

Aus:

SANDRA UMATHUM

Kunst als Aufführungserfahrung

Zum Diskurs intersubjektiver Situationen
in der zeitgenössischen Ausstellungskunst.

Felix Gonzalez-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal

November 2011, 188 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 27,80 €,
ISBN 978-3-8376-1838-9

Zahlreiche Werke in der zeitgenössischen Ausstellungskunst kennzeichnet die Bemühung, die Besucher in intersubjektive Verhältnisse zu setzen: mit dem Museumspersonal, mit eigens engagierten Akteuren oder mit anderen Besuchern. Diese Studie nimmt ihren Ausgang bei der Frage, wie sich mit dieser Praxis auch die Kunsterfahrungen geändert haben. Mithilfe des Aufführungsbegriffs und theaterwissenschaftlichen Methoden der Analyse widmet sie sich verschiedenen Erfahrungen in der Begegnung mit Werken von Felix Gonzalez-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal und erörtert, wie diese sich qualifizieren und in historischer Perspektive einordnen lassen.

Sandra Umathum (Dr. phil.), Theaterwissenschaftlerin, lehrt an der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig im Fachbereich Dramaturgie.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1838/ts1838.php

Inhalt

Vorwort | 7

Einleitung | 9

Plädoyer für die Inblicknahme
der intersubjektiven Erfahrungssituation | 13
Aufführungserfahrungen – oder vom Nutzen eines Dialogs
zwischen Kunst- und Theaterwissenschaft | 17
Material und Fragestellungen | 23

1. An dem Ort, von wo man schaut:

Felix Gonzalez-Torres' *Candy Spills* | 27

- 1.1 Ich sehe was, das du nicht siehst:
Zum Prinzip der Deutungsflexibilität
in Felix Gonzalez-Torres' Werk | 32
- 1.2 Geteilte Autorschaft: Die Funktion der Zertifikate | 43
- 1.3 Tun oder Unterlassen? | 51
- 1.4 Schauplatz der Begegnungen | 61

2. Auf der Bühne:

Erwin Wurms *One Minute Sculptures* | 73

- 2.1 »Trockene bildhauerische Forschung –
Erwin Wurms erweiterter Skulpturbegriff | 76
- 2.2 Jeder kann Skulptur sein | 87
- 2.3 Protagonisten der Szene | 94
 - 2.3.1 Ko-präsente Zwischenereignisse | 94
 - 2.3.2 Imaginierte Betrachter | 103
 - 2.3.3 Imaginierte Verkörperungen | 109
- 2.4 Kurzlebige Skulpturen –
oder die Kunst, Haltung zu bewahren | 113

3. Im Kreis der Anderen: Tino Sehgals *This objective of that object & This situation* | 117

3.1 Das unstoffliche Kunstwerk | 119

3.2 Was ist hier so zeitgenössisch? Zum Paradigma der zweifachen Gleichzeitigkeit in Tino Sehgals Werk | 123

3.3 Die Permanenz der Wiederholung | 128

3.4 Sich in die Diskussion bringen | 134

 3.4.1 Beziehungsspiele: *This objective of that object* | 134

 3.4.2 Salon der Zitate: *This situation* | 147

4. Die Politizität intersubjektiver Erfahrungssituationen | 159

4.1 Kunst und Politik:

 Nicolas Bourriauds *Relational Aesthetics* | 159

4.2 Eine kritische Replik:

 Claire Bishops *Antagonism and Relational Aesthetics* | 165

4.3 Die Kunst der Anerkennung des Anderen | 172

Literatur | 175

Abbildungen | 185

Vorwort

Dieses Buch ist allererst das Ergebnis vieler Begegnungen und Beziehungen mit Menschen, die mich mit ihren Gedanken und ihrem Mitdenken begleitet haben. – Für ein Arbeiten an der Schnittstelle von Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte bot der Sonderforschungsbereich *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste* die idealen Voraussetzungen, und von großem Gewinn war hier vor allem die gute alte B-Gruppe, in der es stets einen geschützten Raum gab für den Austausch über das noch Vorläufige und Unfertige. Dafür, dass sie mir dieses Umfeld ermöglicht hat, geht mein Dank an Erika Fischer-Lichte. Unbezahlbar sind meine ersten Leserinnen, Dorothea von Hantelmann, Juliane Rebentisch und Antje Wessels, die mich mit ihrem Interesse an den Differenzen im Gemeinsamen und ihrer ständigen Bereitschaft zum Ein- und Widerspruch inspirierten. Christian Horn und Matthias Warstat verdanke ich viele inspirierende Gespräche über Theatralität. Neben vielem anderen haben sie mit mir nicht zuletzt einige der in diesem Buch beschriebenen Kunsterfahrungen geteilt. Friedericke, Henriette und Traugott Klose stellten mir über Monate am Wannsee einen ruhigen Arbeitsplatz zur Verfügung und beschenkten mich mit der großzügigsten Gastfreundschaft. Ihnen ist kaum genug zu danken. Ebenso wenig wie für all ihre Unterstützung: Robert Graf, Agnes Manier, Sabine Schouten, meiner Familie – und Resi Adatschi. Für sie ist dieses Buch.

Einleitung

1971 schrieb Siegfried J. Schmidt: »Diese Entwicklung, die den Betrachter [...] zum Kooperator im Kunstprozeß erhebt, erscheint mir symptomatisch für die Kunst der Zukunft.¹ Mit dieser Prognose reagierte der Philosoph und Kommunikationswissenschaftler auf die zur damaligen Zeit bereits seit längerem virulenten Tendenzen, mit verschiedenen Strategien die Verabschiedung eines tradierten Werkverständnisses sowie Rezeptionsverhaltens zu bewirken. Wie ein Blick auf die heutige Sachlage zeigt, hat Schmidt mit seiner Prognose zweifelsfrei Recht behalten. Kunst, die Prozesse gegenüber Produkten mit geschlossener Form und fixierter Gestalt privilegiert und die Rezipienten außerdem zu konstitutiven Teilhabern an diesen Prozessen macht, hat sich längst als feste Größe etabliert. Dies bestätigt nicht zuletzt die Regelmäßigkeit, mit der man ihr in Museen und Galerien begegnen kann. Ein Besuch in diesen Institutionen zeigt allerdings nicht nur, dass diese veränderten Praktiken selbst bereits Geschichte geschrieben haben. Er zeigt zugleich, in welcher Weise sich die Umbrüche, die seit der Mitte des vergangenen Jahrhunderts unter Stichworten wie dem Wandel von der Werk- zur Prozess- oder Ereignisästhetik ihren Platz in der Kunsts geschichte, Kunstkritik und in den philosophischen Theoriebildungen eingenommen haben, in der Gegenwart fortschreiben.² Wirft man einen kurorischen Blick auf die jüngeren Entwicklungen in der Ausstellungskunst, so ist etwa festzustellen, dass sich unter ihnen eine nicht unbeträchtliche Anzahl an Arbeiten befindet, die nicht lediglich darauf ausgerichtet sind, die Rezipienten mit einem Objekt interagieren zu lassen oder sie zu Akteuren in einer Installation zu machen.³ Dezi diert entwerfen sie diese vielmehr als Teilnehmer an

-
- 1 Siegfried J. Schmidt: Ästhetische Prozesse. Beiträge zu einer Theorie der nicht-mimetischen Kunst und Literatur, Köln 1971, S. 95.
 - 2 Zur theoretischen Fundierung des *performative turn* in den Künsten siehe Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, Frankfurt a.M. 2004 sowie Dieter Mersch: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt a.M. 2002.
 - 3 Mit der Rede vom »aktiven« Rezipienten oder vom »Kooperator im Kunstprozeß« verbindet sich ein grundsätzliches Problem, sofern sie suggeriert, es gebe

zwischenmenschlichen Begegnungen und stellen mithin die Weichen dafür, dass sie sich für die Dauer einer Ausstellung mit anderen Personen in unterschiedliche und immer wieder anders sich ausprägende Verhältnisse setzen können: mit Personen, die sich entweder aus dem Museumspersonal, aus eignen für die Hervorbringung dieser zwischenmenschlichen Begegnungen engagierten Akteuren oder aus anderen Besuchern rekrutieren.

