

Inhalt

EINLEITUNG

Versammlung, Teilhabe und performative Künste – Perspektiven eines wissenschaftlich-künstlerischen Graduiertenkollegs

Regula Valérie Burri, Kerstin Evert, Sibylle Peters, Esther Pilkington und Gesa Ziemer | 7

VERSAMMLUNG UND TEILHABE IN KÜNSTLERISCHEN PRAKTIKEN

Coming together, coming apart: Wege zur Versammlung

Esther Pilkington | 21

Gemeinsam tanzen

Kerstin Evert | 37

***Groove relations* – Bewegungsqualitäten als Ordnungsstruktur partizipativer Versammlungen**

in Clubtanz und zeitgenössischer Choreografie

Sebastian Matthias | 51

Kommen und Gehen. Zur leiblichen Verfasstheit der Versammlung im ersten Teil von Nicole Beutlers 2: *Dialogue with Lucinda*

Martin Nachbar | 75

Performative Sammlungen. Sammeln und Ordnen als künstlerische Verfahrensweise – eine Begriffsbestimmung

Stefanie Lorey | 97

MATERIALIEN, MEDIEN UND BEDINGUNGEN VON VERSAMMLUNGEN

Der besetzte Syntagma-Platz 2011:

Körper und Performativität im politischen Alphabet der ›Empörten‹

Margarita Tsomou | 113

VERSTÄRKUNG – *Public Address Systems* als Choreografien politischer Versammlungen

Sylvi Kretzschmar | 143

Kollektive Entscheidungen und ihre performative Dimension

Hannah Kowalski | 173

Wer versammelt wen?

Die Forschungsversammlung als ethnografisches Experiment

Inga Reimers | 197

Das Wissen der Versammlung. Versammeln als Forschungsverfahren einer beteiligten Wissenschaft

Sibylle Peters | 215

PARTIZIPATION UND ÖFFENTLICHKEITEN

»Die kennen das doch gar nicht.« – Öffentlichkeitskonzepte im Spiegel eines lokalen Onlinevideowettbewerbs

Dorothea Griebbach | 231

Alternatives *now*. Über die (Un-)Möglichkeiten der Erfindung alternativer Zukünfte

Eva Plischke | 253

Das theatrale und das bürokratische Dispositiv des Gerichts

Elise v. Bernstorff | 281

Eintopf und Konsens. Urbane künstlerische Beteiligungsprojekte und die Kunst des sozialen Austauschs

Hilke Berger | 301

Urbane Öffentlichkeiten zwischen Kunst und Nichtkunst.

Kollektive Dynamiken im Lauf der Zeit – am Beispiel des Gängeviertels

Gesa Ziemer | 317

Autorinnen und Autoren | 333

Versammlung, Teilhabe und performative Künste – Perspektiven eines wissenschaftlich-künstlerischen Graduiertenkollegs

Einleitung

REGULA VALÉRIE BURRI, KERSTIN EVERT, SIBYLLE PETERS,
ESTHER PILKINGTON UND GESA ZIEMER

Etablierte Formen demokratischer Versammlung und gesellschaftlicher Teilhabe werden derzeit sowohl auf globaler als auch auf lokaler Ebene herausgefordert. Ereignisse wie diejenigen rund um den sogenannten Arabischen Frühling in den Jahren 2010 bis 2012, die Platzbesetzungen im Zuge der Occupy-Bewegung, die von New York über Kairo bis nach Athen erfolgten, aber auch etwa die Entwicklung innovativer Risikotechnologien und damit einhergehender neuer Formate des Dialogs zwischen Wissenschaft und Gesellschaft stellen immer wieder aufs Neue die Frage nach geeigneten und möglichst inklusiven Formen und Foren der gesellschaftlichen Verhandlung. Auf lokaler Ebene geht diese Frage mit der Sorge einher, dass mit der zunehmenden Gentrifizierung, Privatisierung und Kommerzialisierung des öffentlichen Raums ein zentrales Forum und Medium demokratischer Öffentlichkeit verloren gehen könnte. Dabei wird insbesondere die Polis, die Stadt als politischer Raum, zum Gegenstand von Auseinandersetzungen um Teilhabe und (Versammlungs-)Öffentlichkeiten.

Sowohl auf globaler wie auf lokaler Ebene geht es weniger um die offiziellen, institutionalisierten politischen Bühnen als vielmehr um die Entstehung und Erprobung neuer Formen von Versammlung und Teilhabe bzw. um die grundlegende Frage, in welchen Foren und auf welche Weise Fragen des Zusammenle-

bens verhandelt werden sollen.¹ In der kritischen Auseinandersetzung mit diesen Entwicklungen und Thematisierungen spielen künstlerische Interventionen oft eine wichtige Rolle. Sie stehen in einer langen Tradition, die der Kunst in gesellschaftlichen Auseinandersetzungen seit jeher wichtige Positionen und Funktionen zuschreibt. Gerade die performativen Künste können den öffentlichen Raum als Möglichkeitsraum erfahrbar machen.² Sie öffnen Freiräume und erarbeiten Tools, die das Experimentieren mit neuen Formen der öffentlichen Versammlung und der Teilhabe ermöglichen. Sie haben v.a. auch das Potenzial, den öffentlichen Raum nicht als Bühne der großen Events, sondern als Vielzahl von Szenen und Performanzen demokratischer Teilhabe und öffentlicher Selbstorganisation zu entwickeln. Dies geschieht, wenn sie die Bühne oder den *white cube* des Kunstmuseums verlassen, sich in neuen Kontexten und an anderen Orten einer Stadt engagieren, aber auch, wenn sie ins Theater oder in den Kunstraum zurückkehren, um diese zu öffnen und neu zu entdecken. (Vgl. Groys 2008)

