



Abb. 1: Nikola Dicke, Mobile Light Graffiti for Detroit, DLECTRICITY-Festival, Detroit (Michigan), USA, 2017 (Detail)

1. Erkundung des gemeinsamen Territoriums von künstlerischer Produktion und Rezeption

*„Is there a possible agreement between the intention of the author and the viewer's response?“
Umberto Eco (1989 [1962]: 87)*

Der britische Maler David Hockney nutzt seit 2008 das iPhone oder iPad als seinen Skizzenblock und hält Eindrücke aus seinem täglichen Leben fest. Er arbeitet mit der Zeichen-Applikation *brushes*, die den Zeichenprozess Strich für Strich dokumentiert und als Video wiedergibt. (Takac 2018) In Ausstellungen zeigt er neben seinen Papier- und Leinwandarbeiten Ausdrücke des Endstadiums der verschiedenen mit *brushes* gemalten Motive und auch die Videos selbst auf hochformatigen Bildschirmen. Betrachterinnen¹ bekommen einen Eindruck vom Alltag des Malers, seinem „cheerful mindset“ (ebd.), aber darüber hinaus können sie den Entstehungsprozess der Malerei oder Zeichnung nachvollziehen. Sie sehen, wie Hockney die Komposition aufbaut, welche Farbentscheidungen er trifft, wie er Perspektive erzeugt, wo er Korrekturen vornimmt oder Details ausformuliert.

Man hat den Eindruck, man könne dem Maler beim Denken zusehen. Gleichzeitig hat man eigene Assoziationen, Empfindungen und Erinnerungen zu den Werken. Situationen stellen sich ein, in denen man ähnliche Lichtstimmungen erlebt, Landschaften durchwandert oder Details entdeckt hat. Dieses Wechselspiel zwischen künstlerischer Produktion und Rezeption nennt Umberto Eco die „Poetik des offenen Kunstwerks“ (Eco 1973 [1962]: 159), die Fragen aufwirft „nach den möglichen ‚Lesarten‘ solcher Werke, nach ihren Kommunikationsbedingungen, nach den Garantien für eine Kommunikationsbeziehung, die nicht dem Chaos verfällt“ (ebd.). Diese Bedingungen und Garantien der Kunst-Kommunikation zwischen Künstler und

¹ Ich werde in dieser Arbeit keine einheitliche Verwendung weder des generischen Maskulinums, noch aktueller Zeichenkonstruktionen zur Überwindung der Unsichtbarkeit des nicht-männlichen Sexus anstreben. Stattdessen wird der ethnomethodologischen Forschungshaltung folgend den Lesenden zugemutet jeweils situativ zu erschließen, ob ein spezifisches Individuum bezeichnet und daher das weibliche Genus oder ein Begriff in seiner allgemeinen Bedeutung unabhängig vom Genus gemeint ist. Die mentalen Repräsentationen werden auf diese Weise aktiv verändert. (Stahlberg/Sczesny 2001) Inhaltliche wissenschaftliche Aussagen gelten ohnedies geschlechtsunabhängig.

Rezipierenden zu ergründen, ist das Anliegen der vorliegenden Untersuchung. Das „Wollen“ (ebd.) oder die Intention des Künstlers und die Antwort des Rezipienten sind individuelle körperlich-kognitive Handlungen, die durch eine „Abstimmung“ (ebd.) miteinander gekoppelt sind. Die englische Übersetzung von Ecos italienischem Text verwendet für diese Abstimmung den Begriff *agreement*, der sowohl mit „Vertrag“, als auch mit „Verständigung“ übersetzt werden kann und damit noch deutlicher als die deutsche Übersetzung anzeigt, dass das *agreement* sowohl eine sachlich-inhaltliche, als auch eine methodisch-formale Dimension hat, die nicht unabhängig voneinander betrachtet werden können.

Für mündliche Gespräche identifiziert der Linguist Ulrich Dausendschön-Gay die kommunikative Aufgabe (z.B. Terminabsprache, Filmbesprechung, Austausch von politischen Einstellungen) als die methodisch-formale Seite der Kommunikation, als den unausgesprochenen Vertrag, den die Kommunikationspartner schließen. (Dausendschön-Gay u.a. 2015: 21) Der Medienwissenschaftler Lothar Mikos schreibt diese Funktion der Vertragsbasis in der Medienkommunikation dem Genre zu. Das Genre schränkt die Kontingenz ein und setzt eine reziproke Beziehung zwischen Produzent und Rezipient voraus. (Mikos 1996: 41) Auf der sachlich-inhaltlichen Seite wird die Verständigung innerhalb der gemeinsam gesetzten Vertragsgrenzen in einer kommunikativen Praxis mit offenem Ausgang realisiert.

