



Universität Potsdam

Judith Plodeck

## **Bruce Nauman und Olafur Eliasson**

Strategien performativer Installationen

Universitätsverlag Potsdam



Judith Plodeck

Bruce Nauman und Olafur Eliasson – Strategien performativer Installationen



Judith Plodeck

**Bruce Nauman und Olafur Eliasson**  
*Strategien performativer Installationen*

Universitätsverlag Potsdam

### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de/> abrufbar.

### **Universitätsverlag Potsdam 2010**

<http://info.ub.uni-potsdam.de/verlag.htm>

Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam

Tel.: +49 (0)331 977 4623 / Fax: 3474

E-Mail: [verlag@uni-potsdam.de](mailto:verlag@uni-potsdam.de)

Zugl.: Potsdam, Univ., Diss., 2009

Das Manuskript ist urheberrechtlich geschützt.

Layout und Satz: Martin Meyerhoff <[wissen.satz@gmail.com](mailto:wissen.satz@gmail.com)>

Druck: docupoint GmbH Magdeburg

**ISBN 978-3-86956-032-8**

Online veröffentlicht auf dem Publikationsserver der Universität Potsdam

URL <http://pub.ub.uni-potsdam.de/volltexte/2010/4075/>

URN [urn:nbn:de:kobv:517-opus-40754](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus-40754)

[<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:517-opus-40754>]

In tiefster Dankbarkeit für  
meine Großeltern, meine Familie und Peter.

Größter Dank an Prof. Dieter Mersch.  
Tausend Dank an Benjamin und Leyla.





<b>Einleitung – Installation und Werkbegriff</b> . . . . .	11
Leitende Arbeitshypothesen und Methoden – Zusammenfassung . . . . .	22
Vorgehen . . . . .	24
Forschungsstand Bruce Nauman und Olafur Eliasson . . . . .	25
<b>Diskursfigur Performativität</b> . . . . .	37
Die performative Wende von der Werkästhetik zur Ereignisästhetik . . . . .	38
Die Kunstwissenschaft in der Diskussion um den Begriff des Performativen . . . . .	44
Sprachphilosophie – Performanz-Modell versus Zwei-Welten-Modell: John L. Austin, Noam Chomsky, John R. Searle . . . . .	62
Literaturtheorie – Performanz und Selbstreferentialität – Wolfgang Iser, Roland Barthes . . . . .	73
Ritualtheorien – Ritual und Performativität – Stanley Tambiah, Victor Turner . . . . .	79
Kulturtheorien – Iteration, Verkörperung, Theatralität – Jacques Derrida, Judith Butler, Erika Fischer-Lichte . . . . .	88
Medialität und Performativität – Sybille Krämer, Dieter Mersch . . . . .	95

## Ästhetik des Performativen – Sprechen und Handeln, Iterabilität, Identitätskonstruktion und Materialität des Körpers, Theatralität und Performativität ... 107

John L. Austin – Lokution, Illokution, Perlokution –	
Handlungsdimension des Sprechens . . . . .	107
Sprechen und Handeln . . . . .	107
Weltzustände . . . . .	110
Gelingen/Nichtgelingen . . . . .	111
Scheitern . . . . .	114
Jacques Derrida – Zitat und Wiederholung –	
„Dekonstruktivistische Kritik“ des Performanzbegriffs . . . . .	119
Ernst/unernst . . . . .	119
Schrift/Iterabilität . . . . .	121
Judith Butler – Performative Akte und Geschlechterkonstitution –	
Sprechen als Rezitierung –	
Die Frage nach wiederholten Verkörperungsbedingungen . . . . .	127
Diskurs und Macht . . . . .	127
Politik des Performativen . . . . .	131
Der performative Akt der Verkörperung –	
Geschlecht und Performativität . . . . .	132
Erika Fischer-Lichte – Auf dem Weg zu einer performativen Kultur –	
Theatralität und Performativität . . . . .	141
Inszenierung, Korporalität,	
Wahrnehmung, Aufführung/Performance . . . . .	141
Zusammenfassung . . . . .	157

<b>Bruce Nauman / Olafur Eliasson – Eine vergleichende Studie zu Performativitätsstrategien installativer Kunst</b> . . . . .	161
Bruce Nauman. . . . .	161
Künstlerischer Kontext von Bruce Nauman –	
Ästhetische Strategien der 1960er/-70er Jahre . . . . .	162
Objekt-Arbeiten im Frühwerk Naumans –	
Auslotung des Raumes . . . . .	168
Experimente mit dem Körper –	
Film-/Videoarbeiten und performative Arrangements . . . . .	173
Kontext I: Die Gestaltpsychologie von Frederick Perls –	
Angst und <i>Gewahrsein</i> . . . . .	199
Kontext II: Antonin Artauds Theater der Grausamkeit. . . . .	208
Korridore und Closed-Circuit –	
Installationen somatischer Erfahrung . . . . .	212
Olafur Eliasson . . . . .	237
Künstlerischer Kontext von Olafur Eliasson –	
Ästhetische Strategien in zeitgenössischer Kunst-Praxis. . . . .	237
Der Dematerialisierungsprozess im Frühwerk Eliassons:	
Arbeiten mit Licht . . . . .	246
Kontext I: James Turrell und Robert Irwin . . . . .	252
Kontext II: Lawrence Welschers Irwin-Biographie:	
<i>Seeing is Forgetting the Name of the Thing one Sees</i> und Eliasson . . . . .	258
Installationen somatischer Erfahrung . . . . .	263
Kontext III: Merleau-Ponty und Eliassons <i>Sehen des Sehens</i> . . . . .	281
Räumliche Erfahrungsinszenierungen:	
Eliassons Ausstellungen: <i>Surroundings Surrounded</i> (2000),	
<i>The Mediated Motion</i> (2001) und <i>The Weather Project</i> (2004) . . . . .	288
<b>Wandel der Wahrnehmung</b> . . . . .	311
<b>Literaturverzeichnis</b> . . . . .	327



*„Der performativen Wende in den Künsten lässt sich mit den überlieferten ästhetischen Theorien kaum angemessen beikommen – auch wenn diese in mancher Hinsicht durchaus weiter auf sie anwendbar bleiben. Das entscheidende Moment dieser Wende jedoch, der Wechsel vom Werk und den mit ihm gesetzten Relationen von Subjekt vs. Objekt und Material- vs. Zeichenstatus zum Ereignis, vermögen sie nicht zu fassen. Um es in seiner besonderen Eigenart in den Blick zu nehmen, untersuchen und erläutern zu können, bedarf es einer neuen Ästhetik: einer Ästhetik des Performativen.“<sup>1</sup>*

## Einleitung – Installation und Werkbegriff

Das Aufkommen und die Entwicklung der Installationskunst Ende der 1950er bzw. Anfang der 1960er Jahre hatte einen radikalen Wandel des Werkbegriffs zur Folge. Die Entgrenzung der Gattungen und die Zunahme divergierender Ausstellungskonzeptionen, sprich das Eröffnen und Erschließen neuer Räume der Kunst, wie sie z.B. mit Land Art, Body Art, Performances, Happening oder Fluxus u.a. vollzogen wurden, hatten nicht nur die Infragestellung der Kunstinstitutionen Galerie oder Museum zur Folge. In der Veränderung der künstlerischen Strategien zeigte sich zugleich eine Verschiebung des Werkbegriffs von einer Werk- und Objektästhetik hin zu einer Ereignis- und Prozessästhetik bei der dem Betrachter oftmals die Rolle des involvierten Beteiligten zukam.<sup>2</sup> Neben dem amerikanischen Installationskünstler Bruce Nauman, der exemplarisch für diese Entwicklung in den 1960er/-70er Jahren steht, richteten auch Künstler wie Vito Acconci, Chris Burden, Dan Graham, Robert Morris, Allan Kaprow oder Nam June Paik ihre ästhetische Praxis auf die aktive Rolle des Rezipienten aus und boten Möglichkeiten der aktiven Beteiligung. Zudem entwarfen sie spezifische räumliche Situationen und Versuchsanordnungen, die eine ästhetische – eine im Modus der Wahrnehmung liegende – Erfahrung des Rezipienten ein-

1 Fischer-Lichte 2004<sup>1</sup>, S. 30.

2 Siehe auch Lehmann 2004, S. 347.

forderten. Diese Verfahren, die als performativ bezeichnet werden können, reichen bis in die zeitgenössische Kunst hinein. Neben dem zeitgenössischem Installationskünstler Olafur Eliasson, der hier als beispielhaft für eine Form der Kunstpraxis der Gegenwart gelten kann, entwerfen auch Künstler wie Ernesto Neto, Anish Kapoor oder Bill Viola performative räumliche Arrangements und Installationen. Dabei wird davon ausgegangen, dass der traditionelle, institutionell tradierte Status des Kunstwerks als ein kontemplativ zu Betrachtendes bereits in den 1960er/-70er Jahren in Frage gestellt und kritisch reflektiert wurde. Nicht nur der Status des Werkes allein, sondern auch die Rolle des Künstlers als schöpferischer Genius sowie die Frage nach der Funktion des Rezipienten stehen zur Diskussion und Disposition. Die festgeschriebenen Rollenzuteilungen wurden aufgebrochen und versucht neu zu formulieren. Naumans künstlerische Verfahren lassen sich kunsthistorisch am Beginn dieser performativen Wende, Eliassons ans Ende dieser Entwicklung einordnen. Nauman kann dann dabei paradigmatisch für eine Kunst der 1960er/-70er Jahre stehen, die vor allem Schock beim Betrachter hervorrufen sollte, und Eliasson steht als paradigmatisch für die zeitgenössische Kunstpraxis, bei der es insbesondere um die Wahrnehmung der Wahrnehmung und um die Erzeugung poetischer Effekte geht.

Bisherige kunsthistorische Untersuchungen zu den Arbeiten Naumans benennen unter dem Begriff der *Betrachtereinbeziehung* eine teils aktive Rolle des Betrachters,<sup>3</sup> daher sollen auch die in der Forschungsliteratur aufgeworfenen Fragen nach der Position des Betrachters und seiner kunsthistorischen Verortung Eingang in diese Arbeit finden. Die Forschungsliteratur blendet jedoch bis heute die ausschlaggebenden Implikationen für den Werkbegriff aus, die sich aufgrund der performativen Wende der 1960er/-70er Jahre ergeben. Naumans Oeuvre wird bis dato nach Themen und Werkphasen kategorisiert. So wird er einmal in die Tradition der Minimal Art gestellt, teils der Body Art zugerechnet, aber auch in den Zusammenhang der Etablierung des Installationsbegriffs gestellt.<sup>4</sup> Demgegenüber soll hier der Blick auf die

3 Siehe z.B. Schneede 1998.

4 Siehe z.B. DuMont Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst.

Performativitätsstrategien und ihrer Effekte und Wirkungen der Arbeiten Naumans gelegt werden.

Auch die relativ junge Forschungsliteratur zu Eliassons Installationen bezieht sich vornehmlich auf die Ebene der Thematiken seiner Arbeiten. Sie nimmt Bezug auf unterschiedliche Aspekte, wie das Sehen des Sehens, das Einbeziehen von Naturelementen, die Frage nach *Natürlichkeit* und das Experimentieren mit architektonischen Formen. Neben der Frage nach der Beziehung seiner Arbeiten zu globalen Produktionsstrukturen, die von Ursprung aufgeworfen wird,<sup>5</sup> und damit die Frage nach der Produktionsweise seiner Installationen stellt, wird auch die von Grynsztein<sup>6</sup> bereits thematisierte neue Rezeptionshaltung, die in den Installationen Eliassons eingenommen wird, Eingang in diese Arbeit finden. Bereits hier klingt an, wie der Körper des Rezipienten, der in der Betrachtung der Installationen in Bewegung gerät, ein konstitutives Element in der ästhetischen Erfahrung wird. Der Fokus meiner Forschung soll daher auf Eliassons ästhetischer medialen Praxis, die hier als performativ herausgestellt wird, gerichtet sein.

Traditionelle kunstwissenschaftliche Ansätze, wie zum Beispiel ikonologische Analysen oder Zuweisungen in Gattungen wie Body-Art unter die Nauman subsumiert wurde, Licht und Raum-Kunst, bei der Eliasson eingeordnet wurde, aber auch die Analysen der bisherigen Literatur erweisen sich zur Beschreibung von Performativitätsstrategien als unzureichend. Mit der performativen Wende in der Kunst der 1960er/-70er Jahre geht eine notwendige Veränderung des kunstwissenschaftlichen methodologischen Vorgehens einher. Performative Installationen erfordern neue Herangehensweisen jenseits einer traditionell hermeneutischen Methode. Werke können nicht mehr vorrangig als Zeichen gelesen werden, die mit einer Bedeutung besetzt sind oder *hinter* denen etwas erkannt werden kann. Die Installationen verweisen nicht auf einen weiteren Sinn, der verborgen liegt, und lassen sich folglich nicht mit Methoden der traditionellen Hermeneutik entschlüsseln. Sie entziehen sich einer Frage nach dem *Warum* und legen die Frage nach dem *Wie* nahe. Zudem haben sich seit der Performativen Wende die Gattungen entgrenzt, die

5 Siehe Ursprung 2004<sup>1</sup>.

6 Siehe Grynsztein 2002.

künstlerischen Themengebiete erweitert. Disziplinen, wie Cultural Studies, Theaterwissenschaften oder Medienwissenschaften befassen sich nun mit den Implikationen des Performativen. Arbeiten von Nauman und Eliasson haben gerade die Intention einer Infragestellung des Bildhaften, welche sich in Ironie oder Skepsis der Künstler gegenüber Formen der Repräsentation äußert und eine nicht re-präsentionale Position markiert. Ihre künstlerischen Strategien machen sichtbar, dass die Konstruktion von Wirklichkeit durch ständiges Überprüfen von Beobachtung – differenzieren, ordnen – und Handeln geschieht. Wenn der Betrachter sich und die eigene Wahrnehmung erfährt, öffnet sich ein neuer Blick auf die Wirklichkeit als eine je individuell konstruierte. Wirklichkeit wird dabei im Augenblick des Sich-Ereignens erst hergestellt oder neu entworfen.

Daher kann eine einseitig ausgerichtete Methode einer traditionellen Bildwissenschaft, die ja vornehmlich rein visuelle Phänomene im Blick hat, keine differenzierte Analyse der performativen Erscheinungsformen garantieren. Neben den auf Performance Art gerichteten Untersuchungen, die vornehmlich die Beziehung zwischen Künstler-Akteur und Publikum analysieren, erweisen sich auch Performativitätskonzepte, die eine einseitige Betonung auf das Aufführungshafte legen (wie Fischer-Lichte oder von Hantelmann) zur Beschreibung der Performativitätsstrategien als unzureichend; erstere, da bei Installationen, anders als bei Performances oder Aktionskunst, kein Akteur mit dem Publikum in eine Interaktion tritt und der Betrachter somit eine divergierende Position erhält; und letztere, da Naumans und Eliassons Arbeiten auf Intermedialität angelegt sind und sich nicht nur als aufführungshaft im theatralen Sinne erweisen.

Wenn, so die These, die hier untersuchten künstlerischen Arbeiten vielmehr auf der Ebene der Aisthesis verfahren, dann lassen sie sich nicht ausschließlich mit Fragen nach dem Intentionalen, dem Zeichenhaften oder dem Aufführungshaften fassen. Wenn installative Kunst die Frage nach ihrer eigenen Hervorbringung stellt, verweist sie auf den Prozess ihrer eigenen Konstruiertheit, d.h. ihre ästhetische Praxis erzeugt Wirkungen und Effekte, weil deren Rezeption teils quer zum Entziffern von Symbolen steht. Wenn sie einen Bruch in der Wahrnehmung entstehen lassen, unterlaufen sie rein visuelle und/oder gewohnte Rezeptionshaltungen. Die ästhetischen Praktiken stören die diskursive Ordnung und eröffnen schließlich eine eigene Wahr-



nehmungsebene, die vom Betrachter im Raum zeitlich und körperlich erfahren werden muss. Die künstlerischen Strategien produzieren folglich einen dynamischen Prozess, in den der Betrachter mit dem Raum, in der Zeit und mittels seiner Körpererfahrung unmittelbar eingebunden wird. Es ist daher mein Anliegen, die Arbeiten unter einer Perspektive zu betrachten, die das Hauptaugenmerk auf die spezifischen Performativitätsstrategien der beiden Künstler legt. Dabei wird es um Fragen nach dem veränderten Verhältnis von Künstler, künstlerischer Praxis und Betrachter gehen.

