

//Lilia Ubert //Maria Köchler

## Wenn Städte befragt und Passanten vertont werden




Ein Streifzug durch die Welt der partizipativen Kunst

**In einem etwas ruhigeren Eck einer Fußgängerzone steht ein altes Pianino. Der Pianist scheint zu warten. Von Zeit zu Zeit schlendern Menschen vorüber. Immer dann, wenn jemand das Klavier passiert, beginnt er zu spielen. Ein Passant stellt Blickkontakt zu dem Musiker her, beobachtet ihn und bleibt schließlich stehen. Sofort beendet der Pianist sein Spiel und setzt erst fort, als sich auch der Passant wieder in Bewegung setzt. Ein Dialog zwischen Musiker und Fußgänger, zwischen alltäglicher Bewegung und virtuosen Klängen entsteht.**



Das hier beschriebene Projekt existiert bisher nur in den Köpfen von einigen Studierenden am Kooperationsschwerpunkt Wissenschaft und Kunst der Universität Salzburg/Mozarteum Salzburg: Ausgehend von der Beschäftigung mit verschiedenen Partizipationsbegriffen in der VÜ „Partizipative Kunst erforschen“ bei Sandra Chatterjee hat diese Idee für ein partizipatives Kunstprojekt beim abschließenden Workshop im Rahmen einer Gruppenarbeit ihre Formen angenommen. Doch wie kommt es dazu? Wie entstehen solche partizipative Projekte? Was ist Partizipation eigentlich? Welche unterschiedlichen Arten der Teilhabe gibt es? Wir – zwei Studentinnen unterschiedlicher Fachrichtungen, aber mit geteiltem Interesse für den Schwerpunkt *Wissenschaft und Kunst* – sind gemeinsam mit unseren KommilitonInnen diesen und ähnlichen Fragen nachgegangen und haben künstlerische Projekte erforscht.


### Zur Einführung: Aktuelle Debatten




In der Lehrveranstaltung wurde einführend ein Überblick zur Entwicklung sozial eingreifender Kunstpraxen gegeben. Wir lernten den Partizipationsbegriff auf Grundlage von ausgewählten wissenschaftlichen Texten und der damit verbundenen Debatte kennen, was es uns erleichterte, das Forschungsfeld näher zu definieren.

Die Kunstkritikerin Astrid Wege sieht, ausgehend von Marcel Duchamp, zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Anfänge der Partizipationskunst in den gesellschaftlichen Umbrüchen der späten sechziger Jahre begründet. In diesem Kontext ist Partizipation als eine „politisch motivierte Vorstellung von Produktions- und Distributionsstrukturen“ (Wege 2006: 236)  (\*10) zu verstehen, welche künstlerische Arbeiten einem breiteren Publikum zugänglich machen wollte. Kunst soll nicht mehr als Hochkultur verstanden werden, die lediglich einer elitären Schicht vorbehalten ist. Unter politikwissenschaftlicher Perspektive bezeichnet Partizipation die „Teilhabe [...] an Entscheidungsprozessen oder Handlungsabläufen in übergeordneten Strukturen“ (Ebd.: 236)  (\*10) Diese politisch-gesellschaftliche Dimension ist besonders seit den späten Achtziger Jahren vordergründig für die Partizipationskunst relevant. Die RezipientInnen von Kunst sollen hierbei nicht nur aktiv in die künstlerische Arbeit eingebunden werden, die Kunst soll und kann auch starke Emotionen und Dynamik auslösen. (Ebd., S. 236-238)  (\*10)

Die KünstlerInnen haben das übergeordnete Ziel, die Distanz zwischen ihnen als


ProduzentInnen und den BetrachterInnen zu minimieren, kommunikative Prozesse auszulösen sowie nachhaltige Situationen zu schaffen. Die Kunsthistorikerin Claire Bishop bezieht sich in ihrer Charakterisierung der partizipatorischen Kunst auf die „relationale Kunst“ (Bourriaud 1998: 160)  (\*2) von Nicolas Bourriaud, in der sich Kunst auf die menschliche Interaktion und ihr soziales Umfeld fokussiert. (Ebd.: 168)  (\*2)

Eine so simple Auslegung von Partizipationskunst wird jedoch beispielsweise von dem Kunsthistoriker Hal Foster scharf kritisiert, da er eine Tendenz befürchtet, in der Kunst generell aus dem Zusammenhang gerissen wird. Das ausschließliche Zusammenkommen, bei dem Menschen auf Menschen treffen, die lediglich miteinander interagieren, reicht nicht aus. Er befürchtet, dass durch eine Eventisierung der künstlerische Kontext in den Hintergrund rückt und das kritische Potential ausbleibt, welches jedoch den wesentlichen Kernaspekt der Partizipationskunst bildet. (Vgl. Foster 2004 : 193-195)  (\*3)