Die öffentliche Versammlung im Sinne der Kopräsenz von Menschen, die einander zumindest teilweise fremd sind, galt lange als konstitutive Voraussetzung für Aufführungen schlechthin. (Vgl. Fischer-Lichte 2004) Im Zuge der Verbreitung der Performancekunst, im Experiment mit dem Verhältnis von Zuschauer_innen und Akteur_innen sowie mit medialen Konstellationen ist die öffentliche Versammlung heute in den performativen Künsten von einer Voraussetzung zu einem Ziel geworden. Ob und wie eine spezifische Form der öffentlichen Versammlung zustande kommt – genau darum geht es in zahlreichen zeit-

-
- 1 Vor diesem Hintergrund müssen die Grundlagen des klassischen partizipatorischen Demokratieverständnisses (vgl. Pateman 1970; Habermas 1992; Barber 1994; Dahl 1994) derzeit neu bewertet werden. Es zeigt sich, dass sich mit dem Charakter der gesellschaftlichen Auseinandersetzungen auch die Figurationen von Öffentlichkeit und die Formen der Teilhabe ändern. Demokratie ist demnach als etwas zu begreifen, das ›im Kommen bleibt‹ (Derrida 2006), das immer wieder neu entwickelt werden muss und in keiner konkreten Form von Repräsentation letztgültig realisiert werden kann. (Vgl. Nancy 2010; Rancière 2011; Agamben et al. 2011) Insgesamt stellt die Theorieentwicklung hinsichtlich der politischen Versammlungskultur immer noch ein Desiderat der Forschung dar. (Vgl. Halberstadt/Hensel 1997; Gerhards 1992)
 - 2 Als performative Künste werden hier nicht nur Performance, Tanz oder Theater, sondern auch Medienkünste verstanden, denn digitale Filmaufführungen, Videoinstallationen, Multimediaperformances oder Netzkunst sind insofern ebenfalls als performativ zu bezeichnen, als sie gewissermaßen erst aufgrund der Interaktivität zwischen Zuschauenden und dem medialen Werk in performativen Akten entstehen.

genössischen Performances.³ Dies betrifft die Ebene der Adressierung der Beteiligten solcher Projekte ebenso wie Fragen hinsichtlich der medialen Vermittlung, der verschiedenen Rollen, der Wahrnehmung, der Erzeugung von Aufmerksamkeit, der Verteilung und des Kontakts der Körper, der Organisation von Raum und Zeit sowie schließlich Fragen hinsichtlich der Handlungsmöglichkeiten einer spezifischen Versammlung. All diese Aspekte werden gegenwärtig unter dem Schlagwort ›Partizipation‹ verhandelt.

Nicht nur gesellschaftliche und künstlerische, sondern auch (kultur-)wissenschaftliche und künstlerische Entwicklungen verlaufen derzeit im Hinblick auf die Frage nach geeigneten Formen und Foren der gesellschaftlichen Verhandlung in vieler Hinsicht parallel. Diese Parallelitäten in der Entwicklung von wissenschaftlich-theoretischer und performativ-künstlerischer Arbeit lassen sich als vier zentrale Gemeinsamkeiten beschreiben:

- Eine kritische Beschäftigung mit dem Begriff der Partizipation: Eine Gemeinsamkeit zwischen kulturwissenschaftlicher und künstlerischer Thematisierung besteht in einem gegenüber den klassischen partizipatorischen Demokratietheorien differenzierteren und kritischeren Umgang mit ›Partizipation‹ als Schlüsselbegriff. Sowohl in der Kunstkritik als auch in der politischen Kritik stehen bestimmte Spielarten der Partizipation heute im Verdacht, Teilhabe lediglich zu simulieren, neoliberalen Konzepten von Gouvernementalität und Selbststeuerung Vorschub zu leisten, Herrschaftsinstrumente zu sein und Teilhabegerechtigkeit an die Stelle von Verteilungsgerechtigkeit zu setzen. (Vgl. McKenzie 2001; Miessen 2010) Gerade das künstlerische Experimentieren mit neuen Formen von Versammlung und Teilhabe eröffnet ein Feld, in dem Kunst und Wissenschaft diese Fragen differenziert und am konkreten Beispiel erörtern können. (Vgl. geheimagentur 2011; Ziemer 2010 und 2013)
- Eine kritische Inventur des Konzepts der Öffentlichkeit: Gemeinsam ist kulturwissenschaftlichen und künstlerischen Diskursen zudem die kritische Auseinandersetzung mit dem Konzept der Öffentlichkeit. Seit Habermas gilt, dass Öffentlichkeit im Sinne einer Grundbedingung demokratischer Gesellschaften nicht gegeben, sondern produziert und darin von zahlreichen Gelingensbedingungen abhängig ist. (Vgl. Habermas 1971) Heute scheint es darüber hinaus nicht mehr treffend, von ›der Öffentlichkeit‹ im Singular zu sprechen. Moderne Gesellschaften sind von einer wandelbaren Vielzahl von

3 Vgl. z.B. die Arbeiten von Gob Squad, Lab of Insurrectional Imagination, La Pocha Nostra, LIGNA, She She Pop, geheimagentur und Turbo Pascal.