Die Beispiele, die sich hierzu anführen lassen, sind zahlreich. Zu ihnen gehört u.a. Elmgreen & Dragsets *Reg(u)arding the Guards*, eine Arbeit, die erstmals im Winter 2004 in der Londoner »Serpentine Gallery« präsentiert wurde. Sieben als Museumsaufseher gekleidete Menschen saßen dort auf sieben Stühlen, die mit den Rückenlehnen an drei Wänden des ansonsten leeren Ausstellungsraums aufgestellt waren, und kamen genau der Aufgabe nach, die man gemeinhin von Museumsaufsehern erwartet: Sie widmeten sich der stillen Betrachtung und Beaufsichtigung der Begegnung zwischen einem Kunstwerk und seinen Rezipienten, einem Kunstwerk allerdings, das in diesem Fall in der gemeinsam geteilten Zeit von Rezipienten und Muse-

ein Anderes, ein Gegenteil, nämlich den passiven Galerie- oder Museumsbesucher. Die begriffliche Gegenüberstellung von ›aktiven‹ und ›passiven‹ Rezipienten ist indes ein unglückliches Relikt aus den Zeiten der historischen Avantgarde und vor allem aus der Mitte des vergangenen Jahrhunderts, als Künstler mit der Rolle des Publikums zu experimentieren begannen und sich bemühten, die Betrachter, wie es bis heute immer noch gerne heißt, zu aktivieren. Frank Popper, der 1975 mit seinem Buch *Art – Action and Participation* eines der ersten Überblickswerke über die damals aktuellen Partizipationspraktiken vorlegte, bemerkte darin, dass angesichts der jüngsten Entwicklungen der Begriff des ›spectator‹ nicht mehr passend wäre und stattdessen eher auf Begriffe wie ›executant, actor, user, collaborator and finally creator‹ (S. 10) ausgewichen werden sollte. Genau genommen ist die Gegenüberstellung von Zuschauern und Akteuren allerdings nur schwer legitimierbar. Auch Poppers Versuch, den betrachtenden vom handelnden Rezipienten dadurch zu unterscheiden, dass er letzterem ein ›active, complete involvement on both physical and mental levels‹ (S. 75) bescheinigt, trägt nicht zur Beseitigung des Problems bei, denn jeder Betrachter ist letztlich auch auf physischer wie mentaler Ebene involviert. Und zwar nicht nur deshalb, weil bereits jede Wahrnehmungsleistung ihrerseits eine Handlung darstellt, sondern weil sie ohne begleitende Aktivitäten, wie etwa orientierende Bewegungen im Raum, nicht zu haben ist. Im Endeffekt bedeutet dies, dass im Grunde jeder Betrachter immer schon ein Akteur und umgekehrt: jeder Akteur stets ein Betrachter ist. (Vgl. hierzu u.a. Martin Seel: ›Teilnahme und Beobachtung. Zu den Grundlagen der Freiheit‹, in: ders.: *Paradoxien der Erfüllung. Philosophische Essays*, Frankfurt a.M. 2006, S. 130-156.) Aus heuristischen Gründen werde ich dennoch eine begriffliche Unterscheidung vornehmen und mich mit dem Begriff des Akteurs auf Personen beziehen, die ihre Handlungen an Objekten, an und mit anderen Akteuren und/oder am und mit dem eigenen Körper vollziehen bzw. mit dem Vollzug solcher Handlungen (vor Anderen) in Erscheinung treten.

umsaufsichten bzw. in deren gegenseitigem Beobachten und Beobachtet- werden überhaupt erst hervorgebracht wurde. Ein anderes Beispiel ist Tobias Rehbergers *Three Boys four Girls* (1996), eine Gruppe modisch gekleideter Teenager, die der Künstler in Museen Dinge tun und sich in einer Weise verhalten lässt, die für den Aufenthalt in dieser Institution alles anderes als gewöhnlich sind. So campierten im Frankfurter »Museum für Moderne Kunst« im Frühjahr 2003 vier junge Frauen und drei junge Männer auf einer Decke, aßen Butterbrote, telefonierten mit ihren Mobiltelefonen oder spielten Ball – und weckten damit die Aufmerksamkeit der Besucher, die sich von Zeit zu Zeit um die Gruppe versammelten, ihr aus der Ferne zuschauten oder Kontakt zu ihr aufnahmen und sich bisweilen sogar an ihrem Ballspiel beteiligten. Zu den Werken, die zwischenmenschliche Bezüglichkeiten gestalten, gehört auch diejenige von Micol Assael, die anlässlich der Biennale in Venedig 2005 einen älteren Mann einlud, im »Arsenale« seine Zeit zu verbringen. In einem für das Publikum unzugänglichen Bereich oberhalb der eigentlichen Ausstellungsfläche richtete sie ihm einen Aufenthaltsort ein. Dort saß er an einem Tisch, las seine Zeitung oder begab sich an die Brüstung, um von oben auf das Treiben herabzublicken und seinerseits die Kunstmehrere zu betrachten. Die Liste der Beispiele lässt sich weiter ergänzen durch die *One Minute Sculptures* von Erwin Wurm, bei denen Besucher mithilfe von Alltagsgegenständen auf bühnenartigen Vorrichtungen für eine Minute zu lebenden Skulpturen werden können. Oder durch die installativen Einrichtungen Rirkrit Tiravanijs, die verschiedene Handlungsoptionen unterbreiten. Stellvertretend sei hier nur *Untitled, 1996 (Tomorrow is Another Day...)* genannt, eine Arbeit, bei der Tiravania im »Kölner Kunstverein« sein New Yorker Apartment in naturgetreuem Maßstab nachbauen ließ und dem Publikum gestattete, rund um die Uhr darin zu leben und alle Einrichtungsgegenstände nach Belieben zu benutzen.

Wie diese Beispiele zu erkennen geben, werden intersubjektive Begegnungen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst mit ganz verschiedenen Mitteln gestaltet. Während einige Künstler selbst gewählte Akteure einsetzen, sind wiederum bei anderen, etwa bei Tiravania oder Wurm, keine eigens engagierten Akteure im Spiel. Gerade Werke wie diejenigen von Tiravania und Wurm belegen jedoch nur allzu deutlich, dass der bloße Verweis auf die Überschreitbarkeit der Demarkationslinie zwischen Subjekt und Objekt heutzutage eine oft nur noch unzureichende Beschreibung liefert. Denn zwar regen diese Werke eine physische Interaktion der Rezipienten mit Objekten an. Zur selben Zeit sorgen sie auf diesem Wege aber für eine Interaktion zwischen Menschen, die sich für die künstlerischen Entwürfe als ebenso konstitutives Kriterium erweist wie für die jeweiligen Kunsterfahrungen.

Zieht man in Betracht, dass die Gestaltung von intersubjektiven Bezüglichkeiten seit den 1990er Jahren in der Ausstellungskunst längst keine Ausnahmeerscheinung mehr darstellt, dann ist es umso erstaunlicher, dass sie sich als Gegenstand umfassender Untersuchungen noch kaum etabliert hat.