Exakt dieses kritische Potential sieht die Politikwissenschaftlerin Chantal Mouffe als Essenz von Partizipation an: Sie definiert den öffentlichen als einen konfliktgeladenen Raum, in dem verschiedene Machtverhältnisse herrschen. Diese werden laufend verhandelt, können aber schlussendlich nie endgültig aufgelöst werden. Kunst hat zudem überwiegend eine politische Relevanz. Ausgehend von diesen Überlegungen beschäftigt sie sich in ihrem Demokratiemodell mit dem „agonistischen Pluralismus“ (Mouffe 2014: 12),  (\*5) in dem die demokratische Politik und Institutionen “die Möglichkeit eröffnen, dass Konflikte eine agonistische Form annehmen, bei der die Opponenten nicht Gegner sind, sondern Kontrahenten, zwischen denen ein konflikthafter Konsens besteht“ (Ebd.)  (\*5) Dass es zahlreiche divergente und konfliktreiche Meinungen in der Gesellschaft gibt, ist positiv zu bewerten, denn dies schafft das Potential zwischen alternativen Ansichten wählen zu können und sich nicht einer machtvollen Öffentlichkeit unterwerfen zu müssen. Kritische Kunst- und Kulturproduktionen können hierbei Räume schaffen, nicht im Sinne von architektonischen, sondern im Sinne von kommunikativen Räumen, in denen aktiv miteinander neue Perspektiven verhandelt werden können. (Ebd.: 138-142)  (\*5)

### Aktiver Co-Produzent der Kunst oder passiver Zuschauer?

Nach dieser theoretischen Auseinandersetzung und zahlreichen Diskussionen besuchten wir am 17.10.2014 im Museum der Moderne Salzburg die Ausstellung *Mit dem Körper denken: Eine Retrospektive in Bewegung*, inklusive einer Führung. Dabei konnten wir in die Rolle von aktiven ZuschauerInnen schlüpfen und Performances bestaunen, welche von der Künstlerin Simone Forti entwickelt und von zwei professionellen Performerinnen durchgeführt wurden. Anschließend sollten wir unsere Eindrücke in Form einer Reflexion festhalten und verarbeiten.

Bei dieser etwa 15-minütigen Performance *Accompaniment for La Monte Young's 2 Sounds*  (\*7) sahen wir zwei Performerinnen, die zu einem massiven und sehr langen Seil schritten, welches mitten von der Decke hing und über dem Boden eine Schlaufe bildete. Eine Performerin stieg in diese Schlaufe hinein und hielt sich fest, während sie sich von ihrer Partnerin in das Seil eindrehen ließ. Anschließend ließ die zweite Performerin das Seil los und es begann sich rhythmisch auszdrehen. Währenddessen lief ein Musikstück, welches zwar aus zwei unharmonischen Klängen bestand, aber trotzdem auszuhalten war. Denn das harmonische Ausschwingen des Seiles und die Ruhe der Performerinnen versetzten die

ZuschauerInnen in eine Art meditativen Zustand, wodurch die Klänge im Hintergrund nebensächlich wurden. Oder blieben alle so ruhig, da jeder das Verhalten der anderen stillen BesucherInnen adaptierte? Muss denn jede Art von Kunst um ihretwillen ausgehalten werden? Schlussendlich verließen die StudentInnen die Ausstellung mit vielen neuen Fragen: Wann beginnt eine Performance? Was stellt sie dar? Für wen sind Performances? Ist der/die ZuschauerIn ein Teil von dieser?

Wir setzten uns des Weiteren mit einer anderen konkreten künstlerischen Arbeit auseinander, indem wir die Vernissage *Frag' Salzburg* (\*6) der Künstlerinnengruppe *mark* besuchten. Wir waren aufgefordert, die partizipativen künstlerischen Methoden zu kontextualisieren und sie schlussendlich empirisch und analytisch zu erforschen. Dafür sammelten wir Daten mittels der ethnografischen Methode der teilnehmenden Beobachtung und erstellten im Zuge dessen „dichte Beschreibungen“ (Geertz 1973: 7), (\*4) die sehr kompakt und interpretierend sein sollten. Dabei sollten wir unsere Beschreibungen mehrmals überarbeiten und zu individuellen Forschungsdesigns erweitern. Wie der Aufbau eines solchen Designs auszusehen hat oder aussehen kann, lernten wir kennen, indem wir den anderen Seminar-TeilnehmerInnen bereits publizierte Fallstudien vorstellten. Bei diesen war nicht nur der Inhalt relevant, sondern vor allem die Frage, wie die WissenschaftlerInnen ihre Forschungsfrage entwickelten, ihre Thesen aufstellten, diese belegten sowie die Ergebnisse präsentierten.