Darüber hinaus wird zu analysieren sein, wie sich das Spannungsverhältnis zwischen einer Objekt- und Ereignisästhetik beschreiben lässt, das die künstlerische Praxis in der ästhetischen Erfahrung etabliert. Diese Spannung wird durch die unterschiedlichen Rezeptionsformen erreicht, die aus der Beziehung zwischen dem Objekt als manifestem Material und dem durch die Struktur der Arbeiten bedingten ephemeren Charakter besteht, der sich in seinem ereignishaften, d.h. zeitlich wie räumlichen Gefüge entwirft. Bei dieser Fragestellung wird der Blick darauf gerichtet, inwieweit diese Bipolarität die Struktur der künstlerischen Praxis und Rezeption bestimmt.

Gleichzeitig wird gefragt, auf welche Weise die zu untersuchenden künstlerischen Strategien auf ihre eigene Konstruiertheit zurückverweisen. Dabei wird untersucht inwieweit diese nicht nur ihr eigenes Produktionsverfahren reflektieren, indem sie diese in Form von Irritation explizit aufzeigen, sondern auch, inwieweit sie diese zugleich zum konstitutiven Element installativer Kunst machen. Auch können die Performativitätsstrategien in der Reflexion auf die eigenen Produktionsverfahren für den Betrachter sichtbar und erfahrbar machen, wie dieser selbst am Prozess der Hervorbringung von Bedeutung oder Erfahrung beteiligt ist. Insofern werden bei der Beschreibung installativer Kunst besonders zwei Momente hervorgehoben: einerseits die Entstehung der künstlerischen Arbeit selbst als ein Zusammenspiel von Künstler, Medium sowie dem Betrachter und andererseits das rezeptionsästhetische Moment als Erfahrung der Kunst von Seiten des Betrachters.

Raum, Zeit und Körper als dynamisch aufeinander bezogene Elemente werden bei der Beschreibung der Performativitätsstrategien als konstituierende Bestandteile installativer Kunst sichtbar. In Bezug auf die Kategorie Raum

stellt sich zunächst die Frage, wie sich die Unterscheidung von Figur und Grund bzw. Innen- und Außenraum bei den Installationen Naumans und Eliassons im Gegensatz zum klassischen Kunstwerk verhält. Es wird hierbei zu beachten sein, inwieweit die räumliche Umgebung Teil des künstlerischen Systems wird und wie sich die Grenzen des Kunstwerkes demnach definieren lassen. Daraus ergibt sich die Frage nach der Möglichkeit einer ästhetischen Haltung oder Distanzierung seitens des Rezipienten zum bzw. vom Objekt. Auf welche Weise wird die Grenze zwischen dem Subjekt und dem Objekt der Wahrnehmung aufgehoben oder verschoben? Dem künstlerischen Verfahren Naumans und Eliassons ist gemeinsam, dass sie den Ausstellungsraum bzw. den installativen Raum reflektieren. Da sie sich auch auf das gesetzte Bezugssystem einlassen, z.B. auf einen öffentlichen Raum, einen institutionellen Raum etc., wird auch dieser Aspekt bei der Beschreibung berücksichtigt. Wenn die Rolle des Betrachters nicht die eines passiven Zeugen ist, sondern er insofern körperlich involviert ist, als sich zwischen ihm und dem architektonischen Raum eine Bezugnahme ereignet, dann wird der kontemplative Rezeptionsmodus zwar nicht ausgeschlossen, aber zumindest unwahrscheinlich, bzw. dann steht er nicht im Vordergrund der ästhetischen Erfahrung. Dies trifft, wie zu zeigen ist, besonders für Naumans Korridorserie und Eliassons Installationen somatischer Erfahrung zu.

Denn Raum meint hier zunächst den spezifischen installativen Bereich, den die Arbeit definiert, wie z.B. der Raum, in dem sich eine Installation befindet bzw. eine Aktion ein Ereignis stattfindet, oder der Bereich, den eine skulpturale Installation umschließt oder eröffnet. Er meint den spezifischen Ort, mit dem sich die Arbeit inhaltlich auseinandersetzt und den sie explizit thematisiert (wie z. B. in Naumans Closed-Circuit-Installationen und Korridoren oder Eliassons Installationen). Darüberhinaus ist aber auch der Raum gemeint, den die Kunst (neu) in Besitz nimmt. Es lässt sich dabei ein Unterschied zwischen den 1960er/-70er Jahren und zeitgenössischer Kunst beobachten: Bei letzterer stechen der Raum der Institution und die Größe der Räume, in denen zeitgenössische Installationen gezeigt werden, ins Auge. Dabei werden ganze Museen bespielt, z.B. im Rahmen von Eliassons *Weather Project* in der *Tate Modern*, bei dem die gesamte Eingangshalle der *Turbin Hall* zum Installationsraum wurde, oder bei der Ausstellung *Lava Floor*, bei der auf dem Fußboden des kompletten *Kunsthauses Zug* Lavamasse wie ein

Teppich ausgelegt wurde. Auch der städtische Raum wird besetzt und prozeßhaft bearbeitet, z.B. in Eliassons Außenraum-Aktionen, wie *Green river* (1998 hier wurden verschiedene Flüsse u.a. in Bremen, Los Angeles oder Stockholm grün eingefärbt) oder bei Thomas Hirschhorn, der auf der *Documenta 11* Buden in einem Wohngebiet der Stadt Kassel aufstellte und bespielte. Neben dem realen Raum kann darüber hinaus mit der Kategorie Raum auch der sich dem Rezipienten eröffnende Imaginationsraum bezeichnet werden. Der Betrachter wird von figuralen Elementen, wie z.B. von Vanessa Beecrofts Frauenkonfigurationen, oder symbolischen Materialverwendungen – etwa glatte oder auch raue Oberflächen, Licht oder Dampf – semiotisch assoziativ affiziert. Der Ort der Kunst wird *verrückt*; besonders in den 1990er Jahren wird auch der soziale Raum der Institution in Frage gestellt, Eliassons kuratorische Praxis macht dies beispielsweise deutlich.

Neben ihrer Bezogenheit auf den Raum weisen Installationen auch eine Bezogenheit auf das Präsentische auf. Daher wird für die Analyse der künstlerischen Verfahren zudem die Kategorie der Zeit in den Fokus rücken. Von Bedeutung ist hierbei, wie sich Zeit in den Arbeiten ereignet, welche Faktoren also dazu beitragen, dass das Momenthafte Teil der ästhetischen Erfahrung wird. Darüber hinaus wird in Betracht gezogen, inwiefern sich die Rolle des Rezipienten in diesem Prozess neu definiert, da auch der Betrachter für das Sich-Ereignen eines ästhetischen Prozesses und seiner Entfaltung in der Zeit unabdingbar wird. Zeit erhält eine konstituierende Rolle in der ästhetischen Praxis der Künstler Nauman und Eliasson, sie ist bedingt u.a. durch die Dauer, die es benötigt, das Kunstwerk zu erleben.

Einen weiteren Aspekt bildet die Frage nach der thematischen Reflexion von Zeit oder zeitlichen Aspekten. Will man in Abwesenheit von Zeichen Bedeutung generieren, scheint die Zeit der Dreh- und Angelpunkt zu sein. Ein Zeichen behauptet zumindest von sich selbst, außerhalb der Zeit zu stehen, weil es Bedeutung aufhebt oder konserviert. Anders bei den Installationen: Hier muss Bedeutung in der Zeit der Betrachtung oder Partizipation erst hergestellt werden. Die Bedeutung kann auf die Zeit der ästhetischen Erfahrung limitiert sein. Auch die Bedingungen der Zeitbegrenzung bzw. -bestimmung durch das Material spielt eine Rolle für die Konstituierung installativer Kunst. Unter dem Aspekt der Zeit wird auch die Frage nach

dem Modus der Rezeption durch den Betrachter gefasst. Hier bedingt z.B. die Dauer eines Videobandes, eines Diaprojektors oder auch die Dauer, die ein Model von Beecroft in einer Position verweilt, die Rezeptionshaltung. Schließlich stellen sich natürlich auch Fragen nach der Konservierung eines ephemeren Kunstereignisses bzw. nach der Einbeziehung von Medien (wie Videokamera oder fotografische Dokumentationen), die nicht nur eine Archivierung ermöglichen, sondern auch eine bestimmte Rezeption vorgeben. Daran geknüpft sind dann Fragen, die die Institution Museum betreffen, d.h. Fragen nach der kuratorischen Praxis bzw. der Ökonomie des Kunstmarktes.

Auch der Körper bildet den Gegenstand einer selbstreflexiven ästhetischen Praxis der Künstler. Welche Aspekte unterscheiden zudem ein traditionelles, als autonom zu bezeichnendes Werk, z.B. ein Bild, von einem environmentalen Arrangement in Hinblick auf den Betrachterstandpunkt bzw. die körperlich-sensuelle Involvierung des Betrachters? Da sich das Wahrnehmungs- und Orientierungsverhalten durch die Miteinbeziehung des Körpers nicht nur des Künstlers, sondern auch des Publikums in die ästhetische Praxis grundlegend wandelt, stellt sich die Frage, wie sich der Rezeptionsmodus des Betrachters verändert. Welche Rolle spielt der Körper des Betrachters beim Erleben der auf die ästhetische Erfahrung ausgerichteten Installationen? Auf welche Weise wird er zum werkkonstituierenden Element? Wird der Körper zum Medium oder Träger des Werkes? Wie verfährt der Künstler, insbesondere Nauman, mit seinem eigenen realleiblichen Körper in seinen Arbeiten? In den 1960er/-70er Jahre taucht der Körper als solcher als Reflexionsgegenstand auf und findet in die Arbeit besonders über Video Eingang. Zweitens meint Körper den Leib des Betrachters, der ins Spiel kommt und der seinerseits mit seinen Sinnen präsent ist. Einen Unteraspekt bildet zudem die Frage nach dem Funktionieren der Interaktion, die sich allein durch die zeitgleiche Anwesenheit der Rezipienten etabliert und sich als prozessual bestimmend für das Funktionieren der Installationen erweist.

Bisher nimmt die Kunstgeschichte neuere Tendenzen in der bildenden Kunst wahr, die sie z.B. als Erfahrungsinszenierungen bezeichnet. Demgegenüber setzt sie sich weniger mit Fragen nach den spezifischen Performativitätsstrategien installativer Kunst auseinander. In der Kunstgeschichtsschreibung,

z.B. bei Lars Blunck, Christian Janecke, Philip Ursprung oder Friedemann Malsch, begegnen die Autoren der Entwicklung der Kunst, die sich seit den 1960er/-70er Jahre vollzieht, meist in Form einer teils wertenden Stellungnahme gegenüber einer Tendenz des *Verschwindens des Werks*, in deren Zuge die ontologischen Grundlagen des Werkbegriffs als gefährdet betrachtet werden. Malsch z.B. betont die Unverzichtbarkeit des Werkbegriffs und hebt lediglich auf eine neue Erfahrungsnotwendigkeit von zeitgenössischer Kunst ab.<sup>7</sup> Der Kunstwissenschaft fehlt bisher eine übergeordnete Perspektive bzw. ein annähernder Begriffsapparat, um Performativitätsstrategien zumindest begegnen zu können. Eine vergleichende Studie von Installationskunst mittels der vorgestellten methodischen Herangehensweise bleibt somit im Rahmen kunstgeschichtlicher Debatten ein Desiderat. Diese Arbeit versteht sich als Beitrag um diese Lücke zu schließen.

Unterschiedliche Disziplinen wie: Sprachphilosophie, Literaturwissenschaften, kunstwissenschaftliche Performance Studies oder Kulturwissenschaften verhandeln den Begriff des Performativen, darunter auch Sub-Disziplinen wie Medientheorie/-philosophie, Ritualtheorien oder Theaterwissenschaft. Die vorliegende Arbeit baut in Auseinandersetzung mit Grundlagentexten, die den Diskurs stark geprägt haben, einen Rahmen auf, um dem Begriff des Performativen für die Kunstwissenschaft neu zu begegnen.

Die theaterwissenschaftliche Verwendung des Performativitätsbegriffs erschöpft sich meist darin, Theaterstücke und auch Kunstwerke als *aufführungshaft* zu bezeichnen. Dabei wird häufig auf den etablierten Begriffsapparat Fischer-Lichtes Bezug genommen und auf unterschiedliche Felder wie Theater, Performance, Kunstwerke, aber auch Politik oder Sport – z.B. Fußball – angewandt.<sup>8</sup> Die dort vollzogene Gleichsetzung von Performativität und Theatralität erweist sich für den kunstwissenschaftlichen Umgang mit künstlerischen Arbeiten als nicht ausreichend. Bereits Janecke wandte sich dezidiert gegen eine solche einseitige Verwendung dieses korporalisierenden Performativitätsbegriffs. Er warnt dabei vor der „Etablierung eines ubiquitären Relativismus, aus dem sich bequem eine den Part der Subjekte

7 Siehe bei Blunck 2005. Janecke 2005. Ursprung 2005. Malsch 1989.

8 Siehe Fischer-Lichte 2004<sup>1</sup>.

überschätzende Ästhetik ableiten lässt“<sup>9</sup> und fügt hinzu, dass sich mit dem Fokus auf das *Aufführungshafte* des Werks dessen Aussage zu leicht erübrige.<sup>10</sup> Damit richtet er sich zugleich gegen das Konzept einer Betrachter- oder Benutzerkompetenz, das mit Fischer-Lichtes auf das Subjekt ausgerichteten Ansatz einhergeht. Dennoch scheint es sinnvoll, ihr Theoriegebäude in Bezug auf die dort getroffene Bestimmung des Performativen durch Aspekte der Selbstreferentialität und der Wirklichkeitskonstituierung für die Beschreibung der Arbeiten von Nauman und Eliasson mit einzubeziehen und sie um den Bedeutungsaspekt zu erweitern. Die vorliegende Arbeit kann sich neben Fischer-Lichte auch auf Philosophen wie Sybille Krämer oder Dieter Mersch beziehen, die die Frage nach der Performativität im Zusammenhang mit der Medialität von Kunstwerken stellen.<sup>11</sup> Neben einem Rückgriff auf die Konstatierung einer performativen Wende wie sie bei Mersch formuliert ist, lehnt sich die Arbeit auch an die *korporalisierende* Performativitätskonzeption an, die bei Krämer – allerdings für Performances – getroffen wird.<sup>12</sup> Bei diesem Konzept wird dem Ereignis- und Präsenzaspekt von Aufführungen mehr Aufmerksamkeit geschenkt als einer repräsentational fungierenden Semiosis.<sup>13</sup> Für das Forschungsvorhaben kann die Arbeit zudem den Ansatz Juliane Rebentischs heranziehen, die eine Diskussion um Installationskunst in Hinblick auf die Theatralitätsdebatte um Michael Fried geführt hat, und für installative Kunst die Begriffe der Theatralität, Intermedialität und Ortspezifika hervorhebt.