Diese Zusammenhänge werden aktuell innerhalb der Linguistik, Medienwissenschaft und Ästhetik sehr intensiv erforscht, haben aber schon in den 1960er und 1970er Jahren prominente Vertreter z.B. mit dem erweiterten Kunstbegriff von Joseph Beuys oder dem Konzept des impliziten Lesers von Wolfgang Iser, das „den im Text vorgezeichneten Aktcharakter des Lesens und nicht eine Typologie möglicher Leser“ (Iser 1979: 8f) meint. Und auch schon zu Beginn des 20. Jh. wurde weltweit über die Dialogizität von künstlerischer Produktion und Rezeption nachgedacht, wie die Überlegungen von John Dewey zu „Kunst als ästhetische[r] Erfahrung“ (Dewey 1980 [1934]) oder diejenigen von Henri Focillon zum „Leben der Formen“ (Focillon 1954 [1934]) in Interaktion mit Gestalter und Betrachter zeigen. Neben Philosophen amerikanischer und europäischer Provenienz befasste sich auch der Leningrader Kreis von Literaturtheoretikern um Michail M. Bachtin mit diesen Themen. Bachtin entwickelte eine Theorie zur hybriden und dialogischen Struktur des Romans (Sasse 2010: 131ff) und zur Dialogizität des Wortes, die in vielen Aspekten deckungsgleich mit Ecos Poetik des offenen Kunstwerks ist. (Bachtin 1979 [1929]: 172) Auch Valentin N. Vološinov war Mitglied im Leningrader Bachtin-Kreis und wurde ebenso wie Bachtin selbst kaum von zeitgenössischen internationalen Wissenschaftskollegen rezipiert, sondern erst in den 1970er Jahren und aktuell (wieder-)entdeckt. (Z.B. Berteau 2015: 81) Vološinov betont noch stärker als Bachtin die Verbindung von kommunikationstheoretischen und soziologischen Konzepten, die später in der Soziologie der Interaktion, z.B. bei Herbert Blumer, der Konversationsanalyse von Harvey

Sacks und in Niklas Luhmanns Systemtheorie konkretisiert und strukturiert werden.² Nach Vološinov *„ist das Wort ein zweiseitiger Akt. Es wird in gleicher Weise dadurch bestimmt, von wem es ist, als auch, für wen es ist. Es ist, als Wort, genau das Produkt der Interaktion von Sprechendem und Zuhörendem. [...] Das Wort ist eine Brücke, die von mir zum anderen führt. Wenn sie sich in einem Ende auf mich stützt, dann stützt sie sich mit dem anderen auf den Gesprächspartner. Das Wort ist das gemeinsame Territorium von Sprechendem und Gesprächspartner.“* (Vološinov 1975 [1929]: 146)³

Ist dieses ko-konstruktive Verständnis von Kommunikation auch auf das Wechselspiel von bildnerisch-künstlerischer Produktion und Rezeption übertragbar? Und wenn ja, wie konstituiert sich ein Kunstwerk oder ein Kunstereignis in der Praxis als gemeinsames Territorium von künstlerischer Produktion und Rezeption?

1.1 Kunst als ko-konstruierte Praxis?

Grundsätzlich ist Wirklichkeit nicht etwas, das bereits besteht und „sich in der Wahrnehmung einfach widerspiegelt, sondern etwas ‚Konstruiertes‘, das in den Deutungen, Erfahrungen und Handlungen des Menschen erst entsteht.“ (Bergmann 2015: 37) Die Bedeutung des Begriffs der Konstruktion zielt dabei ursprünglich auf das Hervorbringen und Gestalten ab „und das ihm zugrundeliegende epistemische Modell des aktiven Akteurs“ (ebd.: 38) ab. Dieses Akteursverständnis liegt der Interaktionssoziologie generell zugrunde. (Siehe Kapitel 4.1.) Anders als z.B. Alfred Schütz, der Sinngenerierung im einzelnen Akteur verortet, argumentiert jedoch sein Schüler Harold Garfinkel und andere praxistheoretisch denkende Ethnomethodologinnen und Ethnomethodologen dahingehend, dass nicht „subjektive Bewusstseins- und Erfahrungsweisen eines Einzelnen, sondern [...] die lokalen, situativen Praktiken, in denen die Handelnden für sich und für einander die Welt [...] als geordnete Wirklichkeit hervorbringen“ (ebd.: 39), die Wirklichkeit konstituieren. Sinngenerierung ist kein „solipsitisches Geschehen“ (Berteau 2015: 83) im Kopf oder Geist von Individuen, sondern im „Zwischen“ (ebd.: 82), im gemeinsamen Territorium alltäglicher, sprachlicher, performativer und künstlerischer Praxis. (Hillebrandt 2015, S. 31f) Damit ist das Subjekt im Verständnis der Praxistheorie anders als in der Handlungstheorie „kein Ich, das ein Du sekundär hinzukommen lässt und die Sprachtat ‚macht‘“ (ebd.: 83), sondern das Subjekt erschließt sich erst aus der Praxis. Aber Praxis ist

2 So formulieren die konversations- und interaktionsanalytisch arbeitenden Linguisten Heiko Hausendorf und Wolfgang Kesselheim parallel zu Vološinov: Ein Text ist „das Dokument einer Kommunikation zwischen Autor und Leser, das im Moment der Lektüre entsteht. Einen Text als ein lesbares Etwas zu verstehen, heißt also auch, ihn in seiner Eigenschaft als kommunikative Erscheinungsform zur Geltung zu bringen“ (Hausendorf/Kesselheim 2008: 17). Darüber hinaus könnte Vološinov als Vorläufer der Social Semiotic (siehe Kapitel 4.4) bezeichnet werden.