### Mit künstlerischen Methoden forschen

Im Rahmen der Lehrveranstaltung besuchten wir dann auch noch den dritten Tag des Symposiums *Cultural Production im Kontext zeitgenössischer Kunst*, (\*8) welches vom 3.12.14 bis zum 5.12.14 am Kooperationschwerpunkt Wissenschaft und Kunst stattfand. Am ersten Tag beschäftigten sich die TeilnehmerInnen in Vorträgen und Workshops mit „Öffentlichkeit(en) und Interventionen“, am zweiten Tag mit „Partizipation und Edukation“. Am von uns besuchten dritten Tag des Symposiums ging es um kulturelle Praxen, die im übertragenen Sinne Räume öffnen können, welche wiederum eine kollaborative Wissensproduktion ermöglichen sollen. Zwei Workshops boten den Studierenden die Möglichkeit, sich auf partizipatorische Art und Weise direkt mit den Inhalten der Vorträge auseinanderzusetzen. Der Symposium-Tag selbst begann mit einer völlig neuen Situation für alle TeilnehmerInnen. Denn der Raum, den sie vielleicht schon von den bisherigen Tagen kannten, war ‚anders‘. Die Blockbestuhlung fehlte. Dies irritierte alle Eintretenden sichtlich. In die Mitte des Raumes trauten sich nur wenige, viele positionierten sich an den sicher scheinenden Wänden. Manche wollten Stühle hineinragen, um sich hinzusetzen - wie sie es im universitären Kontext gewohnt waren. Sie wurden aber aufgehalten. Schließlich erklärten uns die Vortragenden, dass diese Irritation gewollt war und dazu anregen sollte, über die gängigen, oftmals frontalen Vortragssituationen nachzudenken. Kann es sinnvoll sein, den Raum anders zu nutzen und seinen Wahrnehmungshorizont zu erweitern?

In dem Workshop *Textcollagen* von Siglinde Lang ging es darum, den Umgang mit Text auf eine ungewohnte Art und Weise neu zu erleben. Dafür wurden an den Wänden und sogar an der Decke des Raumes mehrere Plakate aufgehängt, die von den TeilnehmerInnen immer im Wechsel beschrieben werden sollten. Man konnte sich frei im Raum bewegen, andere beim Schreiben beobachten, an Geschriebenes anknüpfen oder neue Gedankengänge eröffnen.

Der zweite Workshop *Performance* knüpfte an die Situation vom Vormittag an. Wieder wurden die Stühle aus dem Raum getragen. Sandra Chatterjee gab uns

sukzessive Anweisungen, wie wir den Raum beschreiten sollten. Ohne zu stoppen oder miteinander zu kommunizieren sollten wir uns nun im Raum bewegen. Das Schrittempo wurde dabei manchmal erhöht, manchmal gesenkt, Richtungen wurden gewechselt. Die Performance wurde stetig komplexer, vor allem als wir vor die finale Aufgabe gestellt wurden, nicht mehr den architektonischen Raum als Bezugspunkt für unsere Bewegungsabläufe zu begreifen, sondern uns an den anderen TeilnehmerInnen zu orientieren.

Ein generelles Umdenken, eine andere Herangehensweise kann ebenso in der Forschung zu alternierenden und konstruktiven Resultaten führen. In den beiden Workshops ging es um neue Erfahrungen von Wahrnehmungsprozessen in Räumen. Diese Vorgehensweise der künstlerischen Forschung korrespondiert mit dem Ansatz von Sibylle Peters, die in ihrer Publikation „Das Forschen aller“ Grundlagen für die künstlerische Forschung als „praxisbezogene Forschung“ (Peters 2013: 9) (9) formuliert. Die Literaturwissenschaftlerin hat festgestellt, dass sich jene Forschung zu einer „Kunst ohne Publikum“ (Ebd.: 11) (11) (\*9) entwickelt hat und sieht demnach die Notwendigkeit diesem Prozess entgegenzuwirken. Durch detaillierte Fallstudien und Analysen werden Forschungsprozesse aufgezeigt, die im Endeffekt das Ziel haben, konventionelle Denkmuster innerhalb der traditionellen Wissensproduktion zu durchbrechen und möglichst viele Mitglieder der Gesellschaft in diese Prozesse zu involvieren. Der Band vermittelt mehr Fragen als Antworten, inwiefern sich Forschung in einem künstlerischen Kontext ändern muss, liefert jedoch gleichzeitig die Erkenntnis, dass künstlerische, partizipative Verfahren am ehesten zu einer förderlichen Modifikation beitragen können.