Die Analyse der künstlerischen Strategien von Nauman und Eliasson weist jedoch auch über das Konzept des Performativen hinaus. Aus der Differenz der Strategien Naumans der 1960er/-70er Jahren und der zeitgenössischen Verfahren Eliassons lässt sich ablesen, dass es sich nicht nur um performative Praxen handelt, vielmehr lässt sich auch die Veränderung ihrer erzielten Effekte und deren Wirkung auf den Betrachter nachvollziehen. Diese verläuft – kurz gesagt – vom Schock zur Poesie. Die Wahrnehmung performativer

9 Janecke 2005. S. 80.

10 Vgl. Janecke 2005. S. 80.

11 Mersch 2002. Sowie Krämer 2004.

12 Vgl. Krämer 2004. S. 14.

13 Vgl. Krämer 2004. S. 17.

Ästhetik ist heute – so die Annahme – gewissen *Konventionalisierungen* unterworfen. Durch den veränderten Wahrnehmungsmodus tritt als Wirkung beim Betrachter nicht mehr unbedingt ein Schockeffekt oder eine Verstörung ein, wie sie für Arbeiten der 1960er/-70er Jahre charakteristisch waren, sondern allenfalls Staunen oder Überraschtsein. Die Integration der performativen Ästhetik in die Erwartung der Kunstkonsumenten ist heute also scheinbar bereits vollzogen. Bei der Rezeption zeitgenössischer performativer Kunst stellt sich, so scheint es, eine konsumistische Rezeptionshaltung ein. Diese wird durch die in den zeitgenössischen Arbeiten etablierten neuen Wahrnehmungsmodelle wie z. B. Extension in den Raum, Immersion, Umhüllung oder Verschleierung eingefordert. Performativitätsstrategien der 1960er/-70er Jahren bewirkten die Infragestellung des traditionellen Werkbegriffs und ließen diesen porös werden. Die Involvierung des Körpers sowohl des Künstlers als auch des Rezipienten hatte zur Folge, dass Grenzen in der gewohnten Wahrnehmung sowie in der ästhetischen Erfahrung überschritten wurden. Seit den 1960er/-70er Jahren hat sich diese Entwicklung, so die These, auf die Rezeptionshaltung und die Wahrnehmungskonvention der Betrachter dahingehend ausgewirkt, dass zeitgenössische Kunstpraxis heute eine gewisse Passivität des Sehens im Modus des Kontemplativen trotz einer Partizipation des Körpers ermöglicht. Die Kunst kommt gleichsam *über* den Betrachter, umhüllt ihn und wirkt poetisch.

Folglich stellt sich die Frage, ob *Teilnahme* am Kunstwerk dann noch eine passende Beschreibungskategorie darstellt, oder ob nicht *körperlich-sensueller Distanzverlust zum Artefakt* oder *Immersion* eher beschreiben was die Spezifik dieser Rezeptionshaltung ausmacht. Damit eröffnen sich jedoch umgekehrt mannigfaltige neue Möglichkeiten zur psycho-physischen Einwirkung seitens der Künstler. Man könnte sagen, dass die Grenzen des Kunstwerks soweit verschoben worden sind, dass der Körper in den Arbeiten der 1960er/-70er Jahren zu allererst als *reflexiv* erschien und dabei zur Disposition gestellt wurde. Der *Körper*, der *Raum* und die *Zeit* wurden sozusagen als künstlerische Themen in den 1960er/-70er Jahren erst entdeckt, in zeitgenössischer Kunst von z.B. Olafur Eliasson, Ernesto Neto oder Anish Kapoor werden sie bereits als vorhanden vorausgesetzt.

Auf der anderen Seite lässt sich allerdings feststellen, dass sich zeitgleich mit der Etablierung bestimmter Kunst-Konsumstrategien auch wieder Ge-

genstrategien bilden. Es gilt etwa für Performance-Installationen mit halbbeleideten Models von Vanessa Beecroft oder dadaistisch anmutenden Aktionen von John Bock, die bei manchen Betrachtern Scham, Ekel, Verwirrtsein o.ä. hervorrufen; es gilt auch für die provokanten Installationen Marco Evangelistis, die Fragen der Ethik aufwerfen<sup>14</sup> und die politisch-kritischen Positionen Thomas Hirschhorns, die den Kunstbetrieb in Frage stellen, von deren Teil sie wiederum selbst sind. Das bedeutet, dass quer oder als Reaktion zur Konventionalisierung der Ästhetik des Performativen auch andere *Performativitätsstrategien* ins Spiel gekommen sind, insbesondere künstlerische Konzepte, die über die *Teilnahme sowie körperlichen Distanzverlust* hinausgehen, und die den Einsatz ganz anderer *Medien* und eine grundlegend andere Extension und Vielfalt entwickelt haben.

## Leitende Arbeitshypothesen und Methoden – Zusammenfassung

(1) Die Arbeit geht davon aus, dass Konzepte der *Ästhetik des Performativen* angemessen und brauchbar sind sowohl für die Analyse installativer Kunst als auch einer der wichtigen Bereiche der Kunst der 1960er/-70er Jahre als auch zeitgenössischer künstlerischer Produktionen. Allerdings schlägt sie eine Erweiterung der methodischen Basis dahingehend vor, dass auch andere Konzepte wie *Raum, Installation, Materialität* und *Medialität* etc. als Konkretisierung miteinbezogen werden.

(2) Als nicht ausreichend werden allerdings solche Performativitätskonzepte angesehen, die sich ausschließlich auf den Aufführungscharakter der Arbeiten beziehen und damit die Rezeptionsseite einseitig privilegieren. Dagegen geht die Arbeit von einer notwendigen Verbindung zwischen Produktions- und Rezeptionsästhetik aus. Das bedeutet u.a., die bestehenden Performativitätsmodelle um die Seite der experimentellen künstlerischen Praktiken und ihrer medialen Strategien zu ergänzen.

14 Bei einer Ausstellung im *Trapholt Kunstmuseum* bekamen die Besucher zum Beispiel eine verantwortungsvolle Position zugewiesen, als sie sich mit Küchenmixern konfrontiert sahen, in denen lebendige Goldfische schwammen.



(3) Vergleicht man Produktionen der 1960er/-70er Jahre mit zeitgenössischen Produktionen ist von einer *Wahrnehmungskonventionalisierung* auszugehen. Einstige Verfahren des Schocks, Zufalls, der Entdistanzierung der Körper sowie der *Partizipation* greifen dann nicht mehr oder zumindest nicht mehr in ihrer früheren Form. Stattdessen sind in zeitgenössischen Arbeiten Ausdifferenzierungen der Installation zu beobachten, die frühere Ansätze systematisch ausarbeiten und experimentell ausloten. Darüber hinaus haben sich die Themen und Fragestellungen verschoben: insbesondere spielen nunmehr *Fragen der Kunstinstitution*, der *Ethik der Rezeption* oder der *Immersivität* eine immer stärkere Rolle.

(4) Dem Vorhaben liegt ein *vergleichendes* Vorgehen zugrunde. Dabei werde ich mich auf den Vergleich zweier Künstler beschränken, und vor allem einen Vergleich auf der Basis einer Zeitdifferenz vorschlagen, der ausgewählte Arbeiten der 1960er/-70er Jahre mit ausgewählten gegenwärtigen Arbeiten konfrontiert. Paradigmatisch sollen dabei Arbeiten von Nauman und Eliason – in ihren künstlerischen Kontext eingebettet – herangezogen werden. Der Vergleich erlaubt eine Inblicknahme von Kontinuitäten, Ausdifferenzierungen, Themenwechseln und vom Auftauchen ganz neuer Fragestellungen. Er erlaubt insbesondere auch eine Überprüfung und Korrektur gängiger methodischer Analyseformen anhand der künstlerischen Produktionen selber. Methodisch betrachtet stellt sich die Frage nach einer angemessenen Beschreibung der Emergenz einer *performativen Ästhetik*. Die zu analysierenden Werke lassen sich aufgrund ihrer Ereignishaftigkeit, Prozeßualität und Situationsgebundenheit nicht mehr auf Begriffe wie Form, Autonomie, Geschlossenheit usw. festschreiben, die zur traditionellen Werkinterpretation dienen. Da sich im Zentrum dieser Analyse die Gattung der Installation befindet, steht zur Disposition, ob stilgeschichtliche, ikonologische, hermeneutische oder aber auch bildanthropologische Ansätze, z.B. des *iconic turns*, prinzipiell geeignet sind, um den Gegenstand der Arbeit theoretisch und methodisch adäquat zu fassen: Da sie explizite Bildtheorien und -ästhetiken beinhalten, reichen weder ihre Untersuchungsfelder noch ihre Analysekriterien aus, um eine performative Ästhetik zu fassen. In dieser Arbeit werden daher zusätzlich die Kategorien *Raum*, *Zeit* und *Körper* eingeführt, um eine Beschreibung vorzunehmen.

## Vorgehen

Im ersten Abschnitt wird zunächst der kunsthistorische Forschungsstand zu den beiden Künstlern skizziert, seine Desiderate aufgezeigt und die Fragestellung der Arbeit hergeleitet. Die daran anschließende Erläuterung zur performativen Wende ermöglicht eine kunsthistorische Einordnung, die den Kontext, in welchem die künstlerische Praxis der Künstler steht, für ein weiteres Verständnis herstellt. Die Arbeit wird daher Grundzüge der *performativen Ästhetik* untersuchen, die mit der in den 1960er/-70er Jahren einsetzenden performativen Wendung der Kunst zum Prozessualen einherging und zur Folge hatte, dass die *Setzung* oder das *Ereignis* zu einem Hauptbestandteil oder gar zur eigentlichen Aussage des Werks wurde. Neben der Skizzierung zur derzeitigen Verortung der Kunstwissenschaft in der Diskussion um die Ästhetik des Performativen, ist es ein weiteres Anliegen, interdisziplinäre Positionen zur Diskursfigur *Performativität* aufzuzeigen. Dabei werden die Ansätze für eine Betrachtung der Performativitätsstrategien herausgestellt, die für eine kunsthistorische Beschreibung besonders fruchtbar sind. Mit Überlegungen zu einer wissenschaftlichen Methodik, die dem Performativen Rechnung trägt, soll ein zentraler Fokus auf die künstlerischen Prozesse gerichtet werden, die sich zwischen einer Produktions- und Rezeptionsästhetik bewegen. In einem weiteren Schritt werden die künstlerischen *Performativitätsstrategien* vor diesem Hintergrund beschrieben. Wenn die Arbeit dabei unterschiedliche Felder der künstlerischen Formulierungen und Themen beleuchtet, welche die Kunstpraxis der Installationskunst der 1960er/-70er Jahre sowie zeitgenössische Strategien hervor scheinen lassen, dann leistet sie damit einen Beitrag zu einem für die Kunstgeschichte produktives Verständnis performativer Ästhetik. Dieses wendet sich gegen einen enggefassten Begriff von performativ als aufführungshaft sowie rein an Rezeption gebunden und interessiert sich demgegenüber für die Reflexivität der künstlerischen Technik selbst, die sie als *Wirkungen* begreift.

Auf dieser Basis beschreibt dann der zweite Teil der Arbeit konkret einzelne Werkgruppen der beiden Künstler. Ein Vergleich von Nauman und Eliasson ist bisher in kunstwissenschaftlichen Diskussionen noch nicht erfolgt. Der hier vorgeschlagene Ansatz analysiert die ästhetische Praxis sowohl verglei-

chend als auch kontextuell. In den Blick kommen auch historische Kontexte: Theorien der Psychologie (Gestalttherapie) und philosophische Texte (Merleau-Ponty). Die Verschränkung dieser Perspektiven versucht eine kritische Befragung der Performativitätsstrategien von Nauman und Eliasson.

In Hinblick auf die kunsthistorische Einordnung der beiden Künstler werde ich einerseits eine neue Betrachtung der künstlerischen Entwicklung des Oeuvres von Nauman vorschlagen. Diese liegt im Rückbezug der Korridorserie auf seine frühen Film- und Videoarbeiten, so dass der Blick auf die Entwicklung seiner performativen Verfahren gelegt werden kann. Des Weiteren werde ich eine Werkgenese und -kategorisierung des relativ jungen Oeuvres von Eliasson vornehmen, und eine Aufteilung in Frühwerk, Installationen somatischer Erfahrung und kuratorische Arrangements vorschlagen. Im letzten Teil wird aus dem Vergleich der beiden Künstler ein Fazit hinsichtlich ihrer ästhetischen Verfahren gezogen. Weitere daraus resultierende Diskussionspunkte werden schließlich im letzten Kapitel resümiert.

## **Forschungsstand Bruce Nauman und Olafur Eliasson**

Die Themen, um die das Oeuvre Bruce Naumans kreist, sind der menschliche Körper und seine Positionierung zum Raum in Bezug auf Bewegung und Beobachtung. Dabei geht es ihm um die Auseinandersetzung mit den visuell funktionierenden Kontrollmechanismen der Gesellschaft, Fragen nach Sozialität sowie nach politischer Gewalt. Naumans Gesamtwerk wird in dieser Arbeit grob in vier Phasen unterteilt. Sein Frühwerk konzentriert sich ab Anfang der 1960er Jahre auf Objektarbeiten, Hologramme, Photographie und Neonskulpturen. Es folgt dann ab Mitte der 1960er Jahre eine neue Arbeitsphase mit Performances, Film- und Videoarbeiten, die andere künstlerische Verfahren aufweist. Schließlich entstehen ab ca. 1970 Installationen somatischer Erfahrung sowie Closed-Circuit-Installationen, die das Thema Beobachtung und Kontrolle zum Gegenstand haben. In den 1980er Jahren thematisiert Nauman verstärkt Gewalt, wie Konflikte in Südamerika und Afrika. Dabei arbeitet er mit Raumskulpturen, die meistens aus zusammengesetzten Terteilen oder auch aus hängenden Stühlen bestehen.

Kunsthistorische Untersuchungen erkennen bereits die aktive Rolle des Betrachters, die dem Rezipienten bei Nauman zukommt. Bei Schneede taucht z.B. das Schlagwort der *Betrachtereinbeziehung* (vor allem sein Frühwerk betreffend) auf.<sup>15</sup> Er erwähnt, dass bei Nauman der Betrachter nicht mehr dem Gegenstand gegenübersteht, sondern zum Mitwirkenden wird. Auch Engelbach schreibt, dass der Betrachter körperliche Erfahrungen in den (späteren) Installationen Naumans erleben kann. Sie beschreibt diese mit dem Begriff der *Erfahrungsarchitektur*.<sup>16</sup> Kliege erwähnt *Formen der Beteiligung*<sup>17</sup> und auch Zbikowski spricht vom Betrachter, der bei Nauman zum *Benutzer* eines Raumes<sup>18</sup> wird. Beide beziehen sich auf Naumans Gesamtwerk. Kraynak spricht von *dependent participation*<sup>19</sup>, die sie vor allem für seine Environments feststellt. Bereits 1970 sieht Marcia Tucker in ihrem Essay *PheNAUMANology* die Bedeutung Naumans Arbeiten darin, dass er den Betrachter physisch zu involvieren trachte.<sup>20</sup> Kliege stellt Naumans Arbeit in den Zusammenhang des Begriffs der *Partizipation* und referiert, dass in New York 1961 die *Martha Jackson Gallery* die uneingeschränkte Betrachterbeteiligung für die Gruppenausstellung als einzigartig ankündigte, und die Beteiligung des Publikums ausdrücklich forderte. Dabei geht es ihr darum zu zeigen, dass mit diesem Konzept der Anspruch entstand, Kunst eine größere Bedeutung und Wirksamkeit in der Gesellschaft einzuräumen.<sup>21</sup> Insofern der Betrachter nun durch seine Handlung am künstlerischen Prozess teilhat und er diesen mitbestimmt, wird Naumans Kunstanspruch erfüllt. Kunst "soll einen moralischen Wert, eine moralische Haltung haben."<sup>22</sup>

Sowohl in der älteren als auch in der jüngeren Forschungsliteratur wird auf Naumans spezifisches Interesse an verschiedensten Materialien und auf das enorme Gattungsspektrum hingewiesen, in der der Künstler abseits der zeitgenössischen amerikanischen Kunstströmungen der frühen 1960er Jahre, wie

15 Siehe Schneede 1998.

16 Siehe Engelbach 1998. S. 37

17 Kliege 1998. S. 47.

18 Siehe Zbikowski 1999.

19 Kraynak 2002.

20 Siehe Tucker 1970.

21 Kliege 1998. S. 47.

22 Nauman zitiert nach: Kliege 1998. S. 47.

Minimal Art oder Pop Art verortet wird:<sup>23</sup> Mit der Verwendung von zeitgenössischen Medien und Materialien stehe er vielmehr in der Tradition Man Rays und der Ironie der Dadaisten. Dieser Einfluss lasse sich auch in seiner Kunstauffassung ablesen, die Kunst als eine Form des *Forschens* versteht und bei der der Künstler mehr in einer politischen Verantwortung steht.<sup>24</sup> Auch Zbikowski konstatiert, dass sich Naumans Arbeiten von der Minimal Art absetzt. Für sie besteht der Unterschied in der materiellen Ausführung, Minimalistische Objekte zeichnen sich dort als präzise ab, Nauman lasse an seinen Skulpturen hingegen unfertige und rohe Zustände zu.<sup>25</sup> An anderer Stelle, z.B. bei Osswald, wird demgegenüber gerade auf die Nähe Naumans zur Minimal Art verwiesen: „Es ist diese idealtypische Vorstellung einer reinen Erfahrung, die Bruce Nauman mit dem Minimalismus teilt. Dabei radikalisiert er die phänomenologische Ausrichtung der Minimal Art, indem er Erfahrung explizit an die Erfahrung des Körpers bindet.“<sup>26</sup> Osswald sieht vor allem Naumans Körperkonzeption der *Entsemantisierung* in den frühen Film- und Videoarbeiten im Zusammenhang mit der Minimal Art, wenn sie schreibt, dass seine künstlerische Herkunft und sein formalistischer Ansatz mit dieser vergleichbar und somit in ihr begründet sei.<sup>27</sup> Zudem scheinen seine Verfahren, wie Vermeidung des Narrativen und die Betonung des Dinghaften (der Körperdarstellung in Film und Video) Parallelen zu zentralen Theorien der Minimal Art aufzuweisen.