3 Die Hervorhebungen in allen Zitaten werden in der gesamten Arbeit aus den Originalen übernommen.

auch kein „monolithischer Block, der alle Teilnehmer und Handlungen [...] gleichschaltet“ (Volbers 2015: 2010), sondern jede Praxis erzeugt ständig Probleme, die die Teilnehmerinnen durch Bezug auf ihre als Theorien vorliegenden Erfahrungen, also durch Nachdenken, Interpretation und Reflexion, lösen. (Ebd.) Praxis ist demnach als „embodied theory“ (Barnes 2001: 28) „the common meeting point of mind [...] and society“ (Schatzki 2001: 12).

Narratologen, Kognitionswissenschaftler und Entwicklungspsychologen weisen darauf hin, „dass wir in Geschichten denken, ja, in Geschichten wahrnehmen und unser Denken und Wissen organisieren.“ (Vorderer 2006: 76, vgl. auch Bruner 2002: 25) Am Beispiel der Praxis mündlichen Erzählens, das ein aktives Tun ist, das „in einem sequentiellen Kontext positioniert ist“ (Selting 2015: 51), kann ein interaktives und praxistheoretisch fundiertes Konzept von Erzählen entwickelt werden, eine „dialogische Theorie ästhetischer Kommunikation“ (Stöhr 1996: 7). Dieses Konzept integriert „Prozesse der rezeptiven und produktiven kognitiven Verarbeitung von Erzählungen“ (Quasthoff 2001: 1293) in den interaktiven Kontext, der anhand von körperlichem Ausdruck beobachtbar ist.

Dieses Konzept kann auf performative künstlerische Darstellungen und Gestaltungen übertragen werden, die damit zu einem idealen Feld für praxeologische Forschung werden.⁴

1.2 Reflexivität und ökologische Kognition

Betrachter und Gestalterin reagieren aufeinander und auf Material, Medium und Form. Sie treffen zahlreiche Entscheidungen auf dem Weg das Kunstereignis oder -werk zu schaffen bzw. zu deuten. In (performativen) künstlerischen Tätigkeiten sind nicht nur interaktive, sondern auch eine breite Palette an kognitiven Prozessen am Werk. (Peschl/Fundneider 2015: 313, Mahrenholz 2010a: 262) Kognitive Prozesse und Denken sind im Alltagsverständnis synonym und scheinen gegeben, wenn höhere Gehirnfunktionen involviert sind, „such as in recognition and production of language, analysis of scenes, pictures, etc. [...] A good deal of thinking is based on drawing analogies, on associations, and on classifications. Thinking is involved in planning and in making decisions.“ (Haken 1996: 279)

Denken findet aber nicht ausschließlich und vorrangig als logischer Prozess im Gehirn statt, sondern mentale und körperliche Prozesse sind eng gekoppelt: „The connection between thought and the body is bidirectional with thought influencing and directing the states and actions of the body [...], and states and actions of the body influencing and directing thought“ (Salvi/Bowden 2016: 23). Und nicht nur Gehirn und Körper interagieren, sondern auch Gehirn und Körper mit der Welt: „thinking is interactions of brain and body with the world.

Those interactions are not evidence of, or reflections of, underlying thought processes. They are instead the thinking processes themselves.“ (Hutchins 2008: 2011) Ohne diese Interaktion könnte der Mensch seine Anlagen überhaupt nicht zu Fähigkeiten ausbauen. Die leibliche Interaktion mit den Mitmenschen ist immer die Grundlage menschlicher Entwicklung. (Fuchs 2013b: 29)