Öffentlichkeiten geprägt (vgl. Fraser 1990; Raunig/Wuggenig 2005), für deren Entstehung und Entwicklung spezifische performative und mediale Prozesse der Adressierung, der Imagination, der Zirkulation und der Versammlung konstitutiv sind (vgl. Golinski 1992; Warner 2002). Diese Prozesse sind emergent, also nicht vollends kontrollierbar, nichtsdestoweniger aber Gegenstand zahlreicher künstlerischer Experimente an der diskursiven Schnittstelle von Kunst, Wissenschaft und Politik.

- Eine Perspektive auf performative und medial-materielle Faktoren von Versammlungen: Eine weitere Parallelität zwischen künstlerischer und (jüngerer) wissenschaftlicher Reflexion zeigt sich in der besonderen Bedeutung, die – anders als bei klassischen Positionen der Demokratietheorie – performativen Protokollen und medial-materiellen Faktoren beigemessen wird. (Vgl. Leggewie/Maar 1998; Hurrelmann/Liebsch/Nullmeier 2002) Dies geht bis hin zu der Frage, inwiefern Dinge, Medien oder räumlich-materielle Konstellationen als aktive Teilnehmer öffentlicher Versammlungen betrachtet werden müssten. (Vgl. Latour 2005; Latour/Weibel 2005; Burri 2008)
- Ein Interesse an Choreografie als Analysekategorie: Schließlich teilen die Künste und die Kulturwissenschaften auch ein in den vergangenen zwei Jahrzehnten stetig gewachsenes Interesse an Choreografie als theoretischem Sujet.⁴ Choreografie als Beschreibungskategorie von Wissen und Verfahren der Bewegungsgestaltung im Raum ist dabei stets wiederum Spiegel geschichtlicher und gesellschaftspolitischer Entwicklungen. Denn die mit choreografischem Wissen verknüpften Körpertechniken beinhalten ein Wissenspotenzial, das in einer auf Mobilität ausgerichteten Gesellschaft zunehmend an Bedeutung gewinnt. Bewegungsströme und (architektonische) Bewegungslenkungen und -strukturierungen prägen den öffentlichen Raum. Jenseits der Frage nach körperlicher Virtuosität entdecken künstlerische Arbeiten diese gesellschaftliche und politische Relevanz von Bewegung und verdeutlichen diese insbesondere im öffentlichen Raum. (Vgl. Evert 2003)

4 Seit Mitte der 1990er-Jahre hat sich besonders im westeuropäischen Kontext ein großes künstlerisches Innovationspotenzial im Bereich der performativ-diskursiv orientierten choreografischen Ansätze entwickelt, welches die Grenzen zwischen Tanz und Performance unter dem Aspekt des ›Choreografischen‹ verbunden hat. Wesentlich gekennzeichnet ist dieser Bereich der zeitgenössischen Choreografie durch eine verstärkte Hinwendung zu prozessorientierten Arbeitskontexten, die sich, zumeist im transdisziplinären Zusammenhang, mit grundsätzlichen Fragen körper- und raumbezogener künstlerischer Forschung beschäftigen.

und 2011)⁵ Andererseits nutzen die Kulturwissenschaften den Begriff des Choreografischen zunehmend als gesellschaftliche und diskursive Beschreibungskategorie. (Vgl. Hewitt 2005; Cvejic/Vujanovic 2012)

Die Kulturwissenschaften und die performativen Künste teilen nicht nur kritische Positionen oder thematische Fokusse; zunehmend expliziter wird derzeit in den Künsten ebenfalls ein Forschungsanspruch vertreten. Künstlerisches Arbeiten als Forschung zu begreifen, hat dabei eine lange Tradition, die von der Romantik über die ›Experimentierbühne‹ der klassischen Avantgarde bis in die Gegenwart zu verfolgen ist. (Vgl. Mersch/Ott 2007) Im Sinne eines Forschens in der Kunst sollen ästhetische Erfahrungen die theoretischen Figuren affizieren und vice versa. Dieses Vorgehen nähert sich damit der grundlegenden Frage nach dem Stellenwert ästhetischer Erfahrung, wie sie historisch schon Alexander Baumgarten im 18. Jahrhundert gestellt hat: Inwiefern ist die sinnliche Erfahrung die Basis aller Erfahrung, die wir machen und in Handlungen und Entscheidungen übergehen lassen? (Vgl. Baumgarten 1988) In ›Kunst als Forschung‹ also eine vollkommen neue, jüngst installierte Praxis zu sehen, erschwert vor diesem Hintergrund die historische Differenzierung ebenso wie die gegenwärtige Neubestimmung künstlerischen Forschens. (Vgl. Borgdorff 2009) Bis zu Beuys reicht die romantisch-avantgardistische Traditionslinie, der zufolge die Perspek-