In Bezug auf das Frühwerk werden von Engelbach, Osswald und Wappler weitere Einflüsse wie Antonin Artauds *Theater der Grausamkeit* und die Lektüre Becketts als entscheidend erkannt.<sup>28</sup> Hier zielten die Autoren auf die aktive Position des Betrachters bei Nauman ab, die sich parallel zur Betrachtereinbeziehung bei Artaud verhält. Für Naumans Auseinandersetzung mit dem Thema Angst und Wahrnehmung wird bereits von Benzra, Engelbach und Osswald die *Gestalttherapie* von Perls als Einflussfaktor angeführt. Der

23 Siehe z.B. Engelbach 1998.

24 Siehe Benzra 1994.

25 Siehe Zbikowski 1999.

26 Osswald 2003. S. 102.

27 Siehe Osswald 2003. S. 81. „In der Zurückweisung der anthropomorphen Grundlage des klassischen Skulpturbegriffs und dem Verzicht auf den Illusionismus der Tafelmalerei gibt die Minimal Art den klassischen Werkbegriff zugunsten einer phänomenologischen Perspektive auf.“ Dieselbe Perspektive nehme auch Nauman ein.

28 Siehe Engelbach 1998. Wappler 1998. Osswald 2003.

gestalttherapeutische Ansatz stellt sowohl eine Grundlage für Naumans psychosoziale und somatische Konzeption seiner Film-/Videoarbeiten als auch für seine Installationen dar. Auch in dieser Arbeit wird daher eine Lektüre von Perls Texten vorgenommen und konkret auf Arbeiten Naumans bezogen.

In der Forschungsliteratur wird also einerseits bereits auf die veränderte Betrachterfunktion in Naumans Oeuvre hingewiesen, die sich durch die Verschiebung hinsichtlich der Trias Künstler – Werk – Betrachter vollzog. In dieser Arbeit wird es vor allem auch darum gehen aufzuzeigen, wie sich diese Involvierung auf die Konstituierung installativer Kunst auswirkt und auf welche Weise Naumans künstlerische Praxis diese Involvierung des Betrachters erzeugt und was sie dabei bewirkt. Die Forschungsliteratur verkennt bis heute den diskursiven Zusammenhang zwischen der ästhetischen Praxis Naumans und der performativen Wende sowie deren Implikationen für den Werkbegriff als ausschlaggebend für das Verständnis der Arbeiten. Daher wird hier der Fokus insbesondere auf die Installationen somatischer Erfahrung und die spezifischen Performativitätsstrategien gelegt, was bisher in der Rezeption nicht ausreichend erfolgte.

In Hinblick auf die Betrachtereinbeziehung scheint es für diese Arbeit wichtig, mit Zbikowski den Künstler dezidiert von den Arbeiten von Robert Morris und Vito Acconci abzugrenzen, denen es mehr um eine Publikumsbeteiligung im Sinne eines *Rollenspiels* gegangen war.<sup>29</sup> Nauman steht vielmehr in der Tradition des Happenings, wie es in der Aktionskunst am *Black Mountain College* (z.B. *Untitled Event*, 1952, John Cage, David Tudor, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg) zum Ausdruck kam. Bei diesen Aktionen sollte die Auflösung der traditionellen Repräsentationsfunktion von Kunst auch die Rolle des Publikums, also die Rezeptionshaltung, verändern.

Die Forschungsliteratur hat bis dato auch nicht die Verknüpfung zwischen den frühen Film- und Videoarbeiten und den Installationen somatischer Erfahrung sowie die Öffnung der Installationen für das Publikum mittels der Auslotung des Körper/Raum-Verhältnisses im Zusammenhang mit der Frage nach den verwendeten Performativitätsstrategien und der Autor-

29 Siehe Zbikowski 1999.

schaft in den Blick genommen. In der Literatur zu Naumans Frühwerk wird der Frage nach Naumans spezifischer Ästhetik und seinen künstlerischen Verfahren, die als performativ bezeichnet werden können, keine Beachtung geschenkt. Auch wurde das Spannungsverhältnis, das zwischen der traditionellen ontologischen Werkauffassung und einer performativen Ästhetik, deren Erfahrung vornehmlich auf epistemischer Ebene, als Wahrnehmung von Phänomenen im Gegensatz von symbolischen Kunstauffassungen, beschrieben werden kann, nicht untersucht. Um Naumans ästhetische Praxis und Performativitätsstrategien hinsichtlich ihrer hervorgerufenen Effekte zu beschreiben und um die Lücke im Forschungsstand zu schließen werden bei dieser Untersuchung sowohl Objektarbeiten aus dem Frühwerk sowie Installationen und Raumarbeiten in die Argumentation miteinbezogen. Gerade um die Verschiebung des Werkbegriffs von einer Werk- und Objektästhetik hin zu einer Ereignis- und Prozessästhetik zu fassen, werden dabei auch Fragen zur künstlerischen Gestaltung einer spezifisch räumlichen Situation gestellt. Wie ordnete er seine Versuche an, um sich auf die ästhetische – eine im Modus der Wahrnehmung liegende – Erfahrung des Rezipienten auszurichten?

Die Forschungsliteratur zu Eliasson konzentriert sich auf das Thema *Sehen des Sehens*. Hierbei geht es dann um Fragen nach der Betrachterpartizipation, um die spezifische Präsentation ephemerer Naturphänomene und um die Reflexion des Diskurses der Postmoderne und dessen Implikationen von Virtualität. Es wird auch mehrfach erwähnt, dass Eliasson seine Herbeiführung von naturhaften Effekten offen legte und somit eine Art Konterkarierung von Natur durch Kultur oder Technik vornehme, d.h. den Werken werde eine dualistische Verstehens- und Interpretationsform zugeschrieben, die vom Künstler als Thema intendiert sei. Meines Erachtens können die Thematiken, die die Installationen und Environments von Eliasson eröffnen unter einer weiteren Perspektive betrachtet werden. Zunächst einmal könnte man die Betrachtung der Arbeiten unter dem Gesichtspunkt ihrer Performativitätsstrategien anschließen und damit erneut den Blick auf das *Wie* der künstlerischen Verfahren legen. Eliassons ästhetische Praxis, die sich als selbstreferentiell und selbstreflexiv erweist, könnte dann ebenso wie bei Nauman als performativ beschrieben werden. Eliassons ästhetische Strategien hinterfragen die

eigene künstlerische Produktion und lassen sie auf einer weiteren Ebene auch thematisch aufscheinen. So gibt es nicht nur Arbeiten, die die eigene Konstruiertheit aufzeigen, sondern auch solche, bei denen die eigene Konstruktion absichtlich verwischt wird und eine Differenzenerfahrung für den Betrachter aufgehoben werden soll.

Mit Crary und Rondeau betrachte ich in dieser Arbeit die Postmoderne als Reflexionshintergrund für Eliassons Arbeiten. Indem sie der Installation vor dem Hintergrund unserer Gewöhnung an virtuelle Realität eine Rückkehr zu simplen und poetischen Mitteln der Wahrnehmungsintensivierung zusprechen, beschreiben sie eine mögliche Rezeptionshaltung in Eliassons *Environments*.<sup>30</sup> Es lohnt sich an dieser Stelle anzuknüpfen, um fassen zu können, auf welche Art sich die Wirkungsweisen der Performativitätsstrategien Naumans und Eliasson unterscheiden lassen könnten.

Ein kritischer Blick auf die künstlerischen und massenwirksamen Strategien Eliassons kann darüber hinaus mit Phillip Ursprung geworfen werden. Er stellt diese in Zusammenhang mit dem ökonomischen Phänomen der Globalisierung, wie später erläutert werden wird.<sup>31</sup> Broecker betont demgegenüber besonders einen nicht-referentiellen Aspekt der Werke, da diese sich mit Naturphänomenen, mit Fragen des Klimas, der Morphologie von Landschaften und einem gewandelten Verständnis von Natur und dem natürlichen Lebensraum auseinandersetzen.<sup>32</sup> In Bezug auf diese Thematiken zeichnet sich in der Forschungsliteratur zudem eine Tendenz ab, die Interpretation der Arbeiten in Eliassons Herkunft (Island) zu begründen. Dabei wird die Herkunft als Erklärung für sein Interesse an Natur und der dadurch beglaubigten Authentizität herangezogen.<sup>33</sup> Dieser Ansicht widerspricht meine Lektüre; sie sieht seine Herkunft nicht als Motivationsgrund einer Auseinandersetzung mit Naturphänomenen. Die Themen Globalisierung und Naturphänomene bzw. visuelle Strategien sind leicht zugänglich, auch weil sie sich mit vielen Bedeutungen belegen lassen und nicht primär verstandesmäßig interpretiert werden müssen. Zudem geht es Eliasson m.E. darum, die Erfahrung von so

30 Siehe Crary 1997. Rondeau 2002.

31 Siehe Ursprung 2004.

32 Siehe Broecker 2004.

33 Siehe Broecker 2004. Grynstejn 2002. Rondeau 2002. u.a.



etwas wie *Natürlichkeit* grundsätzlich als konstruiert oder künstlich zu hinterfragen.

Mit Grynysztejn wird bereits die Frage nach der rezeptiven Haltung des Betrachters aufgegriffen. Sie erwähnt z.B., dass der Körper des Betrachters in Bewegung sei und dessen Blick stark fordere.<sup>34</sup> Folge sei nicht eine statische und passive Haltung des Betrachters, vielmehr werde eine zwangsläufig aktive und körperliche Beteiligung desselben eingefordert. Sie verkennt ähnlich wie die Forschungsliteratur zu Nauman jedoch auch bei Eliasson den Aspekt des Performativen seiner Strategien. Gerade dieser ist m.E. aber zu einem Verständnis notwendig, da er sich als werkkonstituierend und folglich als existentiell für den Rezeptionsmodus der Arbeiten erweist. Dieser bildet darüber hinaus ein Kriterium, mit dem die Arbeiten von Nauman und Eliasson unterschieden werden können.

So wird von der Forschungsliteratur zwar für einzelne Arbeiten erkannt, dass der Betrachter in den Arbeiten zugleich zum Subjekt und Objekt der Beobachtung wird, jedoch wird nicht erwähnt, dass sein Blick und sein Körper durch Aufmerksamkeitslenkung geführt wird und diese somatischen Aspekte sich folglich als substantiell für die Rezeption erweisen. Die Autoren verdecken meist, dass die Körper-Blick-Lenkung gerade Eliassons performatives Verfahren ausmacht, das auf einer Metaebene zugleich selbstverweisend aufgezeigt wird, indem es stets die Frage nach der Wahrnehmung stellt. Diesem Aspekt soll mit der Beschreibung der Arbeiten hier mehr Raum gegeben werden. Nicht nur die Anordnung einzelner Installationen im Ausstellungsraum, auch die räumliche Medialisierung und die Materialität nehmen dabei einen entscheidenden ästhetischen Stellenwert in der Arbeit Eliassons ein.

Ich möchte hier eine Lesart der Verfahren vorschlagen, die sich an Crarys Thematisierung der Wahrnehmung in der Postmoderne anlehnt und an Lehmanns Ausführungen in Bezug auf den medialen Aspekt bei Eliassons Installationen anbindet. Diese Betrachtungsweise lässt aufscheinen, dass sich die Arbeiten der Künstler nicht allein *einem* ästhetischen Status zuordnen lassen. Vielmehr wird hier zur Annahme, dass die künstlerische Praxis als ihr Strukturmerkmal ephemere Wirkungen erzeugt, die von skulpturalen und objekthaften Elementen ausgelöst werden können.

34 Siehe Grynysztejn 2002.

Mit dem Vergleich der beiden Künstler Nauman und Eliasson und ihrer performativen Inszenierungen bietet sich die Möglichkeit, auf struktureller Ebene den Grad der Aufmerksamkeitslenkung des Betrachters und die damit hervorgerufene Wirkung (Schock und Poesie) ihrer Installationen zu unterscheiden. Insofern sich auch Phänomene des Ereignisses, der Kontingenz und der Prozesshaftigkeit von installativer Kunst beschreiben lassen, soll untersucht werden, wie diese in der ästhetischen Praxis der beiden Künstler different sind. Es stellt sich sodann die Frage nach dem jeweils gegebenen Freiheitsgrad des Publikums, in der singulären Situation einer Installation. Wie direkt ist der didaktische Anteil, den der Künstler intendiert, bzw. wie steht es um die Autorität bzw. Autorschaft des Künstlers?

Bereits in seinem Frühwerk verwendete Nauman zahlreiche Materialien. Sein Werk lässt sich – klassisch kunsthistorisch – in mehrere Kunstformen und Gattungen einteilen: von Landschaftsmalerei, Neon, Photographie, Skulptur, Hologramm über Film- und Videoarbeiten bis hin zu Performance, Korridor- und Closed-Circuit-Installationen. Er stellte dabei zunächst die Frage nach der Bedeutung und Wirkungsmöglichkeit des Kunstschaffens überhaupt sowie der eigenen Identität als Künstler(-körper). Der eigene Körper im Atelier wird in diesem Kontext zum Ausgangspunkt und explorativem Gegenstand seiner frühen Arbeiten. In den 1970er Jahren entstehen dann somatische Korridorinstallationen, die später mit Video ergänzt werden. Alle Installationen beziehen den Betrachter in psychophysische Experimente ein: Der Ort der Kunst und der Körper des Betrachters schließlich werden zum Ereignis im Raum. Der Künstler öffnet seine Installationen dem Publikum und lässt diesem die Rolle eines Akteurs zukommen. Er bietet ihm allerdings nur einen eng gesetzten Rahmen von Partizipationsmöglichkeiten an. Der Weg ist vorgegeben, der Blick geführt. Nauman lotet die Beziehungen des Körpers zum Raum und die unterschiedlichen Wahrnehmungsformen von Raum aus. Er benutzt stimulierende Effekte wie Licht, Enge, Ton etc., die in den environmentalen Installationen auf die Sinnesorgane einwirken und somit psychisch und physisch erlebbar gemacht werden. Die Wahrnehmungswirklichkeit wird in seinen Installationen erheblich verändert, was zu einer Irritation des Rezipienten führt, da die gewohnten Bestimmungsfaktoren *verrückt* werden. Dabei geraten die Transparenz des Produktionsprozesses

ses und die physisch-psychische Erfahrbarkeit von Kunst als Ereignis in den Vordergrund, während dem Artefakt in seiner Erfassbarkeit als Objekt weniger Bedeutung eingeräumt wird. Vielmehr steht die Erweiterung der Kunst/ Erfahrung auf alle Sinne und die Entgrenzung der Kunstformen im Zentrum seines Schaffens.