Edwin Hutchins hat diese Auffassung von Kognition, die über Gehirn und Körper hinausgeht, kognitive Ökologie genannt: „Cognitive ecology is the study of cognitive phenomena in context.“ (Hutchins 2010: 705) Mit dieser Bezeichnung verweist er nicht nur darauf, dass Kognition ein biologisches Phänomen ist, sondern greift zurück auf psychologische und philosophische Konzepte aus den 1970er Jahren. Der Anthropologe Gregory Bateson unternimmt in seiner „Ökologie des Geistes“ (1988 [1972]) Schritte auf dem Weg, geistige und kommunikative Prozesse nicht mehr getrennt voneinander aufzufassen. (Bateson 1988 [1972]: 581) Das computationale Modell des Gehirns als Maschine zur Informationsverarbeitung erweiternd definiert er Information generell als einen „*Unterschied, der einen Unterschied ausmacht*“ (ebd.: 582). Dieser Unterschied wird innerhalb und außerhalb des Körpers nur unterschiedlich kodiert und übertragen: „Die geistige Welt – der Geist – die Welt der Informationsverarbeitung – ist nicht durch die Haut begrenzt.“ (Ebd.: 583) Dazu bringt er das berühmt gewordene Beispiel des Blinden mit dem Stock: „Stellen Sie sich vor, ich sei blind, und ich benutze einen Stock. Ich mache tap, tap, tap. Wo fange *ich* an? Ist mein geistiges System an dem Griff des Stocks zu Ende? Ist es durch meine Haut begrenzt? Fängt es in der Mitte des Stocks an? Oder beginnt es an der Spitze des Stocks? Aber das sind alles unsinnige Fragen. Der Stock ist ein Weg, auf dem Umwandlungen von Unterschieden übertragen werden.“ (Ebd.: 590)

James J. Gibson entwickelt zur gleichen Zeit seinen „Ecological approach to visual perception“ (1979), in dem er auf der Grundlage eines ähnlichen Informationsverständnisses wie Batesons die aufeinander abgestimmte Entwicklung unseres Wahrnehmungssystems und unserer Umwelt betont, durch die unser Augen-Gehirn-Kopf-Körper-System in Interaktion mit der Umwelt Informationen aufnehmen kann. Diese Zusammenhänge werden heute durch die kognitiven Neurowissenschaften und ihre Entdeckung der Gehirnplastizität (Fuchs 2013a: 156) und der Spiegelmechanismen (Rizzolatti/Sinigaglia 2008 [2006]) gestützt. Die kognitionswissenschaftliche Forschung zur künstlichen Intelligenz versucht diese verschiedenen Ebenen der menschlichen Kognition und ihre enorme Flexibilität zu modellieren: „Natural agents [...] seem to rely on an enormous richness of representations (multimodal, grounded, embodied and situated), with many layers of representation at different levels of abstraction, together with dynamic reorganization of knowledge.“ (Besold u.a. 2015: 35)

Da menschliche Praxis also im Gegenteil zu der von Primaten und anderen Tieren von einer ökologischen Kognition und geteilten Intentionalität getragen ist (Krautz 2015b: 232) und

⁴ Inwieweit dieses Konzept darüber hinaus auf Kunst generell übertragen werden kann, wird in Kapitel 7.3 und Kapitel 10.1.2 dargestellt und diskutiert.

**Kunst als
materiell verfasste
reflexive Praxis**

Georg W. Bertram
(2018)

**Die Kunst
der Gesellschaft**

Niklas Luhmann
(1997)

**Impliziter
Leser**

Wolfgang Iser
(1979)

**Agreement
between author
and viewer**

Umberto Eco
(1962)

**Das Wort als
gemeinsames
Territorium von
Sprecher und Hörer**

Valentin N. Vološinov
(1929)

**Das Leben
der Formen**

Henri Focillon
(1934)

**Cognitive
Ecology**

Edwin Hutchins
(2010)

**Ecological
approach
to visual
perception**

James J. Gibson
(1979)

**Eyemovement
an Vision**

Alfred L. Yarbus
(1967)

**Steps to
an Ecology
of Mind**

Gregory Bateson
(1972)

**Cognitive
Psychology**

Ulric Neisser
(1967)

**Kunst als
Erfahrung**

John Dewey
(1934)

**Interaktionale
Rezeptions-
forschung**

Hans-Jürgen Bucher,
Peter Schumacher
(2012)

**Soziale
Systeme**

Niklas Luhmann
(1984)

**Konversations-
analyse**

Harvey Sacks
(1964)

**Studies in
Ethno-
methodology**

Harold Garfinkel
(1962)

**Symbolischer
Interaktionismus**

Herbert Blumer
(1937)

**Multimediale
Videointeraktions-
analyse**

Christian Heath,
Jon Hindmarsh,
Paul Luff
(2010)

**Strukturen und
Regeln der
Interaktion
im öffentlichen
Raum**

Erving Goffman
(1963)

**Situations-
analyse**

Adele E. Clarke
(2007)

**Akteur-
Netzwerk-
Theorie**

Bruno Latour
(1987)

**Soziale Welten
und Arenen**

Anselm Strauss
(1956)

Abb. 2: Die dieser Arbeit zugrunde liegenden Theorien, Methoden und Ansätze aus den Bezugswissenschaften der Ästhetik (blau) und Kognitionswissenschaften (grün), die eher die individuelle Sicht der Teilnehmenden in den Blick nehmen, und der Soziologie (rot), die die interagierende Gruppe als Ganzes untersucht.

Dynamiken verschiedener Systeme, die an dieser Praxis beteiligt sind, berücksichtigen kann, (Clark 1997: 165), müssen zur Erforschung dieser Praxis die beteiligten Systeme in den Blick genommen werden.