5 Die sogenannten Radioballete der Hamburger Medienkunstformation LIGNA sind nur ein Beispiel für künstlerische Arbeit im Feld choreografischer Strukturen, die auf Teilhabe und Teilnahme ausgerichtet sind. LIGNA plädiert mit seinen Aktionen für einen differenzierten Umgang mit dem Medium Radio sowie mit dem öffentlichen Raum, indem bewusst auf gesellschaftliche Kontexte – wie das Problem der Privatisierung von öffentlichen Räumen – Bezug genommen wird. LIGNAs Aktionen sind somit choreografische Eingriffe in den öffentlichen Raum und seine Alltagsordnung, die Bewegung und ihr strukturierendes Potenzial im öffentlichen Raum fokussieren. Dieser Ansatz demonstriert die gesellschaftspolitische Dimension von Choreografie und Performance unter dem Aspekt der Erzeugung von Öffentlichkeiten. Auch Arbeiten wie diejenigen von Rimini Protokoll (Sonde Hannover, 2002) oder Gob Squad (Super Night Shot, 2003), die Medienkunstinstallationen des international renommierten Choreografen William Forsythe, die dieser seit einigen Jahren unter dem Oberbegriff choreographic objects für unterschiedliche Raumformationen entwickelt, die mit ritualisierten Strukturen arbeitenden Projekte der israelischen Formation Public Movement, die choreografischen Stadtkompositionen des Wiener theaterkombinats stehen in diesem Spannungsfeld von Choreografie, Teilhabe und Versammlung in gesellschaftlichen Kontexten.

tiven von Kunst und Wissenschaft qua künstlerischer Forschung in ein organisches Ganzes zu reintegrieren sind. Im Unterschied zu diesem Ansatz geht es heute um eine Ausdifferenzierung der Diskurse, um Übergänge und Kooperationen. (Vgl. Klein 2010) Sowohl auf der Ebene der Strukturen (Institutionen, Studiengänge) als auch auf der Ebene der Präsentations- und Arbeitsformen sind Hybride zwischen Kunst und Wissenschaft entstanden. (Vgl. Rey/Schöbi 2009; Peters 2011) Dieser Entwicklung ist in Kunst und Wissenschaft eine intensive Beschäftigung mit Wissensformen vorausgegangen, die im abendländischen System der Wissenschaften traditionell nicht vertreten sind und im Verhältnis zum formalisierbaren und klassisch philosophisch-historischen Wissen in der Vergangenheit immer wieder abgewertet wurden. Hier handelt es sich um Taktiken, Stile, Know-how, Formen des lokalen, habituellen, situativen, des körperlichen, des performativen und des bildlichen Wissens. (Vgl. Polanyi 1967; de Certeau 1988; Deleuze/Guattari 1992; Bourdieu 1996; Burri 2008 und 2012) Im Rahmen des künstlerischen Forschens sind zahlreiche Verfahren entstanden, um diese Wissensformen in Forschungsprozesse miteinzubeziehen. (Vgl. Frayling 1993)

Mittlerweile erfährt das ›How-to-Wissen‹ im Zuge der Forderung nach mehr Anwendungsorientierung der akademischen Bildung eine allgemeine Aufwertung. Zugleich entstehen im Zuge der europaweiten Reformen der Kunsthochschulen zahlreiche Programme für künstlerisches Forschen. Sie stehen allerdings immer wieder in der Kritik, künstlerische (Lern-)Prozesse zu sehr den Standards wissenschaftlichen Arbeitens unterwerfen zu wollen. (Vgl. Busch 2009) Künstlerisches Forschen wird vor diesem Hintergrund auch heute noch als Wissenschaftskritik in Stellung gebracht. (Vgl. Bippus 2009) Mit der Anwendung des Forschungsbegriffs auf künstlerische Arbeit verbindet sich auch eine legitime Kritik an Traditionen und Konventionen von Kunstdiskursen. Wo Forschung und Wissensproduktion zu wichtigen Bezugspunkten zeitgenössischer künstlerischer Praxis werden, geht dies mit einer Abkehr von Genieästhetik und Repräsentationskunst zugunsten dokumentarischer, diskursiver, experimenteller und kollektiver Herangehensweisen einher. (Vgl. Caduff/Wälchli 2007; Mader 2011; Peters 2013)

An die Stelle ideologischer und diskurspolitischer Debatten kann damit die Frage treten, welche Interessen Kunst und Wissenschaft im Hinblick auf Forschung teilen, welche Kompetenzen und Ressourcen sie einander zur Verfügung stellen können, bzw. welchen gesellschaftlichen Desideraten sich die Forschung zwischen Kunst und Wissenschaft gegenüberstellt. Im Übergang zur Wissensgesellschaft steht das traditionelle Forschungsmonopol der Wissenschaften heute keineswegs nur im Verhältnis zur Kunst infrage. Die *science studies* beobachten

und diskutieren seit zwei Jahrzehnten den Übergang in die sogenannte *mode 2 knowledge production* – in eine Wissensproduktion, die u.a. nicht mehr dem Dualismus von wissenschaftlicher Wissensproduktion einerseits und gesellschaftlicher Anwendung andererseits gehorcht, sondern die auf die Mitwirkung von sogenannten *citizen scientists* an der Wissensproduktion abstellt (vgl. Nowotny/Scott/Gibbons 2001). *Mode 2 knowledge production* verortet Forschung nicht mehr im abgeschotteten Labor oder Archiv, sondern an den Schnittstellen von Wissenschaft und Gesellschaft. Gerade im Kontext der viel diskutierten Krise der Geistes- und Kulturwissenschaften scheint die Orientierung auf eine solche Wissensproduktion vielversprechend. (Vgl. Weigel 2003) Für die künstlerische Forschung eröffnen sich hier neue Möglichkeiten. Sie kann auf Erfahrungen im Experimentieren mit Teilhabe zurückgreifen und verfügt über vielfältige Mittel, die traditionell eine Brückenfunktion zwischen Wissensdiskursen und alltäglicher Erfahrungswelt einnehmen.