Freilich gibt es bereits Bemühungen, diese veränderte Stoßrichtung künstlerischer Produktionsweisen theoretisch zu fundieren – und stellvertretend sei hier nur der noch immer prominenteste Ansatz des Kurators und Kunstkritikers Nicolas Bourriaud erwähnt, der in seinem Buch *Relational Aesthetics* von der holzschnittartigen These ausgeht, dass »[a]fter the area of relations between Humankind and deity, and then between Humankind and the object, artistic practice is now focused upon the sphere of inter-human relations.«⁴

Auffällig bei Bourriaud sowie bei den meisten anderen Autorinnen und Autoren, die sich bislang zu diesem künstlerischen Phänomen geäußert haben, ist allerdings, dass sie dieses vorzugsweise im Kontext der damit sich ebenfalls wandelnden Funktionen der Kunstinstitutionen oder der neuen Herausforderungen für das Kuratieren beleuchten. Fragt man jedoch nach den zwischenmenschlichen Bezüglichkeiten selbst oder danach, wie sich mit ihnen die Kunsterfahrungen transformiert haben, so erhält man nur selten Antworten, die hinausreichen über Beschreibungen der artistischen Strategien, mit deren Hilfe Menschen zusammengeführt werden, oder der Tätigkeiten, die sie miteinander ausführen können. Dass Künstler mit ihren Werken intersubjektive Begegnungen begünstigen und Besuchern durch Kunst die Möglichkeit eröffnet wird, sich in Museen und Galerien in einem »relational realm«⁵ (Nicolas Bourriaud) oder einem »sozialen Raum«⁶ (Nina Möntmann) aufzuhalten, erzählt über die Art der Erfahrungen, die dort gemacht werden können, indes so gut wie nichts.

Weil hinsichtlich der konkreten Begegnungen und Erfahrungen noch nicht viel gewonnen ist, wenn man es bei der Feststellung belässt, dass Rezipienten längst nicht mehr nur mit Objekten oder in Installationen etwas tun können, sondern zunehmend auch in der Begegnung mit anderen Menschen aktiv werden dürfen, möchte ich in meinen Untersuchungen die intersubjektiven Relationen in den Vordergrund rücken, die von Werken in Gang gesetzt werden, welche für die wiederholte Ausstellung in Museen und Galerien konzipiert sind.⁷ Zu ergründen wird also sein, was es heißt, im Rah-

4 Nicolas Bourriaud: *Relational Aesthetics*, Dijon-Quetigny 2002, S. 28.

5 Ebd., S. 17.

6 Nina Möntmann: *Kunst als sozialer Raum*. Andrea Fraser, Martha Rosler, Rirkrit Tiravanija, Renee Green, Köln 2002. In dieser Studie hat sich die Autorin ausführlich dem wechselseitigen Wandel von Kunstproduktion und kuratorischer Praxis bzw. den veränderten Aufgaben von Museen und Galerien gewidmet.

7 In Konsequenz bedeutet dies, dass ich zur Ausstellungskunst nicht jene Arbeiten zähle, die in Museen und Galerien allenfalls singuläre zwischenmenschliche Ereignisse hervorbringen. Unberücksichtigt bleiben daher nicht nur die Arbeiten der Performance Art (vgl. hierzu auch Kap. 3.3), sondern auch die vielen, auf intersubjektive Begegnungen ausgerichteten Projekte, die sich jenseits von Kunstinstitutionen positionieren und, wie etwa die Public Art, an der Schnittstelle von künstlerischem, politischem und sozialem Engagement angesiedelt sind. Siehe

men der Kunst mit anderen Menschen zu interagieren und so an der Hervorbringung eines Kunstwerks teilzuhaben. Welche Aktionen und Reaktionen können sich dabei ergeben, und wie schlägt sich beispielsweise der Umstand des Wahrgenommenwerdens auf die Selbstwahrnehmung und die Ausführung der eigenen Tätigkeiten nieder? Was bedeutet es, sich in einem Raum aufzuhalten, in dem man durch seine Handlungen und sein Verhalten Einfluss auf die Erfahrungen Anderer nehmen kann, gleichzeitig aber von deren Handlungen und Verhalten beeinflusst wird? Und was wiederum geschieht, wenn Menschen mit widerstreitenden Intentionen, Wünschen und Erwartungen aufeinandertreffen?

PLÄDOYER FÜR DIE INBLICKNAHME DER INTERSUBJEKTIVEN ERFAHRUNGSSITUATION

Das Vorhaben, Kunsterfahrungen in intersubjektiven Begegnungen zum Gegenstand der Untersuchung zu machen, nimmt seinen Ausgang bei der Diagnose eines Desiderats. Nicht zuletzt verbindet sich mit dessen Inangriffnahme die Bemühung, einem Grundzug dieses künstlerischen Phänomens gerecht zu werden, der noch kaum genug problematisiert worden ist. So ist bislang nicht nur vernachlässigt worden, wie die in den Werkgestalten angelegten Begegnungen und die aus diesen Begegnungen resultierenden Erfahrungen eigentlich aussehen. Durch die Vernachlässigung dessen, was vor Ort geschieht, wurde allzu häufig auch ausgeklammert, dass Künstlerinnen und Künstler mit ihren Werken zwar vieles beabsichtigen wollen können oder vieles durch inszenatorische Strategien in die entsprechenden Bahnen zu lenken vermögen, letztlich jedoch kaum imstande sind, das Wie der Begegnungen und der in ihnen gemachten Kunsterfahrungen konzeptuell genau zu präfigurieren.

Dass der künstlerischen Erfahrungsgestaltung immer schon Grenzen gesetzt sind, ist eine in gewisser Hinsicht triviale Feststellung. Und aufgrund der Sachlage, dass Kunsterfahrungen nie allein mit dem sie induzierenden Objekt verrechenbar sind, ist sie auch keineswegs nur auf jene Werke zu

zur so genannten Public Art stellvertretend Marius Babias/Achim Könneke (Hg.): *Die Kunst des Öffentlichen*, Dresden 1998; Grant H. Kester: *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*, Berkeley, Los Angeles, London 2004; Arlene Raven (Hg.): *Art in the Public Interest*, New York 1993; Nina Felshin (Hg.): *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle 1995; Malcolm Miles: *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*, New York 1997; Suzanne Lacy: *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle 1994; W.J.T. Mitchell (Hg.): *Art and the Public Sphere*, Chicago 1992; Tom Finkelpearl (Hg.): *Dialogues in Public Art*, Cambridge/Mass. 2000; Erika Suderbürg (Hg.): *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, Minnesota 2000.

beschränken, die hier im Mittelpunkt des Interesses stehen. Kunsterfahrungen sind stets das Ergebnis der Begegnung *zwischen* einem Subjekt mit seinen ihm eigenen Dispositionen und einem Objekt mit seinen ihm spezifischen Eigenschaften. Der individuelle Charakter, der jeder Kunsterfahrung eignet, verdankt sich somit dem Umstand, dass unterschiedliche Personen mit ein und demselben Objekt immer andere Begegnung haben werden oder dass selbst eine einzige Person bei der erneuten Begegnung mit ein und demselben Objekt nicht mehr dieselbe ist, da sie sich bereits bei der zweiten Begegnung von sich selbst durch die Erfahrungen unterscheidet, die sie beim ersten Mal gemacht hat. Darüber hinaus resultiert die Individualität von Kunsterfahrungen aus den sich ständig ändernden Kontexten, in denen Subjekte und Objekte aufeinandertreffen. Genau genommen werden deshalb Kunsterfahrungen nie nur an einem Werk, sondern immer in einer spezifischen raum-zeitlichen Situation gemacht: in einer bestimmten historischen Zeit, an einem konkreten geografischen und gegenständlichen Ort sowie in einer augenblicklich gegebenen Raum-Zeitlichkeit, in der die Dynamiken, die sich zwischen einem Erfahrungssubjekt und einem künstlerischen Arrangement entfalten, von zahlreichen Faktoren beeinflusst sein können. Man erinnere sich in diesem Zusammenhang an die Museumsaufsichten, die uns auf Schritt und Tritt durch die Ausstellungsräume folgen, um darauf zu achten, dass wir uns angemessen verhalten. Oder an all jene Museumsbesucher, die uns darin zum Störfaktor werden, dass sie sich schon lauthals über das austauschen, was ihnen an einem Werk gefällt, was sie irritiert oder ihnenrätselhaft erscheint, noch bevor wir selbst Gelegenheit hatten, uns in Ruhe auf es einzulassen.