Die theoretische Basis, auf der dies strukturiert geschehen kann, ist die Systemtheorie von Niklas Luhmann, die sowohl Denken und Wahrnehmung als ein System betrachtet, als auch davon getrennte aber mit Denk-Wahrnehmungssystemen sehr eng gekoppelte Kommunikationssysteme in den Blick nimmt. (Luhmann 2017: 75) Beide Systeme sind geschlossene evolutiv-ökologische Systeme, die in zyklischen Strukturen organisiert sind. (Allport 1954: 287) Zur Erforschung beider Systeme braucht es verschiedene Instrumente, nämlich einerseits solche, die das Denksystem der Praxisteilnehmerinnen erfassen oder sich zumindest daran annähern können, und andererseits solche, die das sichtbare Kommunikationssystem erfassen. Ersteres kann von einer Kombination aus Eyetracking-Verfahren und Retrospektivem Think-Aloud geleistet werden, bei dem die Probandin das Video ihrer Blickaufzeichnung direkt nach der Aufnahme ansieht und kommentiert. Sie erklärt, was sie wann angeschaut hat und was sie dabei gedacht, gefühlt und sich gefragt hat. Zusammen mit der Blickaufzeichnung, die häufig typische Muster der visuellen Suche, der Erschließung von Bildzusammenhängen oder des Blinkens, Augenschließens oder Starrens auf irrelevante Details zeigt, erhält man so eine plausible Annäherung an die Denk- und Wahrnehmungsprozesse der Probandinnen.

Mit einer methodischen Lupe auf Kommunikations- oder Interaktionssysteme zu schauen und sie so zu analysieren ist Ziel der Konversationsanalyse und der Videointeraktionsanalyse, die die sequentielle und synchrone Struktur von Interaktionen bis in kleinste Details von Mikroäußerungen, Blickwechseln, Gesten u.a. körperlichen Manifestationen verfolgen. Kognitive Prozesse, die sich nicht körperlich äußern, erfassen diese Lupen dagegen nicht: „Mentale (kognitive) Prozesse werden, insoweit sie nicht interaktiv manifestiert werden, als der Analyse nicht zugänglich behandelt.“ (Quasthoff 2001: 1301, vgl. auch Norris 2004: 3)

Die Situationsanalyse als eine neue von Adele E. Clarke entwickelte Methode der Grounded Theory Methodology kann die beiden Systeme zusammenführen und alle Ergebnisse der verschiedenen Analysen zu einem umfassenden Bild der Kommunikationssituation vereinen. Auf diese Weise erhält man einen Einblick und Überblick, wie Reflexivität als Aufbau von Bedeutung in Interaktion entsteht. Dabei bezeichnet „Reflexivität“ einerseits die Beziehung zu uns selbst (Krautz 2015b: 230) und zu unserem Denken, andererseits die Bezugnahme der interaktiven Praxis auf vorhergegangene Prozessschritte. Diesen beiden Bedeutungen von Reflexivität bleibt die vorliegende Arbeit während des gesamten Untersuchungsganges auf der Spur.

Zu klären ist noch, wie aus dem großen und komplexen Feld der performativen künstlerischen Darstellungen und Gestaltungen ein Wirklichkeitsausschnitt für eine wissenschaftliche Analyse ausgewählt werden soll. (Hutchins 2010: 705) Naheliegend ist hier meine eigene

künstlerische Praxis der zeichnerischen Interventionen, die vor Publikum und teilweise in direkter Interaktion mit diesem stattfindet und die die Kunsthistorikerin Andrea Brockmann als „sozial praktizierte Form der Kunst“ (Brockmann 2013: 5) klassifiziert. Produktion und Rezeption werden „im selben Raum und zur selben Zeit vollzogen“ (Fischer-Lichte 2017: 22). Anders als in Hockneys iPad-Zeichnungen sind Produzentin und Rezipientin gemeinsam anwesend, und die Rezipientin kann der Zeichnerin in Echtzeit beim Denken zuschauen und bei Bedarf nachfragen. Synchron entstehen „temporäre Kompositionen, deren Parameter sich erst im schöpferischen Handeln herauskristallisieren. Sie generieren sich in der Gleichzeitigkeit von künstlerischer Aktion und ihrer Reflexion“ (Pelz 2017: 6).

So erzeugt der Zeichenprozess bei Produzentin und Rezipienten Erkenntnisse über den Ort, den Raum und seine situativen Bezüge: „Ein Besucher hat einmal gesagt, dass ich den Steinen lausche. Also lausche ich den Steinen und füge das durch meine Zeichnungen hinzu, was ich innerlich gehört habe“ (von Riemsloh/Dicke 2015: 9, vgl. auch Brenne 2015: 28). Für die Betrachtung des Rezeptionsprozesses hat die Performancesituation, die ca. zehn bis zwanzig Minuten dauert, gegenüber der Rezeptionsforschung im Museum den Vorteil, dass auch Aspekte von Interaktion betrachtet werden können, die mehr als die durchschnittliche Verweildauer von 27,2 Sekunden vor Kunstwerken im Museum (Leder 2016: 298) in Anspruch nehmen.

