kaum möglich gewesen. Die dokumentarische Performance soll der ursprünglichen Planung nach als doppelte Kontaktzone dienen – einerseits vom Publikum mit den Kontaktzonen des Forschungsfeldes, andererseits aber zugleich auch als eine Kontaktzone im Sinne eines Interaktionsraumes. Für das Dresdner Team und die tschechischen Künstler*innen ist es eine disziplinäre Kontaktzone, in deren Verlauf viel Wissen ausgetauscht und epistemologische Potenziale ausgelotet wurden. Damit einher ging immer die Frage nach der Deutungshoheit von Wissen und diskursiven Machtstrukturen. Über Interferenzen des Wissenschafts- und Kunstbetriebs verdichten sich fachspezifische Logiken und Reflexionsprozesse, die sich in der gegenseitigen Auseinandersetzung ergeben. Nach Beendigung des Projektes wäre es daher wertvoll, noch einmal mit den Künstler*innen den gemeinsam beschrittenen Weg zu reflektieren.

67 E-Mail vom 7.5.2020.

68 Ute Holfelder/Klaus Schönberger, *Ethnografisches und künstlerisches Forschen* (wie Anm. 41), S. 14.

69 Hinz/Kranixfeld, *Vom Zauberwort *Forschendes Theater** (wie Anm. 2), S. 21.