Dass sich ein Geschehen immer schon bis zu einem gewissen Grad der Kontrolle der Rezipienten und zugleich der Gestaltbarkeit der Künstler widersetzt, dass sein Werden diesen Entzug im selben Maße in sich trägt, wie es diesen Entzug mit herstellt, ist insofern keine Neuigkeit. Allerdings möchte ich behaupten, dass dieser Umstand auf die zur Diskussion stehenden Arbeiten im Besonderem zutrifft, weil sie intersubjektive Bezüge hervorbringen und sich *in diesen* Bezügen wesentlich konstituieren. Sie rücken, so könnte man sagen, die Abhängigkeit der Kunsterfahrungen von den Handlungen und dem Verhalten anderer Personen in den Vordergrund und inszenieren Kunst gewissermaßen als Schauplatz alternierender Begegnungen zwischen Menschen. Zur zentralen Bedingung einer Erfahrung avanciert mithin, was in der Zusammenkunft von Werken und Rezipienten in der Regel nur auf einem Nebenschauplatz vor sich geht und sich oftmals bloß als notwendig zu akzeptierende Begleiterscheinung Aufmerksamkeit verschafft.

Künstler, die Begegnungen zwischen Personen initiieren, weiten den Spielraum für unvorhersehbare Ereignisse deutlich aus. Sie legen das Fundament für Ungeplantes und Unplanbares und bringen dabei – bewusst oder unbewusst, gewollt oder ungewollt – zugleich die Grenzen der Inszenierbarkeit zur Ausstellung. Diese Grenzen betreffen nicht erst am Ende das Dass

des Zustandekommens einer intersubjektiven Begegnung selbst. Denn während ein und dasselbe künstlerische Arrangement durchaus differente Begegnungskonstellationen hervorbringen und jede dieser Begegnungskonstellationen wiederum differente Erfahrungen auslösen kann, ist es genauso gut möglich, dass es niemanden geben wird, der sich bereit erklärt, die Handlungs- oder Kommunikationsangebote in Anspruch zu nehmen und sich mit ihrer Hilfe zu Anderen in Beziehung zu setzen. Mit der Vernachlässigung dessen, was tatsächlich vor Ort geschieht, ist die Frage nach diesen vielfältigen Emergenzen bisher häufig im toten Winkel der Auseinandersetzungen verschwunden. Statt ins Auge zu fassen, was in der Museumsrealität aus dem in künstlerischen Entwürfen Angelegten resultiert und inwiefern dabei ganz Unerwartetes hervortreten kann, wird Potenzialität in der Tendenz mit Wirklichkeit gleichgesetzt und, wie u.a. bei Bourriaud,⁸ von den künstlerischen Einrichtungen ohne Überprüfung auf die jeweiligen Begegnungen und Erfahrungen projiziert. Eine erfahrungsästhetisch orientierte Untersuchung soll demgegenüber den Vorteil bieten, einem Phänomen adäquat Rechnung zu tragen, das die einer Erfahrungssituation immer schon eignenden Kontingenzen in signifikanter Form thematisch werden lässt. Sie soll es ermöglichen, die Art der Beziehungen und die Art der Erfahrungen unter die Lupe zu nehmen, ohne sich dabei auf die Absichtserklärungen der Künstler verlassen und sich allein mit Mutmaßungen zufrieden geben zu müssen.

Dieses Vorhaben versteht sich im Grunde als Erweiterung zu einer Anregung, die Oskar Bätschmann bereits Ende der 1990er Jahre formulierte. Für »die Bereitstellung von Vorrichtungen, Einrichtungen und Objekten [...], die das Publikum in Ausstellungen mit einer unerwarteten Situation überraschen oder in einen Vorgang einbeziehen und dadurch einen Prozeß der Erfahrung auslösen«, hat der Kunsthistoriker in seinem Buch *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem* den Begriff der »Erfahrungsgestaltung« geprägt.⁹ Pointiert rekurrierte er mit diesem Begriff auf den Stellenwert, der den Kunsterfahrungen seit den 1960er Jahren und seit der Wende von der Werk- zur Prozessästhetik bereits in den Entwürfen vieler Arbeiten eingeräumt wird. Und bezeichnete als Erfahrungsgestalter demnach Künstlerinnen und Künstler, die das Publikum zu Aktivitäten einladen, ohne deren Ausführungen die entsprechenden Installationen und Objekte ebenso wenig Vollständigkeit zu beanspruchen imstande sind, wie ohne die Erfahrungen, die mit diesen Ausführungen einhergehen.

Worauf Bätschmann mit dem Konzept der Erfahrungsgestaltung zielt, ist somit der Umstand, dass sich die Bedeutungen der Werke, um die es ihm geht, nicht mehr als etwas ihnen Eingeschriebenes konzeptionalisieren lassen, das es im hermeneutischen Nachvollzug zu entschlüsseln gilt. Stattdes-

8 Zur ausführlichen Auseinandersetzung mit Nicolas Bourriaud vgl. Kap. 4.

9 Oskar Bätschmann: *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997, S. 232.

sen sind die Bedeutungen nicht länger von den durch sie ausgelösten Erfahrungen abzukoppeln. Sie konstituieren sich erst und nur im Verlauf der Aneignungsprozesse als die Gesamtheit der Erfahrungen, die die Besucher im Zuge ihrer Aktivitäten machen. Was er mit dem Begriff der Erfahrungsgestaltung adressiert, ist anders gesagt die Verlagerung der künstlerischen Bedeutungsstiftung von der produktionsästhetischen auf die rezeptionsästhetische Seite. Die künstlerische Bedeutungsstiftung, so lässt es sich mit dem Kunsthistoriker Michael Lüthy formulieren, »subjektiviert und performativiert sich, [...] indem sie sich von ihren konkreten Umständen und Verläufen weder ablösen kann noch will«¹⁰. Die Konklusion, die Bätschmann aus diesen ästhetischen Veränderungen für das theoretische Arbeiten ableitet, führt ihn schließlich dazu, für einen Perspektivwechsel zu plädieren: Statt der Konzentration allein auf die Objekte verlangten es diese neuen Formen, den Blick fortan auf das Miteinander von Objekt und Aktivität bzw. auf die Erfahrungsprozesse zu lenken, in denen diese Objekte angeeignet werden.

Betrachtet man die Werke der gegenwärtigen Ausstellungskunst, die zwischenmenschliche Begegnungen inszenieren, dann wird kaum zu bestreiten sein, dass sie sich Bätschmanns Konzept der Erfahrungsgestaltung mühelos zuordnen lassen. Auch sie offerieren Aktivitäten, deren Ausführungen für die Vollständigkeit der Werke und die Erfahrungen selbst konstitutiv sind. Die künstlerische Hinwendung zur zwischenmenschlichen Begegnung gestattet es jedoch, von einer speziellen, einer anderen Variante der Erfahrungsgestaltung auszugehen. Sprach sich Bätschmann also noch dafür aus, »die Objektästhetik zugunsten einer Prozeßästhetik aufzugeben und im Prozeß den Gegenstand der Kritik zu sehen«¹¹, so möchte ich vor dem Hintergrund dieser jüngeren Entwicklungen vorschlagen, den Gegenstand der Kritik bzw. der analytischen Betrachtung und Beurteilung in der zwischenmenschlichen Erfahrungssituation zu suchen.

Diese Erweiterung des von Bätschmann vorgenommenen Perspektivwechsels eröffnet den Weg nun zu einem zweifachen Ziel: Ausgehend von der Annahme, dass die Inblicknahme von Erfahrungen, die grundlegend an den Aufenthalt in einer konkreten intersubjektiven Situation gebunden sind, es erfordert, sich diesen Situationen analytisch zu nähern, werde ich mein Interesse zum einen auf das richten, was sich vor Ort und zu einer bestimmten Zeit ereignet (und nicht allein auf das, was dort als künstlerisches Setting – als Objekt, Installation oder Ensemble von Akteuren – gegeben ist oder sich den künstlerischen Intentionen zufolge ereignen soll). Zum anderen möchte ich in diesem Zuge zu zeigen versuchen, inwiefern es im vorliegenden Fall für die Kunst- und Theaterwissenschaft von Nutzen sein kann, einen Dialog aufzunehmen.