Der Forschungsprozess zur Bedeutung von ästhetischer Reflexivität im Wechselspiel von künstlerischer Produktion und Rezeption greift ebenfalls auf zeichnerische und grafische Methoden zurück: Die von Hand gefertigten Eyetracking-Analysen – vor allem die Scanpath-Darstellungen – und die grafischen Mikrointeraktionsanalysen konstituieren im Tun Erkenntnisse zu Zusammenhängen, Mustern und Abweichungen im visuellen Erkunden und Erschließen und in den multimodalen Interaktionen der Forschungsteilnehmer. Nicht nur in der epistemologischen, sondern auch in der zyklischen Logik spiegelt der hier vorgestellte Forschungsprozess seinen Inhalt. Das Formulieren des Textes folgt einer ähnlichen praxeologischen Logik der Sinnerzeugung durch Interaktion mit dem Wortmaterial, das zu einer Form geordnet wird und auf diesem Weg ebenfalls an der Sinnerzeugung beteiligt ist. (von Kleist 1878: 3)

Die Einzelfallanalyse ist der Standard in der multimodalen Interaktionsanalyse und der Konversationsanalyse und ist dadurch gerechtfertigt, dass prototypische Fälle von ko-konstruktiver Praxis untersucht werden, (Schmitt 2015: 48) denn „no number of other episodes that developed differently will undo the fact that in these cases it went the way it did, with that exhibited understanding“ (Schegloff 1993: 101). Eyetracking-Studien arbeiten selten mit Einzelfallanalysen, durch die Länge der Zeichen-Performances ergibt sich jedoch Eyetracking-Material von ca. 2 Stunden, was die üblichen Studien von wenigen Sekunden bei

weitem übersteigt und ein Sampling und eine Kumulation von Analysen über den Verlauf der Performance hinweg ermöglicht. Der Kognitionswissenschaftler Peter van Sommers schreibt zum Sinn einer solchen Art der Untersuchung: „one seems to be trying to assay a forest by examining a fistful of plants, I do not believe that the proper response to this problem of scope is to back off into a more cursory study of a larger corpus, but rather the reverse, to push the analytic process to the limit and to leave it to time to show how general the products of analysis are.“ (Van Sommers 1984: 138)

1.3 Aufbau der Arbeit

Forschungsprozesse sind immer zyklisch – vor allem qualitativ empirische Verfahren, die wie ethnomethodologische und der Grounded Theory verpflichtete Wege von den Daten ausgehen, dann Theorien der Bezugswissenschaften betrachten und diese wieder zurück an die Daten binden. Insofern ist die folgende Darstellung kein chronologischer Forschungsbericht, sondern die Entwicklung eines Modells, dass sich auf bestimmten Voraussetzungen der Bezugswissenschaften gründet, die vorab geklärt werden.⁵

Die vorliegende Untersuchung stellt eine interdisziplinäre Studie zur empirischen Ästhetik dar, die jedoch nicht wie für diese Disziplin üblich mit quantitativ-experimentellen Mitteln theoriegeleitete Kausalhypothesen prüft, sondern qualitativ-empirisch einer einzelnen Praxis anhand von zwei Beispielen auf den Grund geht. Für diese betrachteten Beispiele wird ein Modell entwickelt, das dann in weitergehender Forschung an anderen Beispielen und Praktiken überprüft und erweitert werden muss. Insofern liefert diese Arbeit einen Beitrag zur Grundlagenforschung zu künstlerischer Praxis. Um die Forschungslücke im Bereich der empirischen Ästhetik identifizieren zu können, gibt Kapitel 2 einen Überblick über die Ergebnisse der experimentellen Ästhetik, die vor allem zur Kunstrezeption und zu ästhetischen Präferenzen forscht und psychologische Modelle für ästhetische Erfahrungen entwickelt. Eyetracking-Studien werden in diesem Bereich eingesetzt, um die kognitiven Verarbeitungsprozesse bei der Rezeption von Kunstwerken oder Medieninhalten allgemein zu verstehen. Die Ergebnisse dieser Forschung können ebenso wie einige Modelle zur ästhetischen Erfahrung in der vorliegenden Untersuchung bestätigt und ergänzt werden. Produktionsprozesse werden dagegen experimentell und allgemein empirisch wenig erforscht. Studien aus der Kreativitätsforschung, der Soziologie und der Kunstpädagogik bzw. kulturellen Bildung können hier dennoch wichtige Orientierung bieten.