Einem solchen Ansatz verschreibt sich das wissenschaftlich-künstlerische Graduiertenkolleg *Versammlung und Teilhabe: Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste*⁶, das der Frage nachgeht, auf welche Weise die performativen Künste – einschließlich der Medienkünste – zur Entwicklung neuer Formen und Foren der öffentlichen Versammlung und demokratischen Teilhabe beizutragen vermögen. In diesem Sammelband werden erste Ergebnisse dieser Untersuchung präsentiert.

Der erste Teil – *Versammlung und Teilhabe in künstlerischen Praktiken* – beschäftigt sich mit Formen des (Ver-)Sammelns und Partizipierens als forschende Verfahren einer performativen Kunstpraxis. Die performativen Künste produzieren per se Versammlungen, denn Kopräsenz ist eine ihrer Grundbedingungen. Mit dem Aufkommen der ortsspezifischen, der partizipatorischen und der transmedialen Performance steht die Form dieser Versammlung jedoch zur Disposition und wird von einer Ausgangsbedingung zu einem experimentellen

6 Das Graduiertenkolleg *Versammlung und Teilhabe: Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste* wurde 2012 von Regula Valérie Burri, Kerstin Evert, Sibylle Peters und Gesa Ziemer mit Finanzmitteln der Hamburger Behörde für Wissenschaft und Forschung gegründet. Es stellt das erste Graduiertenkolleg in Deutschland dar, das künstlerische und wissenschaftliche Herangehensweisen in einer Kooperation zwischen einer Universität (HafenCity Universität Hamburg) und zwei künstlerischen Institutionen (FUNDUS Theater sowie K3 – Zentrum für Choreographie | Tanzplan Hamburg in der Kampnagelfabrik) verbindet. Im Unterschied zu anderen Graduiertenkollegs arbeiten die Stipendiatinnen und Stipendiaten in ihren Projekten sowohl mit künstlerischen als auch mit wissenschaftlichen Ansätzen.

Set-up. Die Artikel in diesem Teil umkreisen verschiedene Aspekte performativer Versammlungen – wie Mobilität, Bewegung, Leiblichkeit, Anwesenheit und Interaktion – und fragen danach, welche Formen der Teilhabe sich aus diesen Versammlungen ergeben.

Esther Pilkington beschäftigt sich in ihrem Beitrag mit Mobilität als Grundbedingung jeder Versammlung. Ausgehend von der Prämisse, dass eine Performance als Ereignis ohne Reisen nicht zustande kommt, fragt sie danach, wie durch Mobilität Relationen jenseits der Kopräsenz im Rahmen des singulären Ereignisses hergestellt und dabei neue Formen von Öffentlichkeiten konstituiert werden. In einer Umkehrung der Perspektive interessiert sie sich dafür, wie sich andererseits in dieser Verschränkung von Reise, Versammlung und Performance Fragen von Mobilität neu verhandeln lassen. *Kerstin Evert* untersucht die Versammlungsform des gemeinsamen Tanzens als wieder aufkommende Ausdrucksform zeitgenössischen Tanzschaffens. Im Spannungsfeld des Tanzes als sowohl gesellschaftlichem (Frei-)Zeitvertreib wie auch professioneller Bühnenpraxis, die beide zugleich seit den 1990er-Jahren verstärkt im Kontext kultureller Bildung eingesetzt werden, zeigt sie anhand verschiedener Beispiele auf, wie Künstlerinnen und Künstler derzeit versuchen, kollektives Tanzen jenseits von pädagogischem Nützlichkeitsdenken neu zu thematisieren.

Mit seinem Fokus auf partizipative Tanzversammlungen schlägt *Sebastian Matthias* das Konzept eines choreografischen Groove für deren Analyse vor. Tänzer_innen wie Zuschauende generieren in den Versammlungen durch ihre partizipative Wahrnehmung und die körperliche Verarbeitung von Rhythmen (*entrainment*) fortlaufend neue Bewegungsrhythmen, die sich überkreuzen und im wechselseitigen Informationsaustausch den choreografischen Groove somatisch spürbar machen. So wird das Ereignis der Versammlung aus einem kollektiven Zusammenspiel zwischen dem Senden und Empfangen von Bewegungsqualitäten konstituiert. *Martin Nachbar* erörtert Aspekte der Leiblichkeit von Versammlung im Theater und in Performances. Leiblichkeit wird dabei als methodische Möglichkeit verstanden, durch die die Wirkweisen von Performativität untersucht werden können. Unter Einbezug des eigenen Erlebens – im Hinblick auf die sich vollziehenden Leiblichkeiten in den Bewegungen von Handlung und Wahrnehmung der Anwesenden – analysiert der Autor Nicole Beutlers *reenactment 2: Dialogue with Lucinda* (2010) und fragt danach, warum er bei einer Performance, in der die Tänzerinnen und Tänzer hauptsächlich gehen, im übertragenen Sinne mitgehe. Den Begriff ›performative Sammlung‹ entwickelt *Stefanie Lorey*, um Sammlungsformate in den Künsten hinsichtlich ihrer performativen Eigenschaften zu untersuchen. Darunter versteht sie Akkumulationen, die ihre Sammlungsobjekte erst im Moment der Präsentation als Vollzugsereig-