### Lebendiger Kreislauf statt abgeschlossenem Lehrstoff

Dieses Semester voller Theorie und Praxis, Reflexion und Erleben, Forschung und Rezeption ermöglichte uns Studierenden theoretische sowie methodische Einblicke in das Feld der Partizipationskunst und zeigte uns, dass Wissenschaft und Kunst in der Tat beinahe fließend ineinander übergehen können. Wir haben bei Sandra Chatterjee gelernt, sowohl theoretische Grundlagen als auch praktische Ausführungen genau zu betrachten, gut zu reflektieren und vor allem kritisch zu hinterfragen. Und wenn wir uns in diesen Bereich eines Tages weiter vertiefen, wenn es darum geht, eigene Projekte zu verwirklichen, eigene Forschungsdesigns zu entwickeln, dann wird uns dieser kritische Blick, diese intensive Beschäftigung mit verschiedenen Aspekten der Partizipation behilflich sein. Dann werden wir uns wohl auch fragen, warum der Pianist aus unserem gedanklichen Projekt auf der Straße sitzt, für wen er denn eigentlich spielt und welche Intention dahintersteckt. Ist es sein Ziel, Kontakt aufzunehmen? Oder möchte er vielmehr die Reaktionen der Menschen auf einer psychologischen Ebene erforschen? Oder ist es schlicht und einfach die Freude an der Musik, die der Musiker mit den PassantInnen teilen möchte, ohne tiefere Bewandnis? Der Kreislauf der Erforschung partizipativer Kunst hat sich in diesem Semester geöffnet und bis zu einem gewissen Grad auch wieder geschlossen, aber aufhören wird er wohl nie.

### //Zur Person

Lilia Ubert

Lilia Ubert, geb. 1990 in Polyssajewo, studiert Kunstgeschichte an der Paris Lodron Universität Salzburg und interessiert sich vor allem für die Ausstellungsarchitektur

und -praxis der Moderne sowie für zeitgenössische und performative Kunst. Aktuell absolviert sie ein Praktikum am Museum der Moderne in Salzburg.

## //Zur Person

---

Maria Köchler

Maria Köchler wurde 1994 in Oberösterreich geboren und studiert seit Oktober 2012 am Fachbereich Linguistik der Universität Salzburg, wo sie ab Herbst 2015 als Studienassistentin tätig ist. Neben dem ausgeprägten sprachlichen und wissenschaftlichen Interesse ist sie schon seit ihrer Kindheit auch von allen Kunstrichtungen fasziniert. Dies wird was durch eigene Texte bzw. Bilder und langjährigen Musikschulunterricht deutlich und hat sie schließlich an Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst geführt. Abseits des universitären Bereichs ist Maria Köchler in der ehrenamtlichen Flüchtlingshilfe tätig, außerdem arbeitet sie temporär als freie Mitarbeiterin bei der Regionalzeitung Tips Rohrbach.

## //Literaturnachweise

---

- \*1 *Bishop, Claire (2006): Introduction. Viewers as Producers. In: Claire Bishop (Hg.): Participation (Documents of contemporary art), London 2006, S. 10-17.*
- \*2 *Bourriaud, Nicolas (1998): Relational Aesthetics, In: Claire Bishop (Hg.): Participation (Documents of contemporary art), London 2006, S. 160-171.*
- \*3 *Foster, Hal (2004): Chat Rooms. In: Claire Bishop (Hg.): Participation (Documents of contemporary art), London 2006, S. 190-195.*
- \*4 *Geertz, Clifford (1973): Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, In: Clifford Geertz, Brigitte Luchesi, Rolf Bindemann (Übers.), Frankfurt am Main 1994, 7-20.*
- \*5 *Mouffe, Chantal (2014): Agonistische Politik und künstlerische Praxis. In: Agonistik: Die Welt politisch denken, Berlin 2014. 11-160.*
- \*6 *Ohne Verfasser: <https://askyourtown.wordpress.com/> (Zugriffsdatum: 24.02.15)*
- \*7 *Ohne Verfasser: <http://www.museumdermoderne.at/de/ausstellungen/aktuell/details/mdm/simone-forti-mit-dem-koerper-denken-eine-retrospektive-in-bewegung/> (Zugriffsdatum: 24.02.15)*
- \*8 *Ohne Verfasser: <http://www.w-k.sbg.ac.at/zeitgenoessische-kunst-und-kulturproduktion/symposien/kulturelle-produktion-im-kontext-zeitgenoessischer-kunst.html> (Zugriffsdatum: 24.02.15)*
- \*9 *Peters, Sibylle (2013): Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft, Bielefeld 2013.*
- \*10 *Wege, Astrid (2006): Partizipation. In: Butin, Hubertus (Hg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, S. 236-240.*