10 Michael Lüthy: »Die eigentliche Tätigkeit. Aktion und Erfahrung bei Bruce Nauman«, in: Erika Fischer-Lichte et.al. (Hg.): Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen, München 2006, S. 57-74, hier: S. 58.

11 O. Bätschmann: Ausstellungskünstler, S. 240.

AUFFÜHRUNGSERFAHRUNGEN – ODER VOM NUTZEN EINES DIALOGS ZWISCHEN KUNST- UND THEATERWISSENSCHAFT

Zu disparat ist das zu untersuchende Feld, um es weitläufig zu durchmessen. Seine Eingrenzung ist daher von der Beobachtung motiviert, dass wir dank einer sich erneut vollziehenden Veränderung der Idee und Konzeption von Kunstwerken heutzutage auch in Museen und Galerien immer öfter Erfahrungen in Situationen machen können, die sich als Aufführungssituationen bezeichnen lassen. Es sind Aufführungssituationen insofern in ihnen die einen *vor* Anderen oder *für* Andere Handlungen ausführen, sich *vor* Anderen oder *für* Andere in besonderer Weise inszenieren und exponieren oder in denen sich die einen *zu* den Anderen durch einen bestimmten Rezeptionsmodus in ein spektatorisches Verhältnis setzen. Die Aufführung ist demnach eine Kategorie, die ein spezifisches Verhältnis benennt, ein Verhältnis zwischen denen, die schauen, und denen, die angeschaut werden. Gleichsam ist die Aufführung eine Kategorie, die zunächst noch nichts aussagt über die Rolle, in der die Angeschauten auftreten, über die Art des Miteinanders zwischen Zuschauern und Akteuren und mithin einen konkreten Aufführungstypus. Mit der Rede von einer Aufführung ist weder *per se* festgelegt, dass der Akteur ein Darsteller ist, der vor Anderen eine fiktive Rollenfigur verkörpert. Noch ist mit ihr angesprochen, dass die Zuschauer zwangsläufig ins Dunkel eines Auditoriums verbannt und als Adressaten eines auf Illudierung zielenden Spiels entworfen sind. Die Reichweite des Aufführungsbegriffs ist wesentlich größer. Sie umfasst keineswegs nur das dramatische oder post-dramatische Kunsttheater, sondern erstreckt sich auf zahlreiche kulturelle Ereignisse, zu denen auch Konzerte, Autorenlesungen, Rituale, Sportwettkämpfe oder politische Veranstaltungen gehören.¹²

Während es für Theaterwissenschaftlerinnen und Theaterwissenschaftler zum Alltagsgeschäft gehört, sich mit Aufführungen im Theater – und von hier aus weitergehend: mit allen möglichen Formen von kulturellen Aufführungen – auseinanderzusetzen,¹³ spielt die Analyse und Beurteilung von auf-

12 Vgl. hierzu Milton Singer, der für jene kulturellen Praktiken, die sich durch einen Handlungs- und Aufführungsscharakter auszeichnen und das Selbstverständnis einer bestimmten Gruppe von Menschen darstellen, reflektieren oder in Frage stellen, den Begriff der *cultural performance* geprägt hat. Milton Singer: Traditional India: Structure and Change, Philadelphia 1959.

13 Für die Theaterwissenschaft resultierte aus der Hinwendung zur Aufführung als ihrem eigentlichen Gegenstand in den letzten zehn bis 15 Jahren eine deutliche Ausweitung ihres Untersuchungsfeldes und Fragehorizontes. Ausgehend von der Prämisse, das Aufführungen nicht nur im Theater, sondern in allen kulturellen Bereichen stattfinden, begreift sie sich nicht mehr allein als Kunswissenschaft.

führungshaften Situationen in der Kunstgeschichte allenfalls eine untergeordnete Rolle. Wenn man so will, war es die Kunst selbst, die ihr diese Aufgabe lange Zeit ersparte. Hat ihr jedoch schon die Wende zur Prozessästhetik sowie das Aufkommen von Happening, Fluxus und Performance Art die »traditionellen werkästhetischen Analyseinstrumente aus der Hand«¹⁴ geschlagen, so mag dieses Fehlen geeigneter Analyseinstrumente ebenfalls dafür verantwortlich sein, dass die erfahrungsästhetischen Dimensionen in den von der zeitgenössischen Ausstellungskunst inszenierten Begegnungen zwischen Menschen noch kaum in den Fokus kunstwissenschaftlicher Betrachtung gerückt sind.

Mit der Diagnose, dass auch Kunstwerke in Museen und Galerien zunehmend Erfahrungen in Aufführungssituationen ermöglichen, verbindet sich indes keineswegs die Behauptung, jedes Werk, das die Hervorbringung intersubjektiver Begegnungen begünstigt, konstituiere unweigerlich aufführungshafte Situationen. Häufig konzipieren Künstlerinnen und Künstler ihre Werke durchaus so, dass sich Bezüglichkeiten zwischen Personen ergeben können, die zumindest nicht notwendigerweise als aufführungshaft erfahren werden müssen. Als Beispiel lässt sich erneut Rirkrit Tiravanija anführen, in dessen Installationen es den Anwesenden erlaubt ist, sich aufzuhalten und gemeinsam etwas zu tun. Sicherlich kann es auch hier vorkommen, dass jemand in einer dieser Installationen etwas tut und dabei von einer anderen Person so wahrgenommen wird, als seien er, seine Handlungen und sein Verhalten von irgendwem in Szene gesetzt worden. Genauso gut kann es jedoch sein, dass sich mehrere Menschen einfinden, um miteinander zu kochen, miteinander zu essen oder sich zu unterhalten, ohne dass ihre Handlungen und ihr Verhalten einen spektatorischen Rezeptionsmodus evozieren. Erinnert man sich an das Performance-Konzept Marvin Carlsons, demzufolge es immer jemanden geben muss, der ein Geschehen als Aufführung anerkennt, – »some audience that recognizes and validates it as performance«¹⁵ – dann ist es keineswegs gerechtfertigt, jedes interagierende Miteinander so ohne Weiteres als Aufführung zu begreifen.

Mit der Inblicknahme sämtlicher kultureller Aufführungen hat sie vielmehr angefangen, sich zugleich dezidiert als Kulturwissenschaft zu begreifen.

14 Michael Lüthy: »Dass sich in der Kunst ein Wandel vom Werk zum Prozess ergeben hat [...], gehört mittlerweile zum Grundwissen der Kunstgeschichte [...]. Allerdings belässt es die Kunstgeschichte gewöhnlich beim Konstatieren bzw. Nachzeichnen dieses Wandels, obschon (oder: weil) er ihr die traditionellen werkästhetischen Analyseinstrumente aus der Hand schlägt.« Zit. nach »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste«, Antrag auf Finanzierung der 2. Förderperiode des Sonderforschungsbereichs 626, Berlin 2006, S. 176.

15 Marvin Carlson: *Performance Art: A critical introduction*, London 1996, S. 6.

Mit dem Vorhaben, jenen Erfahrungssituationen nachzugehen, die als aufführungshaft erfahren werden können, geht es mir daher nicht um den Nachweis der Behauptung, *alle* Werke, die um die Herstellung zwischenmenschlicher Begegnungen bemüht sind, bringen stets Aufführungen her vor. Vielmehr möchte ich zu zeigen versuchen, wann und inwiefern der theaterwissenschaftliche Aufführungsbegriff auf das zur Diskussion stehende Phänomen Anwendung finden kann. Wie kann er dabei behilflich sein, *ganz bestimmten* intersubjektiven Bezüglichkeiten in der zeitgenössischen Ausstellungskunst auf den Grund zu gehen und sie adäquat zu beschreiben oder zu beurteilen? Und wie lassen sich mit theaterwissenschaftlichen Herangehensweisen Dimensionen von Kunsterfahrungen eruieren, denen mit der Konzentration allein auf die Ebene der Objekte, Installationen oder Akteure nicht beizukommen ist?