nis generieren. Im Thematisieren des Sammelvorgangs selbst können performative Sammlungen so einen Raum erschaffen, zu dem sich die Betrachterinnen und Betrachter ins Verhältnis setzen, der sie einlädt, Lücken zu schließen, Fehlendes mit Eigenem zu füllen und der sie damit auf der Ebene einer rezeptionalen Teilhabe anregt, die Sammlung weiter zu vervollständigen.

Der zweite Teil – *Materialien, Medien und Bedingungen von Versammlungen* – fragt nach den Körpern und Gesten, Objekten und Medien, Zeiten und Räumen sowie nach den Atmosphären und Stimmungen, die Versammlungskonstellationen konstituieren, und interessiert sich dafür, welche Formen der Teilhabe damit verbunden sind. *Margarita Tsomou* untersucht die Platzbesetzung der griechischen ›Empörten‹ – der ›Aganaktismenoi‹ – auf dem zentralen Syntagma-Platz vor dem Parlamentsgebäude in Athen 2011. Dabei stehen die Körper und ihre Performativität im Fokus. Ausgehend von vier dokumentarisch beschriebenen Szenen nimmt sie eine Analyse der Akte, Gesten, Rituale, performativen Protokolle und Tänze der ›Empörten‹ vor, um das ›politische Alphabet‹ der griechischen Platzbesetzungen zu dechiffrieren. Mit der Rolle von Public-Address-Systemen als Apparate in Choreografien politischer Versammlungen beschäftigt sich *Sylvi Kretzschmar*. Dabei geht sie von der These aus, dass diese aus Lautsprechern und Verstärkern bestehenden Apparate Methoden und Techniken des Versammelns darstellen, welche die politischen Diskursen inhärenten Machtkonstellationen (und Systeme der Repräsentation) nicht nur spiegeln, sondern aktiv festlegen. So schaffen Public-Address-Systeme politische Arenen als konkrete Auditorien, indem sie Teilhabe und Ausschluss bestimmen. *Hannah Kowalski* befragt die performative Dimension von kollektiven Entscheidungsverfahren. Materialien, Objekte, Gesten und Bewegungen, die beim gemeinsamen Entscheiden eine Rolle spielen, stehen im Fokus ihres Beitrags. Gestützt auf ihre Erfahrungen im Rahmen einer experimentellen Versammlungsanordnung mit Kindern und Erwachsenen geht sie der Frage nach, ob man den Entscheidungsmoment re-choreografieren und neu mit den Dingen in Beziehung setzen kann, um auf diese Weise die Motivation für die Teilnahme an kollektiven Entscheidungen zu erhöhen. *Inga Reimers* widmet sich epistemologischen und methodologischen Fragen von Versammlungen im Rahmen ethnografischer Arbeit. Sie beschreibt am Beispiel zweier Dinnersettings den Begriff der ›Forschungsversammlung‹: Diese folgt einem experimentell-ethnografischen Ansatz und hat die Schaffung von Möglichkeitsräumen zum Ziel, in denen sich Wissen ereignen kann. Dabei liegt der Fokus auf den sinnlichen, atmosphärischen Dimensionen solcher Versammlungen, deren Gelingen somit auch von der Anwesenheit und Teilhabe mehrerer Akteur_innen abhängt. Das Wissen einer Versammlung steht ebenfalls im Zentrum von *Sibylle Peters'* Beitrag. Ausge-

hend von einem Zitat von Heinrich von Kleist – »Nicht wir wissen, es ist allererst ein gewisser Zustand unserer, welcher weiß« – erörtert sie die Frage, ob nicht die Menschen, sondern vielmehr die Versammlungen selbst, d.h. die Konstellationen von Menschen, Räumen, Zeiten, Medien, Maschinen, es sind, die wissen. Und kommen wir in diesen ›Zustand, welcher weiß‹, indem wir an unterschiedlichen dieser Versammlungen teilhaben? Welche Formen von Teilhabe ermöglichen solche Versammlungen des Wissens?