⁵ Daher kann ich mich Niklas Luhmanns Hinweis aus dem Vorwort zu „Soziale Systeme“ anschließen: „Der im folgenden präsentierte Versuch [...] versucht gar nicht erst, Theorieform und Darstellungsform in Einklang zu bringen. Das Buch muß zwar in der Kapitelsequenz gelesen werden, aber nur, weil es so geschrieben ist. Die Theorie selbst könnte auch in anderen Sequenzen dargestellt werden.“ (Luhmann 1985: 14)

Dass Interaktion von Rezipienten während der Kunst- oder Medienrezeption sehr gewinnbringend mithilfe von ethnomethodologischen Verfahren untersucht werden kann, zeigen Studien aus den Medien- und Kommunikationswissenschaften. Die Interaktion in der professionellen Produktion von Kunst untersucht bisher allerdings nur die Musikwissenschaft, ebenso wie die Interaktion zwischen Produktion und Rezeption. Somit ist hier für die bildende Kunst eine erhebliche Lücke festzustellen, zu deren Schließung diese Untersuchung einen inhaltlichen und methodologischen Beitrag leistet. Sie unternimmt dies mithilfe der praxeologischen Herangehensweise der Ethnomethodologie auf der theoretischen Basis der Systemtheorie, die beide in Kapitel 3 vorgestellt werden. Eine Zeichenperformance als Praxisformation lässt sich nur durch die „dynamisch sich formierenden Intensitätszonen der Praxis [...] ohne funktionalistische oder strukturalistische Konnotationen in ihrer Entstehung“ (Hillebrand 2015: 33) untersuchen. Genau dieses Ziel verfolgen die ethnomethodologischen Workplace Studies, die nach folgender Anleitung vorgehen: „1. Notice something that is observably-the-case about some talk, activity or setting. 2. Pose the question ‚How is it that this observable feature has been produced such that it is recognizable for what it is?‘ 3. Consider, analyse and describe the methods used in the production and recognition of the observable feature.“ (Francis/Hester 2004: 25f) Für Alltagssituationen und -gespräche reicht dabei der Common-sense als Basis der Analyse. Die untersuchenden Wissenschaftler haben und benötigen dabei das gleiche Vorwissen wie die teilnehmenden Akteure, nämlich die „allgemeinen Kenntnisse als Gesellschaftsmitglieder“ (Eberle 2007: 152, vgl. auch Denzin 1975: 299). Die Workplace Studies verfolgen jedoch das Ziel „konkrete Arbeitsvollzüge und das darin gespeicherte Wissen möglichst exakt zu beschreiben“ (Eberle 2007: 152), wozu Commonsense und Alltagslogik nicht mehr ausreichen. Daher stellt Harold Garfinkel das unique adequacy requirement auf. Dieses sieht vor, dass man als Forscherin ganz in das Feld eintaucht und die Kompetenzen erwirbt, die nötig sind, um die untersuchten Praktiken selbst vollziehen zu können. Forscherinnen sind also „gleichzeitig Outsider und Insider des untersuchten Settings [...], und sie müssen gleichzeitig die Bedürfnisse der Wissenschaft wie die Bedürfnisse der Praxis erfüllen“ (ebd.). Da ich als Forscherin die vorliegende Untersuchung als Workplace Study an meinem Arbeitsplatz als performative „Lichtzeichnerin“ mit langjähriger Berufserfahrung durchführe, ist Garfinkels unique adequacy requirement erfüllt.

Um zeigen zu können, „in welchen Verfahren sich Interaktivität manifestiert und warum der Fokus auf Interaktion zu angemesseneren Beschreibungen und besseren Erkenntnissen führt als die Konzentration auf die Aktivitäten Einzelner“ (Dausendschön-Gay u.a. 2015: 31), ist eine terminologische Klärung des Begriffs „Wechselspiel“ bzw. „Interaktion“ nötig, die in Kapitel 4 aus der Perspektive des symbolischen Interaktivismus, der Systemtheorie und der Medienwissenschaften vorgenommen wird. Da die face-to-face-Kommunikation nach der sehr weiten Definition des Medienwissenschaftlers Werner Holly die „einzige nicht-mediale

Kommunikationsform ist“ (Holly 2004: 2f), handelt es sich auch bei der Live-Lichtzeichnung um Medienkommunikation, denn: „Medien, die in allen anderen Kommunikationsformen zum Einsatz kommen, sind dann künstliche, d.h. von Menschen geschaffene Mittel, technische Artefakte, die der Zeichenverstärkung, der Zeichenherstellung, der Zeichenspeicherung oder -übertragung dienen.“ (Ebd.) Aus diesem Grund wird die Bedeutung der Multimodalität von Interaktion für die Medien- und die face-to-face-Interaktion differenziert. Medienkommunikationsforschung arbeitet wie Kunstrezeptionsforschung häufig mit Eyetracking-Studien, die durch Retrospektive Think-Aloud-Protokolle ergänzt werden. Dafür ist eine Klärung der kognitionswissenschaftlichen Grundlagen für visuelle Wahrnehmung, Erkundung und Erschließung unabdingbar, die in Kapitel 5 vorgenommen wird. Wahrnehmung ist ein zyklischer kognitiver Prozess, der auf Gedächtnisinhalte, Konzepte und Kategorien zurückgreift und diese stetig verändert, weshalb deren Bedingungen in Kapitel 5 geklärt werden, das darüber hinaus die kognitionswissenschaftlichen Grundlagen für kreatives und bildnerisches Denken und Zeichnen und für das Verstehen von Narrationen und den Einfluss der Motivation und Emotion auf dieses Verstehen in den Blick nimmt.