Nicht zuletzt versteht sich dieses Unternehmen als Anregung für die Theaterwissenschaft, ihre Beschäftigungen mit der bildenden Kunst nicht bei Happening, Fluxus oder Performance Art enden zu lassen, nicht also dort, wo die Hinwendung zur Aufführung einen Ausweg aus dem Dispositiv der bildenden Kunst zu weisen versprach. Wie die Arbeit an intersubjektiven Begegnungen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst zeigt, können für die Theaterwissenschaft auch Werke zu einem interessanten Bezugspunkt werden, die sich explizit am Dispositiv der bildenden Kunst orientieren. Da Ausstellungskünstler Aufführungssituationen anders in Gang setzen als Theaterregisseure und da die Realisation von Begegnungen zwischen Menschen in Museen und Galerien anderen Bedingungen unterliegt als im Theater, lassen sich hier Aufführungserfahrungen entdecken, die so weder im Theater noch in anderen kulturellen Bereichen zu machen sind.

Was aber bezeichnet der theaterwissenschaftliche Aufführungsbegriff überhaupt genau? Und was lässt sich unter einer theaterwissenschaftlichen Herangehensweise verstehen?

In einem Artikel zur Phänomenologie von Theatererfahrungen schreibt Jens Roselt:

»Wie sehr das Erleben einer Aufführung vom Publikum abhängig ist, mag ermessen, wer den ersten Teil eines Theaterabends in der letzten Reihe des dritten Rangs inmitten einer Schulklassie erleben ›musste‹ und dann in der Pause auf einen freien Platz in der ersten Reihe zwischen zwei Millionärswitwen wechseln ›durfte‹.«¹⁶

Mit diesen Worten gibt der Theaterwissenschaftler einen Eindruck von der Art und Weise, in der neben dem Bühnengeschehen auch die Wahrnehmungen, Handlungen und das Verhalten anderer Rezipienten für das eigene Er-

¹⁶ Jens Roselt: »Kreatives Zuschauen. Zur Phänomenologie von Erfahrungen im Theater«, in: Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung (2/2004), S. 46-56, hier: S. 48.

leben einer Aufführung relevant werden können. Diese Feststellung mag zunächst trivial erscheinen. Nimmt man sie ernst, so hat sie für das wissenschaftliche Arbeiten jedoch beträchtliche Folgen. Sie erfordert eine zwangsläufige Fokuserweiterung und methodologische Neuorientierung und bedeutet mithin Herausforderung, der sich die Theaterwissenschaft seit mehreren Jahren zu stellen versucht.

Mit der geisteswissenschaftlichen Instantiierung des *performative turn*¹⁷ sowie der vom postdramatischen Theater forcierten Verhandlung der Durchlässigkeit der Vierten Wand oder der Situationsabhängigkeit von Erfahrungen¹⁸ hat die Theaterwissenschaft begonnen, ihr bis dahin abgestecktes Untersuchungsfeld zu erweitern.¹⁹ In der Überzeugung, dass Aufführungen nur unzureichend zu erfassen sind, wenn man sich bei der Analyse lediglich auf das Bühnengeschehen, die Ermittlung von Bedeutungen, Interpretationen oder die Absichten der Regisseure konzentriert, widmet sie sich seither all jenen Kontingenzen, die immer schon auftreten können, wenn sich Menschen für eine gewisse Zeit am selben Ort begegnen. Ein zentraler Gegenstand der theaterwissenschaftlichen Forschung sind entsprechend die komplexen Austauschprozesse, die sich zwischen *allen* Beteiligten – zwischen den Akteuren auf der Bühne, zwischen Bühne und Zuschauerraum, aber auch zwischen den Zuschauern selbst – im Hier und Jetzt einer Aufführung ereignen. Im Zuge dieser Fokusverschiebungen ist allerdings nicht nur etwa die Frage bedeutsam geworden, wie die Wahrnehmungen, Handlungen und das Verhalten anderer Rezipienten das eigene Erleben einer Aufführung beeinflussen können. Es hat ebenfalls eine Enthierarchisierung zwischen kognitiven und leiblich-sinnlichen Wahrnehmungsprozessen eingesetzt, der es zu verdanken ist, dass nun auch Aspekte Berücksichtigung finden, die sich einem hermeneutischen Zugriff entziehen und früher allenfalls als in Kauf zu nehmende Nebenwirkungen abgetan wurden: individuelle Affizierungen oder Stimmungen, Empfindungen und Gefühle, Erinnerungen, Assoziationen, Imaginationen oder Erwartungen.²⁰ Sofern sich eine Aufführung nach

17 Zum *performative turn* in den Geisteswissenschaften und zu den unter dem Blickwinkel des Performativen veränderten Forschungsperspektiven siehe: Erika Fischer-Lichte/Christoph Wulf (Hg.): *Theorien des Performativen*, in: *Paragrapna. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Bd. 10, Berlin 2001.

18 Vgl. Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M. 1999.

19 Vor der geisteswissenschaftlichen Instantiierung des *performative turn* orientierte sich die Theaterwissenschaft in ihren Forschungen zumeist an Theateraufführungen im engeren Sinne und ergründete, wie Regisseure Dramen oder Schauspieler Rollenfiguren interpretieren. Sie betrachtete Theateraufführungen als zu dechiffrierende Texte und widmete sich der Ermittlung der theatralen Zeichen, aus denen eine Aufführung jeweils zusammengesetzt ist.

20 Siehe hierzu stellvertretend Sabine Schouten: *Sinnliches Spüren. Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater*, Berlin 2007; Benjamin Wihstutz: *Theater der Einbildung. Zur Wahrnehmung und Imagination des Zuschauers*,

theaterwissenschaftlichem Verständnis nicht allein auf der Bühne abspielt, sondern die Gesamtheit der Ereignisse, Emergenzen, Dynamiken und Phänomene umfasst, die während der gemeinsamen Anwesenheit von Akteuren und Zuschauern in Erscheinung treten und heterogene oder gar widersprüchliche Erfahrungen auslösen können,²¹ heißt dies in letzter Konsequenz, dass, so Roselt, »auch die Walkmans und Gameboys, die im dritten Rang das Desinteresse am Bühnengeschehen ausdrücken«, oder »das entsetzte Kopfschütteln der Damen in der ersten Reihe, das einsetzt, wenn Hamlet auf der Bühne ›Scheiße‹ sagt«²², Teil der Aufführung sind und Berücksichtigung finden müssen, wenn sie auf unsere Wahrnehmungshaltung einwirken.

Mit der Entwicklung des Aufführungsbegriffs als einer heuristischen Kategorie und der damit einhergehenden Priorisierung phänomenologisch perspektivierter Analysen hat die Theaterwissenschaft einen Weg eingeschlagen, auf dem sie auf den Umstand reagiert, dass alle Theatererfahrungen stets situationsabhängige Erfahrungen sind.²³ Wie bei den Arbeiten, die Bätschmann mit dem Konzept der Erfahrungsgestaltung beschreibt, gilt auch für jede Aufführung, dass sie nicht jenseits der gemachten Erfahrungen anzusiedeln ist: »[...] das Wesentliche einer Aufführung [...] ist gerade in der besonderen und spezifischen Erfahrung durch Zuschauer zu finden.«²⁴ In dem Maß, wie eine Aufführung nicht von den subjektiven Erfahrungen abzulösen ist, die in ihrem Verlauf von den einzelnen Teilnehmern gemacht werden, sind die Erfahrungen umgekehrt notwendig an die konkrete Aufführungssituation – und nicht an die Inszenierung – geknüpft.²⁵ Im Gegensatz

Berlin 2007; Fischer-Lichte, Erika et.al. (Hg.): Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater, Berlin 2006.