Der dritte Teil – *Partizipation und Öffentlichkeiten* – thematisiert gesellschaftliche und künstlerische Beteiligungsformen im öffentlichen Raum, wobei insbesondere urbane Kontexte untersucht werden. Am Beispiel eines von einer Stadtbehörde initiierten Onlinevideowettbewerbs, der sich an Bewohnerinnen und Bewohner einer marginalisierten Stadtregion mit dem Ziel wendete, den stereotypen Vorstellungen von einem sogenannten sozialen Brennpunkt andere Bilder entgegenzusetzen, analysiert *Dorothea Griebach* die unterschiedlichen Erwartungen und Interessen, die dem Wettbewerb von den Beteiligten entgegengebracht wurden. Dabei werden Asymmetrien deutlich und unterschiedliche, nur schwer zu vereinbarende Öffentlichkeitskonzepte kommen zum Tragen, die im Zusammenhang mit der geringen Partizipationsbereitschaft der Stadtteilbewohner_innen zu interpretieren sind. *Eva Plischke* analysiert die Versprechen und die Krisen von partizipativen Zukunftserfindungs- und Zukunftsplanungsprogrammen wie Szenariotechniken und Zukunftswerkstätten, die in der Zukunftsforschung, im Organisationsmanagement oder in der Stadtplanung angewendet werden. Anhand ihres künstlerischen Experiments mit Hamburger Schülerinnen und Schülern, das zur Gründung eines *Jungen Instituts für Zukunftsforschung* mit konkreten Aufträgen von gesellschaftlichen Institutionen führte, zeigt sie die Schwierigkeiten der Erfindung alternativer Zukünfte jenseits von bereits vorhergesagten Zukünften und Wachstumsparadigmen auf.

Ebenfalls mit Schülerinnen und Schülern hat *Elise v. Bernstorff* das Amts- und Landgericht Hamburg-Mitte erkundet. Ausgehend von den gemeinsamen Erfahrungen während der Recherche untersucht sie in ihrem Aufsatz den Widerstreit zweier Grundzüge des Gerichts: des theatralen und des bürokratischen Dispositivs der Rechtsprechung. Wie sich die theatralen und bürokratischen Aspekte auf die Zugänglichkeit und die Möglichkeiten zur Teilhabe am Gericht auswirken, wird mit Bezug auf Kafkas Erzählung *Der Prozeß* genauer untersucht und problematisiert. *Hilke Berger* beschäftigt sich mit der Rolle der Kunst zwischen Zweckfreiheit und Heilsbringung. Sie zeichnet in kondensierender Form die Entwicklungen partizipativer künstlerischer Praktiken und die Auflösung der Genrezuschreibungen in der Kunst seit den 1960er-Jahren nach. Diskutiert werden hierbei Fragen nach der Rolle von Zuschauer_innen und Kunstschaffenden

gleichermaßen wie das daraus resultierende Problem der Autorinnen- bzw. Autorenschaft. Problematisiert werden Diskussionen um die Indienstnahme von Gemeinschaftsutopien, um Instrumentalisierungstendenzen, städtisches Planungsvorgehen und die entsprechende ›Festivalisierung‹ der Kunst. Der Beitrag von *Gesa Ziemer* schließlich befasst sich mit den Begriffen ›Versammlung‹ und ›Kompliz_innenschaft‹. Versammlungen, die eine mögliche Organisationsform größerer Kollektive darstellen, liegt oft eine Komplizenschaft, die als kleine Keimzelle angelegt ist, zugrunde. Am Beispiel des Hamburger Gängeviertels zeigt die Autorin auf, wie sich eine kleine, heterogene, schlagkräftige Gruppe von Aktivistinnen und Aktivisten große Öffentlichkeit verschafft hat und diese heute in Form von Versammlungen kollektiv organisiert.

LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS

- Agamben, Giorgio/Badiou, Alain/Bensaid, Daniel/Brown, Wendy/Nancy, Jean-Luc/Ranciere, Jacques/Ross, Kristin/Žižek, Slavoj (2011): *Democracy in What State?*, New York.
- Barber, Benjamin (1994): *Starke Demokratie*, Hamburg.
- Baumgarten, Alexander (1988): *Theoretische Ästhetik*, Hamburg.
- Bippus, Elke (Hg.) (2009): *Kunst des Forschens*, Zürich/Berlin.
- Borgdorff, Henk (2009): Die Debatte über Forschung in der Kunst, in: Anton Rey/Stefan Schöbi (Hg.), *Künstlerische Forschung – Positionen und Perspektiven*, Zürich, S. 21-53.
- Bourdieu, Pierre (1996): Die Praxis der reflexiven Anthropologie, in: Pierre Bourdieu/Loic Wacquant, *Reflexive Anthropologie*, Frankfurt a.M., S. 95-249.
- Bräuer, Stefanie et al. (Hg.) (2008): *Kunst Macht Öffentlichkeit*, Beiträge des 73. Kunsthistorischen Studierendenkongresses vom 30. November bis 2. Dezember 2007 in Berlin, Berlin.
- Burri, Regula Valérie (2008): *Doing Images: Zur Praxis medizinischer Bilder*, Bielefeld.
- Burri, Regula Valérie (2012): *Visual Rationalities: Towards a Sociology of Images*, in: *Current Sociology* 60, S. 45-60.
- Busch, Kathrin (2009): *Wissenskünste. Künstlerisches Forschen und ästhetisches Denken*, in: Elke Bippus (Hg.), *Kunst des Forschens*, Zürich/Berlin, S. 141-158.
- Caduff, Corina/Wälchli, Tan (Hg.) (2007): *Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien*, Zürich.