Eliassons Spektrum an Arbeiten reicht von Photographien über Skulpturen, Innen- und Außenraum-Installationen bis hin zu Ausstellungsinszenierungen. Eine zentrale Rolle in seinen Verfahren spielen prozesshafte Veränderungen, Ereignishafte und Bewegungsabläufe sowie ebenfalls die Einbeziehung des Betrachters ins Kunstwerk. In einigen Arbeiten verbindet Eliasson die Intervention oder Veränderung der architektonischen Räume von Galerien oder Museen mit der Beschäftigung mit Naturphänomenen. Als Materialien seiner Installationen verwendet er neben harten Stoffen wie Metall, Spiegel und Glas etc. auch ephemere wie Licht, Hitze, Dampf, Eis, Wasser u.a., die stets einen zeitlich begrenzten Zustand beschreiben und/oder prozesshaften Veränderungen unterliegen. Hierbei zielt Eliasson darauf ab, die Erfahrung von Natürlichkeit grundsätzlich zu hinterfragen und lässt diese durch eine Verschränkung von Natur- und Kulturraum vom Rezipienten gleichzeitig nachvollziehen. Mit der *Ausstellung* der Naturphänomene bildet der Künstler im Sinne einer iterabilisierenden Performativität eine zu der für natürlich gehaltenen Umgebung differente Wahrnehmungssituation. Aufgrund der Einbindung von Naturelementen in den kulturellen und institutionellen Kontext des Museums, der durch bestimmte Wahrnehmungskonventionen der Betrachter bestimmt ist, werden diese Phänomene zwangsläufig als Kunstobjekte betrachtet. In seinen inszenierten Erlebnisräumen befasst sich Eliasson mit den „Wahrnehmungserfahrungen des Publikums“<sup>35</sup> und legt einen Fokus auf das „Bewusstwerden von Wahrnehmungsprozessen seitens des Rezipienten“<sup>36</sup>.

35 Lehmann 2004, S. 349.

36 Lehmann 2004, S. 349.

„Die Installationen erweisen sich daher nicht selten als ästhetisches Experimentierfeld, in dem erprobt wird, inwiefern das räumliche Arrangement mit seinen architektonischen Gegebenheiten und Objekten veränderte visuelle, akustische und taktile Sinneswahrnehmungen bei den Besuchern provoziert.“<sup>37</sup>

Naumans wie auch Eliassons Arbeiten verfahren performativ. Die Erfahrungsräume unterliegen einer Steuerung, Beschränkung und Inszenierung der Bewegungsabläufe der Rezipienten.<sup>38</sup> Beide Künstler schaffen spezifische Raumgefüge, in denen die differenzierte Wahrnehmung von klar umrissenen Objekten als Objekte zunächst zurücktritt und die kinästhetische Erfahrung des Rezipienten in den Vordergrund rückt.<sup>39</sup>

Vor dem Hintergrund der Diskussion um den Werkbegriff, der mit der Performativen Wende in den 1960er/-70er Jahre sich zu wandeln begann, können Performativitätsstrategien als wirklichkeitskonstituierende Strategien gedacht werden. Diese zeigen zum einen Verkörperungsbedingungen auf und verschränken sowohl eine räumliche als auch zeitliche Dimension miteinander. Neben dieser Annahme werden dabei Prozesse der Bedeutungsgebung in der ästhetischen Erfahrung in Gang gesetzt. Installative Kunst erweist sich außerdem als selbstreferentiell bzw. immer schon (Medien-)reflexiv und verweist auf die eigene Konstruiertheit.

Bisher gibt es in der Kunstwissenschaft vornehmlich Publikationen zur Performance Art oder zur Performance, bei denen der kultur- und theaterwissenschaftliche Begriff der performance im Sinne von aufführungshaft Verwendung findet. Die Tatsache, dass in dem Feld der Kunstgeschichte bereits einige Publikationen zur Performance Art und wenige zum Performativitätsbegriff oder in Bezug auf installative Kunst erschienen sind, ist ein Grund, die Beziehung zwischen dem Analysebegriff des Performativen und dem Performancemodell als Eigenschaft bestimmter Kunstpraxen erneut anzusehen, Differenzen aufzuzeigen und zu Beziehungen zwischen Installationskunst

37 Lehmann 2004, S. 350.

38 Siehe Lehmann 2004, S. 349

39 Siehe Lehmann 2004, S. 357

und Performance Art und deren Einbettungen in den Performativitätsdiskurs zu gelangen. Aus diesem Grund scheint es notwendig, die Grundlagentexte, die den Performanzbegriff in den Disziplinen Sprachphilosophie, Literaturtheorie, Ritualtheorie, Kulturwissenschaften, Theaterwissenschaften, Medientheorien und Kunstwissenschaft herausbildeten, zu sichten.

Zu Anfang der Lektüre werde ich einige Positionen zusammenfassend darstellen und diejenigen Autoren einbeziehen, die mir für die Herausarbeitung eines Performativitätskonzept und für eine Entwicklung einer Betrachtungsperspektive auf installative Kunst von Bedeutung erscheinen. Diese Auswahl soll den Blick auf die Diskussion, die seit den 1960er Jahren geführt wird, schärfen und stellt gleichzeitig den Versuch dar, einige Perspektivierungsansätze herauszuschälen, unter denen die Installationen und künstlerischen Strategien neu betrachtet werden könnten.



Der Begriff des Performativen hat eine Aneignung durch verschiedenste Disziplinen erfahren und variiert in den Diskussionen in seiner Verwendung. Im Folgenden wird daher versucht, die Transformation, die er durchlaufen hat, in einem kurzen Überblick nachzuzeichnen. In einem zweiten Schritt werden ausführliche Lektüren der Autoren John L. Austin, Jacques Derrida, Judith Butler, Erika Fischer-Lichte, Dieter Mersch, Sybille Krämer und Juliane Rebentisch gegeben, die für die Beschreibung der Performativitätsstrategien von Nauman und Eliasson fruchtbar gemacht werden können. Für die Analyse folgt eine Darstellung der Verwendung der Begriffe *Performativität*, *performative Äußerungen*, *Performanz* und *Performance*. Ungefähr seit den 1990er Jahren, mit dem *performative turn*, ist der Begriff der Performativität kanonisiert. Er hat jedoch in der Kunstwissenschaft nur in vereinzelten Studien, vornehmlich zu Performance Art, Einzug erhalten. Dabei werden Performance als künstlerische Praxis und Performativität als wirklichkeitskonstituierende Strategie unterschieden. Die einzelnen Positionen der unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen sollen hier – um sie für die Kunstwissenschaft zu nutzen – in einen Zusammenhang gestellt werden. Diese Konzepte werden im Folgenden zunächst in einer Auswahl dargestellt, um zu einer Differenzierung und Schärfung der Begriffe Performativität, performative Äußerung, Performanz und Performance beizutragen. Die Lektüre der unterschiedlichen Ansätze macht es in einem weiteren Schritt möglich, die Relationen zwischen Sprache, Handeln, Macht und ästhetischer Praxis aufzuzeigen.

*„marcel duchamp hat die ready-made objekte zur kunst erklärt & die futuristen erklärten die geräusche zur kunst – es ist ein wichtiges merkmale meiner bemühungen und der meiner kollegen, das gesamte ereignis zur kunst zu erklären; einschließlich geräusch/gegenstand/bewegung/farbe/&psychologie – ein verschmelzen von elementen, so daß das leben (der mensch) kunst werden kann.“<sup>40</sup>*

## Die performative Wende von der Werkästhetik zur Ereignisästhetik

Die Verschiebung vom Objekt zum Ereignis innerhalb des Frühwerks von Nauman steht paradigmatisch für die Veränderung innerhalb der Kunst, die sich Ende der 1950er/Anfang der 1960er Jahre vollzieht. Die Radikalisierung der theoretischen Positionen der klassischen Moderne, den realen Raum in den künstlerischen Prozess mit aufzunehmen, schritt in dieser Zeit voran. Im Zuge dieser Transformation brach die klassische Werkästhetik auf und der Blick auf eine performative Ästhetik wurde geöffnet. Nicht die Repräsentation eines Bildes oder Werkes, vielmehr das Sich-Ereignen von Kunst selbst wurde nun verhandelt. Das Ermöglichen von Erfahrung in Installationen und dadurch bedingte Handlungsoptionen standen im Blickfeld der Diskussionen. Wenn bisher Begriffe wie Autonomie, Bedeutung, Ursprünglichkeit und Genialität der Schöpfung für die Kategorisierung von Werken ausschlaggebend waren, so gelten nun Ereignis im Kunstraum, Präsenz oder Kontingenz als Paradigmen performativer Verfahren. Es entwickelte sich ein auf den Prozess und den performativen Vollzug ausgerichteter Kunstbegriff, in dessen Mittelpunkt nun das Ereignis oder die künstlerische Setzung gerückt wurde. Mit dieser Veränderung ging zudem eine stärkere Fokussierung auf den Betrachter, insbesondere seine unmittelbar körperliche Eingebundenheit in den Wahrnehmungsprozess sowie eine Auseinandersetzung mit der Frage nach den Grenzen und Möglichkeiten dessen, was Kunst sein kann, einher, die sich u.a. in der Infragestellung künstlerischer Gattungen äußerte.



Nauman stand mit seinen künstlerischen Strategien im Diskurs dieser Ereignisästhetik. Wie auch Kliege konstatiert, gehörte zu den Strategien der 1960er/-70er Jahre, den Betrachter in das Zentrum des künstlerischen Geschehens zu stellen, da durch die Aktivierung aller Sinne Selbsterkenntnis und Bewusstsein erweitert werden sollten.<sup>41</sup> Nauman verfolgte insbesondere einen künstlerischen Ansatz, der die Erfahrung bzw. den Erkenntnisgewinn des Betrachters zu ermöglichen suchte, der nicht über den intellektuellen Nachvollzug eines geschlossenen Kunstwerkes gewonnen werden sollte, sondern sich auf der Ebene der schockhaften Sinnesreizung oder somatischer Miteinbeziehung des Betrachters abspielte. Der Distanzbereich zwischen Künstler und Publikum wurde so zusehends aufgehoben. Diese Grenzauflösung zwischen dem Subjekt des Wahrnehmenden und dem Objekt des Wahrgenommenen spielt auch bei Eliassons ästhetischen Verfahren (räumliche Inszenierungen) eine tragende Rolle, obgleich, wie man sehen wird, der Schockeffekt auf körperlicher Ebene verschoben wird bzw. gar nicht eintritt. An seine Stelle tritt die poetische Versenkung.

Für performative Ästhetik im diesem Sinn gilt, dass das Medium und die Technik zunächst in den Hintergrund treten. Folglich stellt sich die Frage nicht mehr so sehr nach einem Kunsthersteller bzw. Urheber, sondern eher danach, was das Werk, den Prozess, bzw. das Ereignis auslöst oder erst ermöglicht. Bei einem solchen Konzept negiert der Künstler seine Autorschaft als Ablehnung eines bürgerlichen Kunstbegriffs. Als einen Grund hierfür erkennt Hans Belting die nachhallende Krise des modernen Subjektbegriffs und bemerkt, dass es fortan nur noch Werke ohne Künstlerstimme oder sichtbaren Werkausweis gebe, die ihre unverwechselbare Evidenz gegen einen Effekt der Bühne eintauschten, auf der Künstler als Darsteller ihrer selbst auftreten, um die alte Sinnbedeutung eines Werkes auf sich zu ziehen.<sup>42</sup> Diese Analyse Beltings unterstreicht allerdings zu sehr einen narzisstischen Aspekt, der nicht immer ersichtlich ist, in den Arbeiten Naumans oftmals bereits ironisch gebrochen erscheint und sich bei Eliasson dann an ganz anderer Stelle zeigt – nämlich verschoben auf die Ebene der künstlerischen Produktionsbe-

41 Vgl. Kliege 1998. S. 47.

42 Siehe Belting 1998. S. 447f.

dingungen. Das Verschwinden des Autorsubjektes allein unterminiert bereits die tradierten und fortgeschriebenen Konzepte einer Kunstauffassung, welche die Urheberschaft und die Frage nach Authentizität in den Vordergrund stellt. Allerdings, wie in dieser Arbeit erläutert werden wird, verschwindet Nauman zwar als Körper-Objekt seiner Korridorserie, die für den Betrachter geöffnet wird, nicht jedoch als Künstler, der den Freiheitsgrad hinsichtlich der individuellen Handlungsmöglichkeiten des Einzelnen stark eingrenzt. Auch bei Eliassons Strategien wird die Position des Künstlers sowie des Rezipienten hinterfragt. In Naumans Werkverlauf lässt sich eine Linie nachziehen, die vom künstlerischen Selbstaussdruck mit dem eigenen Körper zur Aufhebung eines autonomen Werkes führt. An dessen Stelle tritt die einmalige Aktion, das zeitlich begrenzte Ereignis: eine performative Ästhetik, bei Eliasson findet eine Verschiebung auf der ökonomischen Produktionsebene statt.

Mit Mersch muss bei der Betrachtung von Installationskunst vorausgesetzt werden, dass die Ästhetik der Kunst seit der Moderne als eine *Metakunst* bezeichnet werden kann, die auf den Prämissen der *Destruktion*, der *Selbstreferenz* und der *Paradoxalität* beruhen, wie er diese in *Kunst und Medium* beschrieben hat.<sup>43</sup> Wie bereits oben angedeutet, wird die Destruktion in der Ästhetik der Avantgarde dabei als eine Kritik an der Vergangenheit verstanden, insbesondere an dem Werkbegriff der Klassik und Romantik und damit an einer Ästhetik, die sich seit der frühen Neuzeit herausgebildet hat und Definitionen wie *Werk*, *Form*, *Poiesis* zur Voraussetzung nahmen. Daran geknüpft waren dort auch die Vorstellung des Künstlers als *Genie*, der mit seinem Werk *Originalität* verbürgt sowie Kunst als Selbstaussdruck seiner schöpferischen Subjektivität verstand. Darüber hinaus führt die Vorstellung einer Kunst, der Wahrheit oder Ewigkeitswert zugeschrieben wird, zur Institutionalisierung, Musealisierung und Tradierung.<sup>44</sup> Die Selbstreferentialität der Avantgarde bezieht sich auf das eigene Selbstverständnis der Kunst. „Befragt werden ihre spezifischen Bedingungen, ihre Medialität, ihre Techniken und Mittel. Dies geschieht als experimentelle Selbstthematization von Kunst *mit* Kunst, als Analyse der Bildlichkeit, des Rahmens, der Farbgebung, der Grundierung

43 Siehe Mersch 2002<sup>2</sup>.

44 Mersch 2002<sup>2</sup>. S. 11ff.

und Linienführung etc.<sup>45</sup> Ein weiterer Aspekt betrifft die Paradoxien, die die Kunst der Avantgarde hervorbringt: Paradoxien, zum einen im regressiven Sinne, zum anderen in progressiver Form als Aporie und Katachrese. Die „Aporien öffnen erstarrte Strukturen, bringen sie in eine ‚katachretische Drift‘, ermöglichen den Sprung ‚heraus‘“, die Katachrese „besetzt den Platz des Anderssagens. Sie steht hier für die Bewegung des Neuen, des Anderen, jenes Unbestimmten oder Überraschenden.“<sup>46</sup>