- 21 Zur Heterogenität von Kunsterfahrungen siehe E. Fischer-Lichte et.al. (Hg.): Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen, München 2006.
- 22 J. Roselt: »Kreatives Zuschauen«, S. 48.
- 23 Zur Definition des Aufführungsbegriffs sowie zur Einführung des Aufführungsbegriffs als heuristische Kategorie hat Erika Fischer-Lichte in den vergangenen Jahren zahlreiche Publikationen veröffentlicht. Stellvertretend seien hier genannt: »Aufführung«, in: dies./Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart, Weimar 2005, S. 16-26; E. Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, hierin insb. S. 42-57 sowie S. 281-313. Zum Unterschied zwischen semiotischer und phänomenologischer Aufführungsanalyse siehe des Weiteren Erika Fischer-Lichte: Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performativ, Tübingen, Basel 2001, hierin insb. S. 233-265. Zur Erläuterung der Charakteristika einer phänomenologischen Aufführungsanalyse siehe außerdem Jens Roselt: Phänomenologie des Theaters, München 2008.
- 24 J. Roselt »Kreatives Zuschauen«, S. 48.
- 25 Wenn ich schreibe, dass Theatererfahrungen an die Aufführungssituation geknüpft sind, so meine ich damit nicht, dass filmische oder fotografische Dokumentationen einer Aufführung nicht in der Lage wären, Erfahrungen auszulösen.

zu einer Aufführung ist die Inszenierung »der Vorgang der Planung, Erprobung und Festlegung von Strategien, nach denen die Materialität der Aufführung performativ hervorgebracht werden soll«²⁶. Sie liefert »wichtige, ja entscheidende Vorgaben für die Aufführung«²⁷, vermag diese bzw. das, was in ihr geschieht, jedoch keineswegs genau festzulegen.

Die Notwendigkeit der Differenzierung zwischen einer Inszenierung (als Vorbereitung und Konzeption einer Aufführung) und einer Aufführung (als die an die gemeinsame Anwesenheit von Zuschauern und Akteuren gebundene Umsetzung einer Inszenierung) ist für das theaterwissenschaftliche Arbeiten von so grundlegender Bedeutung wie für das vorliegende Vorhaben. In beiden Fällen, im Theater *und* in den intersubjektiven Begegnungen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst, werden durch inszenatorische Strategien Situationen vorbereitet, die sich trotz aller konzeptuellen Planungen der vollständigen Planbarkeit dennoch zwangsläufig entziehen. Was die zu diskutierenden Künstler mit den Regisseuren im Theater verbindet, ist daher der Umstand, dass sich auch ihre Werke insofern als eine Arbeit an *potenziellen* Situationen begreifen lassen, als sie zum einen etwas vorbereiten, das die Möglichkeit besitzt, sich in der Zukunft zu realisieren. Zum anderen haben sie dabei stets mit einzukalkulieren, dass jederzeit nicht Intendiertes und nicht Inszeniertes eintreten kann. Ganz gleich, ob man das ungeplant Emergierende, das mitunter sogar in Widerstreit zum Intendierten geraten kann, als Qualität oder Defizit begreift – etwas zu inszenieren, bedeutet, die Eigendynamiken akzeptieren zu müssen, die sich in den Realisationen dieser Inszenierungen entwickeln werden.

Aus den verschiedenartigen Eigenheiten und Bedingungen von Inszenierungen und Aufführungen ergeben sich für deren jeweilige Untersuchungen daher differente Fragestellungen. Fragt die Analyse einer Inszenierung nach den verwendeten Elementen, nach Texten oder dem Einsatz von Licht, Kostümen, Bühnenbildern, so konzentriert sich die phänomenologische Analyse einer Aufführung auf die Hervorbringungen, Wahrnehmungen und Wirkungen von Räumlichkeit, auf die Körperlichkeit und Lautlichkeit, den Vollzug von Handlungen, die Art und Weise ihrer Durchführungen und nicht zuletzt auf die Bedeutungen, die *erst durch diese* im Verlauf der Aufführung entstehen. Für die Analysierenden heißt dies, dass sie allein von ihrer eigenen Wahrnehmung und Erfahrung ausgehen und zudem nur von den Aufführungen sprechen können, die sie selbst besucht haben. Eine Begegnung mit anderen Teilnehmern wird eine andere Aufführung hervorbringen, selbst wenn die Inszenierung, die den unterschiedlichen Aufführungen zugrunde liegt,

Ich möchte diese Erfahrungen jedoch nicht als Theatererfahrungen bezeichnen, sofern sie eine andere, eine eigene Qualität besitzen. Den Begriff der Theatererfahrung reserviere ich entsprechend nur für Erfahrungen, die ausschließlich in der gemeinsamen Anwesenheit von Zuschauern und Akteuren gemacht werden.

26 E. Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, S. 327f.

27 Ebd.

dieselbe bleibt. Intersubjektive Erfahrungssituationen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst aus theaterwissenschaftlicher Perspektive in den Blick zu nehmen, setzt somit voraus, als Analysierende selbst anwesend sein und sich überdies genauso zum Gegenstand der Analyse machen zu müssen wie die Rolle, die man in der jeweiligen Erfahrungssituation eingenommen hat. Dass der Analysierbarkeit damit Grenzen gesetzt sind, versteht sich von selbst. Denn zurückgreifen kann ich nur auf meine eigenen Erlebnisse und Erfahrungen, und sprechen kann ich nur von denjenigen Situationen, in die ich selbst involviert war. Exemplarisch sind die Erfahrungen, von denen in den nachfolgenden Kapiteln die Rede sein wird, deshalb in einem doppelten Sinn: Es sind Erfahrungen, die andere Teilnehmer derselben Situation unter Umständen nicht gemacht haben; und es sind Erfahrungen, die ich in einer anderen Situation, an der ich nicht beteiligt war, vielleicht nicht hätte machen können.

Dass ein solcher Ansatz Abstand nimmt von der ohnehin nur konstruierten Objektivität von Kunsterfahrungen, liegt auf der Hand. Stattdessen verhandelt er deren Subjektivität, ohne dabei jedoch der reinen Introspektion oder Beliebigkeit den Weg bahnen zu wollen. Alle Kunsterfahrungen sind subjektiv. Trotzdem sind es keine »Vorgänge im solipsistischen Kraftwerk²⁸ eines Rezipienten. Sie müssen stets vermittel- und kommunizierbar bleiben, was mit anderen Worten heißt, dass mit ihnen gleichsam in den Blick zu nehmen und zu reflektieren ist, wie sie durch ein künstlerisches Vorgehen vorbereitet worden sind und was sie überhaupt erst ausgelöst hat. Betrachtet man diese Grenzen der Analysierbarkeit nicht als Manko, sondern fragt nach ihrer Qualität, dann liegt diese gerade darin, der Subjektivierung künstlerischer Bedeutungsstiftung Raum zu geben, die in den Arbeiten thematisch wird, welche Bätschmann mit dem Konzept der Erfahrungsgestaltung beschrieben hat und welche auch im Zentrum meiner Untersuchungen stehen werden.