- Certeau, Michel de (1988): *Die Kunst des Handelns*, Berlin.
- Cvejic, Bojana/Vujanovic, Ana (2012): *Public Sphere by Performance*, Berlin, S. 55-71.
- Dahl, Robert (1994): *A Democratic Dilemma. System Effectiveness versus Citizen Participation*, in: *Political Science Quarterly* 109, S. 23-34.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1992): *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*, Berlin.
- Derrida, Jacques (2006): *Echographien: Fernsehgespräche*, Wien.
- Evert, Kerstin (2003): *Dance Lab. Zeitgenössischer Tanz und neue Technologien*, Würzburg.
- Evert, Kerstin (2011): *Das Tänzerische im Alltag suchen. Kommentiertes Gespräch mit der Choreografin Mara Kurotschka (Berlin)*, in: Dieter Läßle/Markus Messing/Jürgen Trabant (Hg.), *Stadt und Urbanität im 21. Jahrhundert*, Berlin, S. 104-112.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.
- Fraser, Nancy (1990): *Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy*, in: *Social Text* 12, S. 56-80.
- Frayling, Christoph (1993): *Research in art and design*. Royal College of Art Research Papers series 1.1, London.
- geheimagentur (2011): *The Art of Being Many. A Position Paper*, in: *Performance Research* 16, S. 36-42.
- Gerhards, Jürgen (1992): *Politische Veranstaltungen in der Bundesrepublik. Nachfrager und wahrgenommenes Angebot einer ›kleinen‹ Form von Öffentlichkeit*, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 44, S. 766-779.
- Golinski, Jan (1992): *Science as Public Culture*, Cambridge.
- Groys, Boris (2008): *Die Kunst des Denkens*, Hamburg.
- Habermas, Jürgen (1971): *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Berlin.
- Habermas, Jürgen (1992): *Drei normative Modelle der Demokratie: Zum Begriff deliberativer Politik*, in: Herfried Münkler (Hg.), *Die Chancen der Freiheit. Grundprobleme der Demokratie*, München/Zürich, S. 11-24.
- Halberstadt, Gerhard/Hensel, Wilfrid (1997): *Versammlung und Demonstration*, Bonn.
- Hewitt, Andrew (2005): *Social Choreography*, Durham.
- Hurrelmann, Achim/Liebsch, Katharina/Nullmeier, Frank (2002): *Wie ist argumentative Entscheidungsfindung möglich? Deliberation in Versammlungen und Internetforen*, in: *Leviathan: Zeitschrift für Sozialwissenschaft* 30, S. 544-564.

- Klein, Julian (2010): Was ist künstlerische Forschung? in: *Gegenworte* 23, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Berlin, S. 24-28.
- Latour, Bruno (2005): *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford.
- Latour, Bruno/Weibel, Peter (Hg.) (2005): *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, Karlsruhe/Cambridge.
- Leggewie, Claus/Maar, Christa (Hg.) (1998): *Internet & Politik. Von der Zuschauer- zur Beteiligungsdemokratie?*, Köln.
- Mader, Rachel (2011): *Kollektive Autorschaft. Alternative Praxis und Denkmoddell*, Bern.
- McKenzie, Jon (2001): *Perform or else. From Discipline to Performance*, London/New York.
- Mersch, Dieter/Ott, Michaela (2007): *Kunst und Wissenschaft*, Paderborn/München.
- Miessen, Markus (2010): *The Nightmare of Participation*, Berlin.
- Nancy, Jean Luc (2010): *The Truth of Democracy*, New York.
- Nowotny, Helga/Scott, Peter/Gibbons, Michael (2001): *Re-Thinking Science. Knowledge and the Public in an Age of Uncertainty*, Oxford.
- Pateman, Carole (1970): *Participation and Democratic Theory*, London.
- Peters, Sibylle (2011): *Der Vortrag als Performance*, Bielefeld.
- Peters, Sibylle (Hg.) (2013): *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, Bielefeld.
- Pilkington, Esther (2011): *The Journey of Lone Twin – Traces, Stories, Narrations*, in: Carl Lavery/David Williams, (Hg.): *Lone Twin, Journeys Performances Conversations*, Aberystwyth, S. 67-75.
- Pilkington, Esther/Ladnar, Daniel (2013): *Die Kunst des Nicht-da-Seins*, in: Sibylle Peters (Hg.): *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, Bielefeld, S. 173-204.
- Polanyi, Michael (1967): *The Tacit Dimension*, London.
- Rancière, Jacques (2011): *Democracies against Democracy*, in: Giorgio Agamben/Alain Badiou/Daniel Bensaïd/Wendy Brown/Jean-Luc Nancy/Jacques Rancière/Kristin Ross/Slavoj Žižek, *Democracy in What State?*, New York, S. 76-82.
- Raunig, Gerald/Wuggenig, Ulf (Hg.) (2005): *Publicum: Theorien der Öffentlichkeit*, Wien.
- Rey, Anton/Schöbi, Stefan (Hg.) (2009): *Künstlerische Forschung – Positionen und Perspektiven*, Zürich.
- Warner, Michael (2002): *Publics and Counterpublics*, New York.

- Weigel, Sigrid (2003): Geisteswissenschaftliche Grundlagenforschung zwischen Tradition und Modernisierung, in: Perspektiven geisteswissenschaftlicher Forschung, hg. v. Vorstand des Vereins Geisteswissenschaftliche Zentren Berlin, Berlin, S. 28-36.
- Ziener, Gesa (2011): Performative Forschung. Am Beispiel urbaner Räume, in: Gabriela Christen (Hg.), Urban.art.marks. Kunst erforscht den Raum der Stadt, Luzern, S. 5-9.
- Ziener, Gesa (2013): Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität, Bielefeld.