Neben der Interaktion ist der zweite zentrale Begriff dieser Untersuchung die Reflexivität, deren zwei Hauptspuren in der interaktiven Praxis und in der individuellen Kognition in Kapitel 6 reflektiert und weiter ausdifferenziert werden. Kapitel 7 platziert die künstlerische Praktik der Lichtzeichen-Performance im Feld der aktuellen bildnerisch-künstlerischen Gattungen und der aktuellen Ästhetik-Debatte. Sie ist zwischen Zeichnung, ortsspezifischer Installation, Licht- und Projektionskunst und Performance lokalisiert, deren Spezifika sie teilt und miteinander verschmilzt. Sie schafft nicht als poesis ein Werk, sondern generiert sich als praxis in situativen Ereignissen und ephemeren Prozessen. Dabei realisiert sich ästhetische Reflexivität als ästhetische Erfahrung sowohl in der Rezeption als auch in der Produktion, die beide als skilled activity nicht nur im Sinne der Ethnomethodologie, sondern auch im Sinne der Wahrnehmung zyklisch organisiert sind: „At each moment the skilled activity depends on the existing state of affairs, on what has gone before, and on the plans and expectations of the performer.“ (Neisser 1976: 51) Sowohl Georg W. Bertram in seinem ästhetischen Ansatz, der Kunst als reflexive menschliche Praxis begreift, (Bertram 2018) als auch Niklas Luhmann in seiner systemischen Sicht auf Kunst als autopoietische Organisation, die von Produzent und Rezipient beobachtet wird, (Luhmann 2017a) entwickeln Konzepte, die beiden in dieser Arbeit entwickelten Bedeutungen von Reflexivität gerecht werden.

Als empirische Untersuchung verbindet die vorliegende Arbeit die entwickelten theoretischen Erkenntnisse mit den aus den erhobenen Daten gewonnenen Erkenntnissen zu einem praxeologischen Modell: „Es gibt keine ‚rein theoretische‘ Erkenntnis, wie es auch keine ‚rein empirische‘ Erfahrung gibt.“ (Volbers 2015: 209) Die Erhebung dieser Daten, die Aufbereitungs- und Analysewerkzeuge, die Methodologien, auf denen sie basieren, und ihre

Kombination werden ausführlich in Kapitel 8 erläutert und begründet. Interessant ist die Nähe zwischen künstlerisch-kreativem Denken und dem mit den hier verwendeten Instrumenten geförderten wissenschaftlich-kreativen Denken. So hat die Grounded Theory Methodology das Ziel durch Abduktion etwas zu finden, „das eigentlich nicht absichtsvoll gesucht wurde und womit eine überraschende Schlussfolgerung verbunden ist.“ (Albrecht 2016: 246) Dazu ist wie in der künstlerischen Produktion „Spielen mit dem empirischen Material [nötig, das] keinen expliziten Regeln“ (ebd.: 244) folgt. Die Ethnomethodologie versucht den Commonsense aufzuspüren, indem sie ihn in ihren breaching experiments aufbricht. Die Nähe dieser breaching experiments oder Krisenexperimente zu Performance-Aufführungen z.B. von Marina Abramović ist frappant: In der Performance *Lips of Thomas* von 1975 versetzt Abramović den Zuschauer in eine irritierende und qualvolle Situation, „in der bisher fraglos gültige Normen, Regeln und Sicherheiten außer Kraft gesetzt“ (Fischer-Lichte 2017: 10f) werden. Sowohl Kunst als auch Wissenschaft zielen als epistemische Wege auf das Neue, das durch genaues Hinsehen, ungewohnte Kombinationen von Bekanntem und Übertragung von Konzepten von einem auf den anderen Bereich hervortritt.

Die Ergebnisse dieser Suche nach dem Neuen in Bezug auf die Bedeutung der Reflexivität im Wechselspiel von künstlerischer Produktion und Rezeption werden in Kapitel 9 entwickelt, zusammengefasst und zu Übersichts-Karten der Situation kondensiert, die als ein Modell für die analysierte Praktik fungieren können, das dann in weiteren Studien spezifiziert werden kann: „Must grounded theory aim for the general level abstracted from empirical realities? No. Situating grounded theories in their social, historical, local and interactional contexts strengthens them and supports making nuanced comparisons between data and among different studies“ (Charmaz 2006: 180) In welchen Feldern und Praktiken dies sinnvoll und möglich ist, wird in Kapitel 10 erwogen, das darüber hinaus die Konsequenzen der in dieser Untersuchung herausgearbeiteten Zusammenhänge für künstlerisches und kunstpädagogisches Handeln diskutiert.