Die sich etablierenden Kunstformen wie Installation, Happening, Event und Performance etc., zu denen sowohl Naumans als auch Eliassons Arbeiten zu zählen sind, bezeichnet Mersch in *Ereignis und Aura* als performative Ästhetik und die Wende in der Kunst der 1960er Jahre demnach als eine *performative Wende*.<sup>47</sup> Die durch die Künstler etablierten neuen Gattungen verlangten nach der Formulierung eines neuen Werkbegriffs. Dies löste die alte werkästhetische Ontologie ab, also das System von Bestimmungen, welches Kunst aus den Prinzipien der Originalität, der Form, der schöpferischen Leistung und dem Künstler als Genie hervorgehen lässt. Zugrundeliegende kulturelle Praktiken und Formate, welche die überlieferte Kunst als *Werkkunst* definierten, fasste Foucault mit den Paradigmen der Bedeutung, Ursprünglichkeit, Einheit und Schöpfung. Er sah sie als beherrschend für die traditionelle Geschichte der Idee an, in der man „[...]übereinstimmend den Augenblick der Schöpfung, die Einheit des Werkes, einer Epoche oder eines Gedankens, das Siegel einer individuellen Originalität und den unendlichen Schatz verborgener Bedeutungen suchte.“<sup>48</sup> Sie bildeten jeweils die Bedingungen der Möglichkeiten für Kunst. Gemäß dieser Kategorien wurde Kunst als Kunst wahrgenommen und rezipiert. Sie stellen das historische Format der Werkästhetik und damit den Raum her, indem Kunst sich platzierte.<sup>49</sup> Wie später für Naumans Arbeiten gezeigt wird, spezifizierte Foucault über die Beschreibung der Disziplinierung des Körpers die sich formierenden Machtverhältnisse: „Vier Begriffe müssen demnach der Analyse als regulative Prinzipien dienen:

45 Mersch 2002<sup>2</sup>. S. 12f.

46 Mersch 2002<sup>2</sup>. S. 14.

47 Vgl. Mersch 2002<sup>1</sup>. S. 193.

48 Foucault 2001. S. 35.

49 Siehe Mersch 2002<sup>1</sup>. S. 174.

die Begriffe des Ereignisses, der Serie, der Regelmäßigkeit, der Möglichkeitsbedingung. Jeder dieser Begriffe setzt sich jeweils einem anderen genau entgegen: Das Ereignis der Schöpfung, die Serie der Einheit, die Regelmäßigkeit der Ursprünglichkeit, die Möglichkeitsbedingung der Bedeutung.<sup>50</sup>

Unter der Ästhetik des Performativen versteht Mersch eine Ereignisästhetik. Performative Artistik meint *Akt*, *Vollzug* und *Setzung* und wird aus dem Begriff des *Ereignens* begründet: „Insbesondere ist, anstelle von ‚Ereignis‘, die Rede vom ‚Ereignen‘ im Sinne eines *Verbuns*.“<sup>51</sup> Genau diese Differenz zwischen dem bestimmbareren Ereignis, den Momenten des Setzens und Augenblicken des Auftauchens unterscheidet die Ästhetik des Performativen von der traditionellen Werkästhetik. Performative Kunst bezeichnet eine Abkehr von dem Dispositiv der klassischen Kunst und Ästhetik, welche die Kunst bestimmt hatte. Demgegenüber sind für performative Strategien Ereignisse, die sie stiften, und die Erfahrung im ästhetischen Raum sowie die Fokussierung auf die Wahrnehmung des Betrachters von Bedeutung. Auch die Frage der Zuverlässigkeit des Dargestellten gewinnt eine „[...] andere Brisanz, weil es fortan nicht länger Rezipienten oder Zuschauer gibt, sondern nur mehr *Beteiligte – Komplizen* des Geschehens, in das alle verwickelt sind und das folglich gemeinsam ‚verantwortet‘ werden muß,<sup>52</sup> wobei eine *Ethik der Ästhetik* in Erscheinung tritt. Auch aufgrund dieser bereits erwähnten strukturell veränderten Position des Betrachters geht die Kunst folglich von neuen Voraussetzungen aus:

„Die Grundlage von Kunst bildet jetzt der Akt, die Handlung: Einfache Vorgänge, die sich durch Verben notieren lassen, die wiederum Ereignisse beschreiben. Nichts anderes bedeutet Performativität. Das Performative betrifft den Vollzug, seine Zeitlichkeit, das Ereignis der Setzung. Als Möglichkeit von Kunst wird es in der Folge zu unterschiedlichen Aktionsarten und Experimenten diversifizieren, die zum Teil noch die avantgardistische Dekonstruktionsarbeit fortsetzen, zum Teil aber bereits in direkte ‚perfor-

50 Foucault 2001. S. 35.

51 Mersch 2002<sup>1</sup>. S. 19.

52 Mersch 2002<sup>1</sup>. S. 20.

mative Projekte' übergehen – Projekte, die sich allein im Prozeß, im Vollbringen einer Wirkung oder eines Ereignisses erschöpfen.<sup>53</sup>

Performance bilden keine Narrationen, Ereignisse sind keine Botschaften oder Metaphern. Sie transportieren keine versteckten Anspielungen oder verborgenen Gehalte, „[...]sie durchkreuzen die symbolischen Ordnungen, sprengen sie. Ihre ‚Ästhetik‘ verbietet folglich das Schema der Erzählung. Weder gehorcht sie einer theatralen Kodierung noch der Forderung durchgängiger Lesbarkeit.“<sup>54</sup> Die performative Ästhetik „[...] orientiert sich, statt eine ‚Metakunst‘ zu sein, an der Erzielung von Wirkungen, an Interventionen und *Events*.“<sup>55</sup>

Genau in diesem Kontext sind Performativitätsstrategien von Nauman und Eliasson zu verorten. Es geht ihnen im Wesentlichen um die (perlokutionäre) Erzielung einer Wirkung vor allem auch auf die – somatische – Wahrnehmung des Beteiligten. Ästhetische Praxis bedeutet hier die „[...] intrikate Verschränkung der Medialität des räumlichen Materials mit den Handlungs- und Wahrnehmungsvollzügen des partizipierenden Publikums.“<sup>56</sup> Während bei Nauman der Weg hin zur performativen Wende sichtbar wird, setzt Eliasson mit seiner künstlerischen Strategie der poetischen Inszenierungen gleichsam eine bereits vollzogene performative Wende voraus, ohne die seine Arbeiten und seine künstlerische Betätigung nicht zu denken sind. Seine Installationen müssen im Verhältnis zu den in Bezug auf die Kunst der 1960er/-70er Jahre entwickelten theoretischen Positionen des Performativen sowie den Begriffen *Raum*, *Zeit* und *Körper* betrachtet werden. Erst in dieser Bezugsetzung kann sich ein anderer Blick auf die Performativitätsstrategien der beiden Künstler zeigen. Dabei steht Nauman modellhaft für die Entwicklung installativer Kunst der 1960er/-70er Jahre, die sich in ihrer Wirkung als schockhaft erweist. Eliasson dann nimmt eine paradigmatische Haltung der zeitgenössischen ästhetischen Praxis ein, die eine andere, poetische Performativitätsstrategie aufzeigt.

53 Mersch 2002<sup>1</sup>. S. 217.

54 Mersch 2002<sup>1</sup>. S. 232.

55 Mersch 2002<sup>1</sup>. S. 19.

56 Lehmann 2004. S. 352.

Die performative Installation hat die Möglichkeit einen objekthaften Status einzunehmen. In diesem Sinne erlangt sie eine skulpturale Perspektive, sie wird dann translozierbar und transportierbar. Obgleich sie einen Raum für Ereignisse schafft oder Prozesse sichtbar macht. Auch in diesem Falle werden der Raum (sowohl der Museums-, Galerie- u. Außenraum) und der Kontext eine Rolle spielen, denn die Skulptur/das Objekt nimmt stets eine vom Raum abhängige Position ein. Die Installation reicht durch ihre mediale Bedingung dann auch in den Bereich des Rezipienten. Die Rezeptionshaltung ist als körperliche Bewegung/Erfahrung folglich an Zeit gebunden. Die Wirkungsästhetik installativer Strategien wird durch die sinnlichen (haptischen, visuellen, somatischen, akustischen o.ä.) Momente und Stimulierungen als Ereignis in der Erfahrung des Rezipienten bestimmt. Bei der Installation kommt es zur Wahrung der auratischen Funktion. Sie kann multimedial sein, sich übergreifend zeigen und sich außerhalb klassischer Gattungen etablieren. Sie nimmt immer Bezug auf den sie umgebenden Raum, ist dabei entweder auf die Architektur ausgerichtet oder nicht, sie macht den Raum zum Thema, indem sie ihn explizit ausstellt, verwischt oder verschleiert. Wie verhält sich dieses oszillierende Moment bei den Installationen von Nauman und Eliasson und wie wird es produziert?

### *Die Kunstwissenschaft in der Diskussion um den Begriff des Performativen*

Wo platziert sich die Kunstwissenschaft in der Diskussion um den Begriff des Performativen? In der Auseinandersetzung mit den sich in den 1960er/-70er Jahre etablierenden neuen künstlerischen Strategien, insbesondere der Happenings und Performances, entstehen Studien vornehmlich zum Begriff der *Performance*, vor allem von Peggy Phelan,<sup>57</sup> neuerdings auch Christian Janecke,<sup>58</sup> Eckhard Schuhmacher und Erika Fischer-Lichte.<sup>59</sup> Es muss darauf verwiesen werden, dass der Begriff des Performativen kaum in die kunstgeschichtliche Auseinandersetzung mit installativer Kunst Eingang gefunden hat. Dagegen erscheint der Begriff der *Performance* in der Diskussion vor

57 Siehe Phelan 1993.

58 Janecke 2003. Darin auch der Beitrag von Schuhmacher.

59 Fischer-Lichte 2004<sup>1</sup>.

allem in und seit den 1960er/-70er Jahren und bezeichnet eine spezifische künstlerische Praxis,<sup>60</sup> die vor allem aufgrund der historischen Weiterführung der Aktionskunst und der Biographien der Akteure der Zeit der Bildenden Kunst zugerechnet wird. Performance als Aufführung/künstlerische Handlung meint ein einmaliges, zeitlich abgegrenztes flüchtiges Ereignis, das unter bestimmten ästhetischen Rahmenbedingungen vollzogen wird. Die künstlerische Performance findet zu einem Zeitpunkt an einem Ort vor bzw. mit Zuschauern, mit oder ohne Künstler, als eine künstlerische Aufführung statt. Das Ereignis bestimmt sich als ein ästhetisches, da es *quer* zu den Erfahrungen des Alltags steht und dem Beteiligten eine neuartige Erfahrung übermittelt (z.B. Schock), also Wirkung zeigt. Als konstitutives Element einer künstlerischen Performance werden die Zuschauer betrachtet, die Beziehungssetzung zum Zuschauer ist die entscheidende Komponente, die eine Performance bezeichnet. Im Falle einer Videoaufzeichnung der Performance wird das ephemere Stadium der Performance verändert, die Performance als solche verschwindet dadurch und ein künstlerisches Produkt entsteht. Dieses bestimmt jedoch in keiner Weise die Performance als Real-Ereignis in Raum und Zeit, sondern gibt eine mediale Darstellung und Reproduktion des Ereignisses wieder, im besten Falle wird die Aufzeichnung selbst zum eigenständigen künstlerisch-ästhetischen Produkt. Die Transformation lässt die Performance als Ereignis jedoch verschwinden.

Grundlegend lässt sich feststellen, dass sich wenige kunstwissenschaftliche Publikationen explizit zum Thema der Performativität in Bezug auf installative Kunst finden und sich wenige Kunstwissenschaftler mit dem Begriff oder einer disziplinären Konzeptualisierung auseinandersetzen. Das könnte auch daran liegen, dass es bereits eine Rezeption von Performance Art und anderen Kunstformen wie Environment und Happening etc. in den 1960er/-70er Jahren gab (u.a. Rosalind Krauss),<sup>61</sup> die sich mit den Fragen nach den Implikationen einer Werkästhetik bzw. Rezeptionsästhetik befasste. Dazu kommt,

60 Wobei eine Erweiterung des Begriffes in der angelsächsischen Literatur vollzogen wird. Hier bezieht sich der Begriff auch auf darstellende Kunst wie Tanz und Theater. Carlson 1996.

61 Rosalind Krauss charakterisiert die künstlerischen Produktionen der 1970er Jahre, wie Performance, Videokunst, Body Art, Konzept-Kunst vornehmlich über ihre Eigenschaft der unabdingbaren Präsenz, die sie an Indexikalität knüpft. Sie stellt sich gegen Arbeiten, die

dass eine der wichtigsten Aspekte in der Rezeption der Kunstwissenschaft wie -theorie, aber auch der Ästhetik immer schon das Verhältnis zwischen Werk, Künstler und Betrachter darstellte. Im Diskurs um den Performativitätsbegriff in der Kunsttheorie finden sich vornehmlich Philosophen, darunter Juliane Rebentisch und Dieter Mersch.

Eine Publikation, die die Frage nach der Performativität zeitgenössischer Kunst anreißt, ist der Sammelband, der von Lars Blunck unter dem Titel *Werke im Wandel? Zeitgenössische Kunst zwischen Werk und Wirkung* (2005) herausgegeben wurde. Darin finden sich u.a. kunstwissenschaftliche Aufsätze von Dorothea von Hantelmann, Christian Janecke, Lars Blunck und Philipp Ursprung. In dem Sammelband werden jedoch keine Neukonzeptualisierungen des Performativitätskonzeptes aufgemacht, sondern die Autoren bedienen sich unterschiedlicher Definitionen des Begriffs. Es ist lohnenswert, einige Aspekte und Autoren hier aufzuführen.

Der Herausgeber des Sammelbands Lars Blunck thematisiert in seinem Aufsatz Implikationen des Performativitätsbegriffs für Partizipationskunst (u.a. *Candy Spills* von Felix Gonzales-Torres) und die für ihn damit einhergehende Frage nach der prinzipiellen „Notwendigkeit der Inanspruchnahme einer Handlungsmöglichkeit.“<sup>62</sup> Performanz bestimmt er hier als einen „konkreten Handlungsvollzug“ und setzt Semiozität als Gegenpol, verstanden als eine „repräsentationale Darstellung und verweisenden Zeichenhaftigkeit.“<sup>63</sup> Zunächst folgert der Autor, dass die eigene Aktivität durch nichts ersetzt werden kann: „Um zu wissen, wie es ist, einen der Bonbons der *Lover Boys* von Gonzales-Torres zu verzehren, müssen wir ihn auspacken und essen.“<sup>64</sup> Dann plädiert er dafür, dass eine spezifische Situation auch in einer Absenz imaginiert werden kann, was er reflexive Imagination nennt und als Sonderform der

symbolisch operieren sowie gegen eine Rezeption, die nach der künstlerischen Intention fragt und stellt auch eine Verbindung zum Begriff der Bewegung und des Tanzes her. Krauss geht von einem veränderten Werkbegriff aus, in dem keine symbolische Repräsentation mehr erscheint, sondern Präsenz und Bewegung. Körperlichkeit und Indexikalität werden dabei die entscheidenden Kategorien. Krauss 1985.

62 Blunck 2005. S. 92.

63 Blunck 2005. S. 92.

64 Blunck 2005. S. 95.



ästhetischen Erfahrung denkt.<sup>65</sup> Er konstatiert weiter, dass prozessorientierte Kunst auf etwas verweisen will, und „sei es bloß auf ihre eigene Setzung.“<sup>66</sup> Gefangen in den vom Kunstbetrieb gesetzten Grenzen gehe es der Kunst allerdings „nicht allein um das *Wie* einer ästhetischen Erfahrung“, sondern um eine „anschauliche Behauptung: der Behauptung von der Befreiung vom Werk.“ Für Blunck bleibt diese Behauptung allerdings uneingelöst, „weil sie immer wieder aufs Neue im institutionellen Kunstbetrieb affimiert und damit in ihr Gegenteil verkehrt wird.“<sup>67</sup> Er versteht den Begriff des Performativen als Gegenpol zur Semiozität. Diese einfache Gegenüberstellung wird in dieser Arbeit vermieden. Vielmehr wird es darum gehen aufzuzeigen, wie sich das Verhältnis dieser beiden Kategorien beschreiben lässt.