MATERIAL UND FRAGESTELLUNGEN

Um ein Spektrum verschiedener Aufführungserfahrungen präsentieren zu können, werde ich in den ersten drei Kapiteln Bezug nehmen auf Kunstwerke von Felix Gonzalez-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal. Wie zu zeigen sein wird, inszenieren diese Künstler zwischenmenschliche Beziehungen mit unterschiedlichen Mitteln, aber auch aus sehr verschiedenen Gründen. Entsprechend sollen sich die Untersuchungen in den einzelnen Kapiteln auf mehrere Ebenen erstrecken. Neben der Analyse von konkreten Erfahrungssituationen und ihren künstlerischen Gestaltungen wird der Frage nachzugehen sein, *weshalb* sich diese Künstler überhaupt der Hervorbrin-

28 J. Roselt: »Kreatives Zuschauen«, S. 48.

gung zwischenmenschlicher Begegnungen widmen. Wie sich feststellen lässt, sind derzeit nicht wenige Kunstwerke darum bemüht, Erfahrungen in einem »relational realm« oder einem »sozialen Raum« zu ermöglichen. Dass die Wahl auf Gonzalez-Torres, Wurm und Sehgal fiel, mag daher zunächst willkürlich erscheinen. Tatsächlich gründet sie aber in der Beobachtung, dass diese Künstler nicht bloß auf eine Modeerscheinung reagieren und nicht bloß versuchen, den Erfolgskurs einer künstlerischen Praxis für sich zu nutzen. Anders als bei einigen ihrer Kolleginnen und Kollegen ergibt sich ihre Hinwendung zur Arbeit an intersubjektiven Erfahrungssituationen aus der Logik ihrer Werkkonzepte selbst. Doch wie sehen diese Werkkonzepte aus? Und welchen Stellenwert nimmt die Arbeit an intersubjektiven Erfahrungssituationen in ihnen ein? Diese Fragen werden ebenso zu klären sein, wie die Art und Weise, in der sich diese drei Künstler mit ihren Werken in den institutionellen Rahmen des Museums »hineinkomponieren«²⁹ und die Geschichte der Ausstellungskunst weiterschreiben. Inwiefern sind ihre Inszenierungen aufführungshafter Situationen also auch Mittel und Zweck zur Auseinandersetzung mit historischen Vorläufern, mit Fluxus, mit der Minimal Art, der Konzeptkunst oder der Performance Art? Und wie gewinnen ihre veränderten künstlerischen Ausrichtungen und Interessen gerade in der Inszenierung von zwischenmenschlichen Erfahrungssituationen Evidenz?

Das erste Kapitel beschäftigt sich mit den *Candy Spills* von Felix Gonzalez-Torres (1957–1996), jenen Installationen aus ein- oder mehrfarbigen Süßigkeiten. Diese Werkgruppe an den Anfang zu stellen, bietet sich insbesondere deshalb an, weil sie in Hinblick auf das Phänomen der Gestaltung von aufführungshaften Erfahrungen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst einen ersten Weg weisenden Beitrag geleistet hat. Bereits Anfang der 1990er Jahre schuf Gonzalez-Torres mit seinen *Candy*-Installationen Werke, die sich so auf ihre Umgebungen hin zu öffnen vermögen, dass sich diese Umgebungen gleichsam in einen Schauplatz transformieren, in einen Ort, an dem man sich als Zuschauerin von Akteuren oder umgekehrt: als Akteurin vor Zuschauern erfahren kann. Neben der Frage, wie Gonzalez-Torres diese Transformation der Werkumgebungen in Schauplätze in die Wege leitet, soll in diesem Kapitel außerdem die Bedeutsamkeit interessieren, die seine Inszenierung von Aufmerksamkeit für die Handlungen und das Verhalten anderer Besucher vor dem Hintergrund der in dieser Arbeit zur Diskussion stehenden Erfahrungen erlangt.

29 Daniel Buren bestimmt das Museum als einen Ort mit einer dreifachen Rolle: einer ästhetischen, ökonomischen und einer mystischen. Die ästhetische Rolle definiert er folgendermaßen: »[Das Museum] ist der Rahmen, in den das Werk sich einschreibt – sich hineinkomponiert.« Zit nach ders.: »Funktion des Museums« (1970), in: Gerti Fietzek/Gudrun Imboden (Hg.): *Achtung! Texte 1967–1991*, Dresden, Basel 1995, S. 143–151, hier: S. 144.

Im Fokus des zweiten Kapitel stehen die *One Minute Sculptures* von Erwin Wurm (*1954), die der österreichische Künstler seit 1997 in zahlreichen Versionen entwirft. Mithilfe eines Settings aus bühnenhaften Podesten, Handlungsanweisungen und Gegenständen setzt Wurm alle Parameter, um den Besuchern einen Auftritt als kurzlebige Skulpturen zu ermöglichen und die Theatralisierung des Ausstellungsraums zu begünstigen. Im Kontext seiner Arbeit an einem erweiterten Skulpturbegriff sorgt er so dafür, dass die lebenden Skulpturen und ihre Betrachter zu Teilnehmern an Situationen werden, in denen sich ihre Handlungen und Wahrnehmungen wechselseitig aufeinander beziehen. Anhand dieser Werkgruppe lässt sich nicht nur exemplarisch vorführen, was es heißt, sich als Akteurin vor Anderen zu exponieren. Zu diskutieren ist auch, inwiefern das Akteursein dadurch zusätzliche Brisanz zu gewinnt, dass man sich als lebende Skulptur in ungewohnter und ungewöhnlicher Pose vor Anderen zur Ausstellung bringt.

Das dritte Kapitel nähert sich danach den Arbeiten *This objective of that object* und *This situation* von Tino Sehgal (*1976). Sehgals Werke zeichnen sich insbesondere dadurch aus, dass sie – anders als diejenigen von Gonzalez-Torres oder Wurm – gänzlich ohne materielle Objekte und Gegenstände auskommen und die Involvierung der Besucher in intersubjektive Situationen allein durch den Einsatz eigens engagierter Akteure bewerkstelligen. Betritt man den Ausstellungsraum, in dem *This objective of that object* (2004) oder *This situation* (2007) präsentiert werden, dann wird man unweigerlich zur Teilnehmerin an einer Zusammenkunft, in der alles, was man sagt oder tut, aber ebenso der Beschluss zu schweigen, unmittelbar wirksam werden kann. Darüber hinaus, und auch hierin liegt eine Besonderheit von Sehgals Arbeit, folgen die von ihm entworfenen Situationen einer Dramaturgie, die er im Vorfeld, in einem Probenprozess, mit seinen Akteuren festlegt. Es existieren somit gewisse Direktiven, die ihnen vorgeben, was sie in Korrespondenz zu den Aktionen und Reaktionen der Besucher tun sollen oder tun können. Und für die Besucher wiederum heißt dies, dass sie bei *This objective of that object* oder bei *This situation* nicht nur Beteiligte an einer Situation sind, auf deren Verlauf sie selbst Einfluss nehmen dürfen, sondern dass sie die der Situation zugrunde liegende Dramaturgie allein durch ihr Vorgehen überhaupt erst hervortreten lassen können.

Die Untersuchungen unterschiedlicher Erfahrungsdimensionen sollen mir schließlich als Grundlage für die Auseinandersetzung mit einigen der Grundthesen von Nicolas Bourriaud und Claire Bishop dienen. Mit seinem Buch *Relational Aesthetics* hat Bourriaud Ende der 1990er Jahre die erste theoretische Annäherung an das Phänomen der Gestaltung intersubjektiver Begegnungen in der zeitgenössischen Kunst unternommen, und wenige Jahre später, 2004, hat Bishop in ihrem Artikel *Antagonism and Relational Aesthetics* eine Kritik an Bourriaud vorgelegt, die längst so prominent und

diskursprägend ist wie die Überlegungen, an denen sie sich entzündet.³⁰ Einer Arbeit, die Aufführungserfahrungen und mithin einen speziellen Typus von intersubjektiven Kunsterfahrungen zu ergründen sucht, wird es kaum möglich sein, diese beiden Schriften zu übergehen. Im vierten Kapitel werde ich daher einige der in ihnen formulierten Kerngedanken zur Politizität der so genannten relationalen Kunst diskutieren, um auf diesem Weg nicht zuletzt meine eigene Position gegenüber Bourriaud wie auch gegenüber Bishop zu formulieren.

30 Claire Bishop: »Antagonism and Relational Aesthetics«, in: October (2004), S. 51-79.