Auch in diesem Sammelband erwähnt Dorothea von Hantelmann in ihrem Essay über Arbeiten von Daniel Buren (insbesondere die Ausstellung *Le Musée qui n'existait pas* von 2002) zunächst dessen aus der Institutionskritik der 1960er/-70er Jahre kommenden künstlerischen Ansatz. Die Autorin fragt dann nach der Bedeutung des von ihm geprägten Streifenprinzips. Sie betont, dass das Entscheidende seiner ästhetischen Strategie sei, „nicht lesbar“ zu sein, und damit keine Bedeutung zu produzieren.<sup>68</sup> Das habe jedoch zur Folge, dass die Arbeit Burens auf die kritische Haltung gegenüber der Institution Museum und ihren Wahrnehmungskonventionen hinweise. Die Argumentation von Hantelmanns ist zunächst etwas widersprüchlich, denn das würde schließlich heißen, dass die Arbeit durchaus bedeutungsgebende Elemente oder Inhalte aufweist? Aber von Hantelmann argumentiert weiter: Es gebe in der Ausstellung kein exemplarisches Objekt, das inszeniert sei, sondern eben nur eine Erfahrung, das mache den Unterschied des Modus' aus.<sup>69</sup> In ihrer Argumentation verweist sie also auf einen aufführungshaften Charakter der Installation, d.h. sie operiert sie indirekt mit dem theatralen Performativitätsbegriff Fischer-Lichtes. Wenn sie von „inszenierten Wechselwirkungen zwischen Ausstellung, Institution und urbanen Kontext“ und

65 Siehe Blunck 2005. S. 97f.

66 Blunck 2005. S. 100.

67 Blunck 2005. S. 100.

68 Siehe von Hantelmann 2005<sup>2</sup>. S. 41.

69 Von Hantelmann 2005<sup>2</sup>. S.59.

einer „Dramaturgie, die durch die Räume führte“ schreibt, wird ihr Blickwinkel auf das künstlerische Verfahren, das an die Mittel der Inszenierung angelehnt ist, deutlich.<sup>70</sup> Von Hantelmann bezieht sich in anderen Aufsätzen (*How To Do Things With Art* und *Just do it*) auch explizit auf den Austin'schen Begriff des Performativen und verschränkt ihn mit der Frage nach der Ästhetik in zeitgenössischer Kunst. Auch von Hantelmann fordert einen methodisch anderen Blick auf die Kunst, wenn sie schreibt: „Es bedeutet nicht nur das wahrzunehmen, was ein Kunstwerk (im weitesten Sinn) repräsentiert, ‚sagt‘, sondern eben auch die Situation und Erfahrung, die es hervorbringt, was es also ‚tut‘.“<sup>71</sup> Hier kann daher auch ein Ansatzpunkt für die Beschreibung installativer Kunst in dieser Arbeit liegen.

Die einseitige Betonung des Aufführungshaften und den Versuch einer Übertragung des Performativen auf die bildende Kunst kritisiert Christian Janecke ebenfalls in diesem Sammelband. Er diskutiert dabei die von der Kunsttheorie aufgewertete Theatralität der Minimal Art, im Gegenzug zu Fried, sowie die Annahme einer „Ubiquität von Inszenierung und Spektakularisierung im Alltag, ohne dass freilich ersichtlich würde, warum aus dieser Diagnose ausgerechnet die Therapie künstlerischer Mittäterschaft ableitbar wäre.“<sup>72</sup> Der Autor beklagt des Weiteren, dass der Performativitätsanspruch ohne eine Rückbindung an die Performance Art vollzogen wurde. Hierbei gilt zum Beispiel die Anwendung des Begriffes performativ auf Kunst, die er vielmehr lediglich als Projektkunst oder Installationskunst bezeichnen möchte.<sup>73</sup> Janecke erweist sich als Vertreter einer Position, die sich als eine kritische gegenüber der Überblendung des Performativen mit dem Theatralen erweist, wie er in seinem Aufsatz *Bei sich selbst ankommende Betrachter* über eine Ausstellung im *Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main* (Mit dem Titel *Das lebendige Museum*, 2003) schreibt. Laut Autor sei dort auf verschiedene Weise Animation für den Betrachter geboten worden unter anderem seiner Ansicht nach „harmlose Angebote zum Anfassen, Streicheln, Weiterbasteln der Werke oder latent peinliche Ermunterungen der Besucher zur temporä-

70 Von Hantelmann 2005<sup>2</sup>. S. 44.

71 Von Hantelmann 2005<sup>2</sup>. S. 59.

72 Janecke 2004. S. 69.

73 Siehe Janecke 2004. Sowie Janecke 2005.

ren Selbstexposition“,<sup>74</sup> allesamt nannte er eine „bürgerliche Variante“ eines „Dabei-Seins‘ ohne Involvierung“.<sup>75</sup> Das ist auch sein Kritikpunkt an einer von Fischer-Lichte konstatierten Betrachtereinbeziehung. Er kommt zu dem Ergebnis, dass ein Unterschied zwischen Kunst der älteren Performance wie er sie nennt und dieser zeitgenössischen Ausstellungsinzenierung bestehe, der darin begründet liege, dass in heutiger Zeit „bereits das Betreten gewisser Ausstellungen die Betreffenden moralisch kompromittiert.“ Janecke wendet sich dezidiert gegen eine Betonung des Aufführungshaften Fischer-Lichtes, wenn er konstatiert, dass die Aufführung „erstens ein einmaliger oder allabendlich unwesentlich variierender ‚token‘ schlicht das Stattfinden jener Inszenierung, die als ‚type‘ bereits weitgehend präfiguriert ist; und zweitens geht auf ihr Konto der Applaus, das Desinteresse oder die Buhrufe – dass Aufführung noch mehr Potential berge, also das Publikum Improvisationen der Akteure und ähnliches zu provozieren, gar dem Theatergeschehen eine neue Richtung zu geben imstande sein, lässt sich nur mit Ausnahmen belegen.“<sup>76</sup> Der Autor verwehrt sich lediglich der Ansicht, dass tatsächliche Aufführungen in Ausstellungen, die er beschreibt, ausbleiben und konstatiert daher eine „Überfrachtung vermeintlicher Betrachter- alias Benutzerkompetenzen“<sup>77</sup>. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Janecke die Übertragung eines als aufführungshaft verstandenen Begriffs des Performativen auf bildende Kunst polemisch kritisiert, ohne jedoch einen wesentlich neuen Beitrag zum Verständnis von installativer Kunst in Hinblick auf ihre Performativitätsstrategien beizutragen.

Eine weitere Publikation zum Thema Installation und Performativität ist die *Ästhetik der Installation* von Juliane Rebentisch. Die Philosophin widmet sich insbesondere der Diskussion um den Autonomiebegriff von Kunst und den Begriff der ästhetischen Erfahrung. Rebentisch rekapituliert – modernismuskritisch – die Diskussion um den von Michael Fried geprägten Begriff der *Theatralität*, den dieser abwertend auf die Minimal Art bezogen hatte. Sie nimmt dabei auch die Frage nach der performativen Struktur der Betrach-

74 Janecke 2004. S. 66.

75 Janecke 2004. S. 67.

76 Janecke 2005. S. 69.

77 Janecke 2005. S. 71.

tereinbeziehung bei installativer Kunst in den Blick. Bei der Diskussion um den Begriff des Performativen in der Kunstgeschichte stand bis dato die Frage nach der Betrachtereinbeziehung z. B. in Bezug auf Minimal Art im Raum, die auf der einen Seite u.a. von Judd und Morris und auf der anderen Seite von Michael Fried geführt wurde. In dieser Arbeit wird die Diskussion um Modernismus und dessen Kritik allerdings nicht erneut aufgemacht.

Rebentisch setzt sich vornehmlich mit dem Begriff der ästhetischen Autonomie, den sie an eine Betrachtereinbeziehung koppelt, auseinander und weist auf ein objektivistisches Missverständnis des Autonomiebegriffs hin, das sich ihrer Meinung nach an dem modernistischen Werkbegriff und der Vorstellung einer Betrachterunabhängigkeit zeige. Sie führt in *Ästhetik der Installation* drei Begriffe ein, in denen sie die relevanten philosophischen Probleme um die Ästhetik der Installation konzentriert sieht: Theatralität, Intermedialität und Ortsspezifität. Dabei ist der Ausgangs- und Angelpunkt ihrer Ausführungen die Frage nach der Autonomie der Kunst. Sie konstatiert, dass installative Kunst nicht mehr autonom „[...] im Sinne einer mit den Standards des ästhetischen Modernismus assoziierten Fassung ästhetischer Autonomie“<sup>78</sup> genannt werden könne, da diese einem objektivistischen Missverständnis ausgesetzt sei. Sie will sich jedoch nicht von der Idee ästhetischer Autonomie schlechthin verabschieden, da der Begriff der Kunst in diesem Falle „konzeptuell leer“<sup>79</sup> werde. Bei ihrem Konzept bleibt es allerdings bei der Konstatierung einer Notwendigkeit ästhetischer Autonomie. Jedoch werden Entgrenzungstendenzen der Kunst mit Autonomie zusammengedacht. Diese Tendenzen werden als eine Radikalisierung der Prinzipien der ästhetischen Moderne verstanden, im Gegensatz zu einem Bruch mit derselben. Wenn Rebentisch den Impuls zur Entgrenzung des modernistischen Werkbegriffs im Sinne eines Impulses zur kritischen Selbstüberschreitung der Moderne bestimmt, wird die Idee autonomer Kunst als solche nicht angegriffen. Installationskunst verletze ihrer modernistischen Formbildungskonventionen, aktualisiere, bündle und spitze zentrale Probleme des modernen ästhetischen Diskurses zu. Sie fordere besonders zu einer anderen - nachmetaphysischen -

78 Rebentisch 2003. S. 13.

79 Ebda.

Das bedeutet auch, dass Künstler seit den 1960er Jahren nicht „die moderne Idee ästhetischer Autonomie als solche angreifen, sondern allein deren objektivistisches Missverständnis, wie es sich unter anderem in der Idee der Betrachterunabhängigkeit von Kunst ausspricht.“<sup>81</sup> Die Betrachtereinbeziehung erschien der modernistischen Kunstkritik, wie Rebentisch darlegt, als ein ästhetisches und ethisches Problem, da die Werke immer mehr zu Situationen gerieten, und sich damit scheinbar vom Betrachter abhängig machten. „Sie schienen sich mit anderen Worten an die Verfügungsgewalt des Betrachtersubjekts auszuliefern.“<sup>82</sup> Allerdings entsprach aus der Perspektive der modernistischen Kunsttheorie die Entgrenzung der Künste einer *Logik der Verdinglichung*, die ja gerade der Idee autonomer Kunst entgegengesetzt war. Dies deshalb, so der ethische Gedanke, weil autonome Kunst allein anerkannt werden sollte, und nicht als *Kulturware* oder Projektionsfläche verfügbar werden durfte.

„Denn die in der Projektion realisierte Verschmelzung von Betrachter und Kunstwerk ist der kritischen Diagnose des Modernismus entsprechend nur das Symptom einer tiefer liegenden Distanz, einer grundlegenden Entfremdung zwischen Subjekt und Objekt. Aus den verdinglichten Kunstwerken vernimmt der Betrachter nämlich letztlich nichts anderes als das ‚standardisierte Echo seiner selbst‘. Damit wird das Subjekt im Moment seiner Verfügung über das Objekt aber, so Adornos These, um eine Erfahrung betrogen, in der Subjektivität sich regte, weil sie sich von Anderen anrühren lässt, statt an der ewigen Rückkoppelung mit dem vermeintlich Eigenen abzustumpfen.“<sup>83</sup>

80 Vgl. Rebentisch 2003. S. 15.

81 Rebentisch 2005. S. 23.

82 Rebentisch 2005. S. 23.

83 Rebentisch 2005. S. 24.

Mit der These der Einbeziehung des Betrachters und seiner Verfügungsgewalt über das Objekt stellt sich die Autorin indes dezidiert gegen die modernistische Auffassung, wenn sie davon ausgeht, dass der Betrachter bei der ästhetischen Erfahrung auf seine *Bedeutungsproduktion bzw. -projektion* zurückgeworfen wird, und dies als eine „genuin *ästhetische* Form des Objekt- und Selbstbezugs“<sup>84</sup> verstehen will, bei der das „Subjekt gerade nicht in einem Verhältnis der Verfügung zum Objekt steht – und dieses entsprechend auch nicht in bloßer Objektivität aufgeht.“<sup>85</sup> Als Gegenpol zu einer objektbezogenen Konzeption der ästhetischen Autonomie macht die Autorin die ästhetische Erfahrung als grundlegend für Autonomie geltend und verortet dabei die Erfahrung nicht im Subjekt, sondern in einem Prozess, der sich zwischen dem Subjekt und dem Objekt vollzieht. In ihrer Argumentation fasst sie unter *Theatralität* die Auseinandersetzungen in der Kunsttheorie um den Begriff Frieds. In der Diskussion um den Werkbegriff in den 1960er/-70er Jahren beschrieben Kritiker der Minimal Art, wie Michael Fried,<sup>86</sup> die künstlerischen Arbeiten aufgrund ihrer betrachtereinbeziehenden Struktur als solche, die das Problem der Ethik berühren, weil sie sich, wie bereits erwähnt, an die „Verfügungsgewalt des Subjekts“ auszuliefern schienen. Hier bezog man sich vor allem auf Frieds Theatralitätsvorwurf an die Minimal Art. Rebentisch unterzieht Frieds Theorie einer kritischen Betrachtung und geht dabei davon aus, dass Theatralität gegen Fried gelesen nicht „eine zu kritisierende der affirmierende Eigenschaft einer bestimmten ‚postmodernen‘ Kunst ist, sondern ein Strukturmerkmal *aller* Kunst“<sup>87</sup> ist. Dabei stellt sie Frieds Kritik in den Kontext der philosophischen Ästhetik der Zeit und dort insbesondere in den Zusammenhang mit einer von ihr prognostizierten Ethisierung der Ästhetik, wie sie sich in Schriften von Adorno, Cavell und Gadamer ausdrückt. Im Theater überkreuzt sich der ethische und ästhetische Aspekt, da es eine bestimmte Form der sozialen Interaktion und damit bestimmte Subjektivitätsmodelle etabliert.<sup>88</sup> Fried sah die Aufgabe des Theaters darin, die eigene Struktur der Theatralität, nämlich für ein Publikum da zu sein, zu bekämpfen. Es sollte

84 Rebentisch 2005. S. 25.

85 Ebda.

86 Fried zur theatralen Qualität der Minimal Art: Siehe *Art and Objecthood*, in *Artforum* 1967.

87 Rebentisch 2003. S. 22.

88 Siehe Rebentisch 2003. S. 23.

folglich das ästhetische Bewusstsein des Publikums im Medium des Theaters selbst überwinden.<sup>89</sup>

Bei seiner Kritik an den minimalistischen Objekten hob Fried besonders die Verunsicherung des Betrachtersubjektes hervor, die laut Rebentisch in der doppelten Präsenz und somit Lesbarkeit der Objekte – als Ding *und* als Zeichen – verbürgt ist. Diese Struktur erschwere es dem Betrachter eine endgültige Festlegung auf *Bedeutung* oder *Buchstäblichkeit* vorzunehmen und stelle ihn vielmehr in die Situation eines Widerstreits zwischen *Sinnproduktion* und *Sinnsubversion*, „die sich weder bei der Projektion eines bestimmten Sinns noch bei der Feststellung formaler Fakten wird beruhigen lassen. [...] Reflexiv thematisch wird gerade durch die ‚unheilbar theatralische‘, das heißt die ästhetische Verdoppelung des Objekts vielmehr der verstehende *Zugang* des Subjekts zu diesem.“<sup>90</sup> Bei Rebentischs Argumentation wird dabei deutlich, dass sie zunächst die pejorativen Aussagen, die Fried und die modernistische Kritik zur Kunst des Minimalismus verwendet um dann die Arbeiten und Wahrnehmungsvorgänge, die in Environments vor sich gehen, erneut zu analysieren und damit eine Umwertung der Verhältnisse zu bestimmen.

Der bei Rebentisch beschriebene Zugang des Betrachters zum Objekt erweist sich an dieser Stelle als performativ im Sinne von hervorbringend. Denn Bedeutung ist weder am Werk objektiv ablesbar, noch wird sie ausschließlich vom Betrachter erzeugt, dennoch erfährt sich der Betrachter „in Bezug auf das ästhetische Objekt als performativ, als hervorbringend, ohne dass sich die so wirkenden subjektiven Kräfte jedoch vollständig kontrollieren ließen.“<sup>91</sup> Erneut schließt Rebentisch mit der These, es sei ein „struktureller Zug aller genuin ästhetischer Erfahrung“,<sup>92</sup> dass die ästhetische Erfahrung in einer „Doppelpoligkeit von Aktivität und Passivität, durch die das Subjekt zum Objekt in einem Verhältnis von Distanz gehalten wird, welche jede bloß konsumierende oder unmittelbar verstehende Verfügung über das Objekt verwehrt“<sup>93</sup> begründet werden kann. Relevanter Aspekt für diese Arbeit

89 Siehe Rebentisch 2003. S. 41.

90 Rebentisch 2005. S. 27.

91 Rebentisch 2005. S. 27.

92 Rebentisch 2005. S. 28.

93 Rebentisch 2005. S. 28.

bildet demnach die bei Rebentisch diskutierte neue Rolle der selbstreflexiv-performativen Struktur der Betrachtereinbeziehung,<sup>94</sup> die für die „Seinsweise des Kunstwerks“<sup>95</sup> als konstitutiv zu bestimmen ist.

Neben der Diskussion der Begriffe der *Autonomie* und der *Theatralität* findet sich bei Rebentisch zudem die Auseinandersetzung mit dem Begriff der *Intermedialität*. Unter Intermedialität versteht sie eine Bezeichnung für all die künstlerischen Praktiken, die sich nicht mehr in die „traditionelle Klassifikation von Kunst nach Künsten“ eintragen lassen und die „hybriden“ Bereichen *zwischen* den Künsten angehören.<sup>96</sup> Insofern wird dieser Begriff auch für die installative Praxis von Nauman und Eliasson gültig. Bei ihrer Diskussion wendet sich Rebentisch erneut gegen eine negative Einstellung gegenüber Intermedialität der ästhetischen Praxis seitens der Kritiker und verwehrt sich dezidiert gegen Vorstellungen, die durch die Hybridisierung der Künste einen „Niedergang“ oder das „Ende autonomer Kunst“ veranschlagt sehen. Während die Überschreitung der Gattungsgrenzen laut Rebentisch im Namen der Tradition von Clement Greenberg und Michael Fried abgelehnt wurde, versuchte Adorno dieses Phänomen in das Konzept der ästhetischen Moderne geradezu zu integrieren. Was machte in dieser Lesart die Autonomie aus? Rebentisch resümiert dass die Annahme, dass „die technisch hoch spezialisierte und über die jeweilige Formbildungstradition historisch informierte Auseinandersetzung mit den Spezifika der je einzelnen ästhetischen Medien für die Produktion autonomer Kunst unverzichtbar ist.“<sup>97</sup> Gegen diese Annahme lehnt sich ihrer Meinung nach auch die Duchamp'sche Vorstellung, dass der Begriff von Kunst nicht an spezifische Medien (hier Darstellungsmittel der jeweiligen Künste) und Kunstfertigkeiten hänge. Auch Rebentisch geht bei ihrer Diskussion davon aus, dass ästhetische Autonomie nicht seitens der Produktion selbst wenn diese medienreflexiv sei, sichergestellt werden kann, sondern vielmehr in Bezug auf die ästhetische Erfahrung gedacht werden kann, die sie als Basis des kunstkritischen Urteils setzt. Sie konstatiert, dass hybride

94 Siehe Rebentisch 2003. S. 16. Rebentisch sieht darin vor allem ein zentrales Problem der neuzeitlichen Philosophie: das Problem der Subjekt-Objekt-Ontologie.

95 Rebentisch 2003. S. 16.

96 Rebentisch 2003. S. 79.

97 Rebentisch 2003. 80.



Formen der „theatralen, der kinematographischen und der Soundinstallation zeigen, daß sich der Impuls zur künstlerischen Überschreitung der traditionellen Gattungsgrenzen gegen einen objektivistischen Begriff von Kunst und ihrer Erfahrung richtet.“<sup>98</sup> Das objektivistische Ideal einer augenblicklichen Erfassbarkeit von Kunst wird durch Installationskunst gerade unterlaufen, wie dies auch in den Arbeiten von Nauman und Eliasson zum Ausdruck kommt.

Greenberg war, wie Rebentisch darlegt, kein Freund intermedialer Kunst, sah er diese doch im Zusammenhang mit einem fortschreitenden Prozess zur Demokratisierung der Kultur, der, „durch den sozialen Aufstieg einer halbgebildeten Mittelschicht einerseits, durch den Verlust an wertsetzenden und -erhaltenden Autoritäten andererseits, die ‚ästhetischen Qualitätsmaßstäbe‘ bedrohe.“<sup>99</sup> Kunst verkomme seiner Meinung nach in der Postmoderne zu Unterhaltung. Dieser Herabsetzung konnten sich die Künste laut Greenberg nur entgegenstellen, indem die künstlerische Erfahrung als eine mit besonderem Wert ausgewiesen wurde. Rebentisch weist darauf hin, dass Greenberg zunächst nur das Irreduzible und Einzigartige für die ästhetische Erfahrung geltend mache, diese dann aber produktionsästhetisch zur Frage nach einem Gegenstandsbereich umdeute. Den *eigentlichen Gegenstandsbereich* fände er dann in „bestimmten Eigenschaften der für die einzelnen Künste charakteristischen Medien beziehungsweise Darstellungsmittel[n]“<sup>100</sup>: z.B. konstituiert dann die Flächigkeit der Leinwand den eigentlichen Gegenstandsbereich der Malerei. Dagegen argumentiert nun Rebentisch mit Niklas Luhmanns Unterscheidung von *Medium* und *Form*: „Mit Medium ist bei Luhmann die ‚lose Kopplung von Elementen‘ gemeint, eine ‚offene Mehrheit möglicher Verbindungen‘. Formen hingegen werden nach Luhmanns Definition ‚in einem Medium durch feste Kopplung seiner Elemente gewonnen‘.“<sup>101</sup> Folglich wird aus diesem Blickwinkel z.B. Malerei im Gegensatz zu Leinwand oder Farbe dann nicht als Medium, sondern als eine Weise der Formbildung verstanden.

98 Rebentisch 2003. S. 81.

99 Rebentisch 2003. S. 82.

100 Rebentisch 2003. S. 83.

101 Rebentisch 2003. S. 84.

Nach Rebentisch übernehmen sowohl Rosalind Krauss, mit der Annahme der Selbstdifferenz der Medien, als auch Michael Fried, mit der Annahme einer ästhetischen Autonomie innerhalb der Gattungsgrenzen die „Greenberg’sche Idee, derzufolge es ästhetische Autonomie nur dann geben könne, wenn die Kunst einen eigenen Gegenstandsbereich definiert, was nur mit Bezug auf die den einzelnen Künsten zugrundeliegenden Darstellungsmittel gelingen kann.“<sup>102</sup> Rebentisch wendet sich gegen die Annahmen von Krauss, wenn sie behauptet, dass es ästhetische Autonomie nur geben kann, wenn sich ein Bereich medialer Eigenheit finden lässt. „Laut Krauss ist die Möglichkeit ästhetischer Autonomie heute an die Frage gebunden, ob es einzelnen Künstlern gelingen kann, mit Bezug auf ihre individuelle Kunstproduktion ein spezifisch ästhetisches Medium und damit: einen eigenen Gegenstandsbereich des Ästhetischen neu zu ‚erfinden‘.“<sup>103</sup> Rebentisch argumentiert zudem mit Luhmann, der die Beantwortung der Frage nach der ästhetischen Autonomie in der Strukturlogik des Verhältnisses von Medium und Form identifiziert.

„Ungeachtet aller Unterschiede konkreter Materialisationen, ungeachtet aller Unterschiede der Wahrnehmungsmedien und damit: Kunstarten, liegt etwas Gemeinsames im Aufbau neuer Medium/Formverhältnisse, die auf das Beobachtetwerden zielen und nur verständlich werden, wenn man das versteht. Die Einheit der Kunst besteht in dieser Produktion für Beobachtung, in dieser Beobachtung für Beobachtung, und ihr Medium besteht aus den Freiheitsgraden für Medien/Form-Verhältnisse, die damit geschaffen sind.“<sup>104</sup>

Und:

„Jede ästhetische Formbildung beginnt mit einem Schritt, einer Entscheidung, die den marked space, den Raum der im Entstehen begriffenen künstlerischen Form, vom unmarked space, dem offenen Raum der Möglichkeiten anderer Formen abgrenzt: einem

102 Rebentisch 2003. S. 87.

103 Rebentisch 2003. S. 89.

104 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft* (1995), zitiert nach Rebentisch 2003. S. 90.

Pinselstrich, einer ersten installativen Markierung im White Cube der Galerie oder ähnlichem. Mit der ersten, den marked vom unmarked space unterschiedenen Markierung jedenfalls entsteht, das ist hier zunächst wichtig, notwendigerweise zugleich die Differenz von Medium und Form.<sup>105</sup>

Nach Luhmann ist die ästhetische Form nicht als das Produkt eines künstlerischen Herstellungsprozesses zu verstehen, das für den Rezipienten zur Betrachtung existiert und identifiziert werden soll, vielmehr lässt sich seiner Meinung nach die ästhetische Form nur im Prozess der Beobachtung herstellen, im Zusammenwirken von Form und Medium.<sup>106</sup> Dazu Rebentisch: „Unter dem Zeichen der Intermedialität wäre der Begriff der Medienspezifik nicht mehr zu identifizieren mit Gattungsspezifik.“<sup>107</sup> So stellt sie eine Trennung der beiden Kategorien auf. Allerdings kritisiert die Autorin auch die Luhmann'sche Vorstellung von Kunstrezeption, als Nachvollzug des künstlerischen Produktionsprozesses.

„Ich meine daher, daß ästhetische Erfahrung nicht einfach in Analogie zur künstlerischen Produktion, als deren Nachvollzug, konzipiert, sondern zu ihren eigenen Bedingungen diskutiert werden sollte.“<sup>108</sup> Damit ist vor allem die Beteiligung des Betrachters an der Bedeutungsproduktion gemeint. „Die Reflexion auf die Frage, warum etwas so und nicht anders ausgefallen ist, ist offensichtlich nicht an sich schon eine ästhetische Angelegenheit.“<sup>109</sup> Weil für Rebentisch die nachvollziehende Bewunderung für die Entscheidungen des Künstlers, die er angesichts unendlicher medialer Möglichkeiten kein notwendiger Bestandteil der ästhetischen Erfahrung bildet, plädiert die Autorin: „Kunst [...] ist weder ‚Zeichen für etwas anderes noch ‚bloße Form des Materials‘. Kunst existiert vielmehr, so könnte man

105 Rebentisch 2003. S. 90.

106 Vgl. Rebentisch 2003. S. 91f.

107 Rebentisch 2003. S. 88.

108 Rebentisch 2003. S. 93.

109 Ebd.

mit Luhmann weiter sagen, nur in und als Dynamik von Form und Medium in der ästhetischen Erfahrung.<sup>110</sup>

*Medium* bezeichnet für Rebentisch nicht mehr nur Darstellungsmittel, sondern mit *Medium* ist jetzt „der mit dem einzelnen Kunstwerk selbst gegebene und als solcher potentiell unendliche, der offene Horizont möglicher Zusammenhangesbildung gemeint.“<sup>111</sup> Beim Prozess der ästhetischen Erfahrung reflektiert der Betrachter auf die eigene Tätigkeit der Zusammenhangesbildung, wobei sich eine Struktur des selbstreflektiven-performativen Objektbezugs herstellt, den Rebentisch als „spezifisch ästhetisch“<sup>112</sup> benennt. Dabei schließt sie zusätzlich ein, dass die Objekte den Betrachter mit „neuen, oft überraschenden Aspekten“ konfrontieren, „ohne daß diese jedoch je am Objekt abschließend dingfest zu machen wären.“ Der Prozess der ästhetischen Erfahrung, bei dem der Betrachter auf die eigene Tätigkeit der Zusammenhangesbildung reflektiert, wird in Installationen Naumans und Eliassons aktiviert.

Weil Rebentisch den Autonomiebegriff in den Bereich der Wahrnehmung verortet und ihn in die spezifische Struktur der ästhetischen Erfahrung verlegt, muss sie die Frage nach der Notwendigkeit einer ästhetischen Autonomie nicht aufgeben. Sie schließt mit einer Diskussion um den Begriff der Autonomie bei Adorno an, um diesen in den Kontext der Intermedialität von Kunst zu stellen. Dabei erkennt sie in Adornos Anliegen zunächst die Erzählung einer „Fortschrittsgeschichte“<sup>113</sup> und grenzt ihn von Greenberg ab, wenn sie betont, dass Adorno „in den künstlerischen Bewegungen zur Verfransung der Gattungsgrenzen deren Fortsetzung und nicht deren Verfall“ sah.<sup>114</sup> Der Wert des Kunstwerks

„bestimmt sich Adorno zu folge allein aus dem je nach dem reaktionären oder progressiven Verhältnis seiner Technik zum jeweiligen Stand des ästhetischen Materials. Wie auch immer man einen

110 Rebentisch 2003. S. 94.

111 Ebda.

112 Vgl. Rebentisch 2003. S. 94.

113 Rebentisch 2003. S. 106.

114 Ebda.

solchen jeweils bestimmen mag [...], - ganz im Sinne des eben skizzierten Fortschrittmodell jedenfalls ist es nach Adorno die progressiv-kritische, die in diesem Sinne immanente Auseinandersetzung der Künste mit ihrem jeweiligen Materialstand, die in den sechziger Jahren für die seiner Einschätzung nach ebenso legitime wie notwendige Bewegung der einzelnen Künste auf ihre Synthesis zu einer ‚Idee von Kunst schlechtweg‘ verantwortlich ist.“<sup>115</sup>

Im Kapitel *Ortsspezifik* diskutiert Rebentisch neben dem Aspekt der Autonomie, der Theatralität und der Intermedialität ein weiteres wesentliches Merkmal installativer Kunst, nämlich ihre Bezogenheit auf den Ort. Installative Kunst öffne sich auf ihre „sichtbaren und unsichtbaren Kontexte“ bzw. thematisiere dies explizit. Insofern eine ästhetische Erfahrung stets an das Ambiente gebunden sei, „diffamiere“ folglich die Kunst grundsätzlich eine „Idee kontextunabhängiger Kunst als Ideologie.“<sup>116</sup> Wie man insbesondere auch an Eliassons Arbeiten sehen wird, bezieht sich installative Kunst immer auch auf einen gesellschaftlichen Ort. Denn sie „reflektiert ihre institutionellen, sozialen, wirtschaftlichen, politischen und/oder historischen Rahmenbedingungen, indem sie formal in architektonische und landschaftliche Gegebenheiten interveniert.“<sup>117</sup>

Obwohl Rebentisch bereits die Einbeziehung des Betrachters vor allem im Sinne seiner Beteiligung an der Bedeutungsproduktion als konstitutiv für installative Kunst nachzeichnet und die dabei sich vollziehende Entgrenzung als

115 Rebentisch 2003. S. 108.

116 Rebentisch 2003. S. 232.

117 Rebentisch 2003. S. 233. „Alles scheint dann aber daran zu hängen, ob die modernistische Kritik recht damit hat, die sogenannte ‚Einbeziehung‘ des Betrachters mit dessen Verfügung über das Objekt gleichzusetzen. Zwar korrespondiert den meisten Werken heute tatsächlich deutlich eine Erfahrung, bei der der Betrachter auf sich und seine Bedeutungsproduktion bzw. -projektion zurückgeworfen wird. Was aber aus der Perspektive der modernistischen Kunsttheorie sich nur als Entfremdung vom verdinglichten Objekt und damit auch vom Selbst verstehen lässt, kann, so meine These, im Kontext nachkantischer Theorien ästhetischer Erfahrung auch als genuin ästhetische Form des Objekt- und Selbstbezugs begriffen werden, in der das Subjekt gerade nicht in einem Verhältnis der Verfügung zum Objekt steht – und dieses entsprechend auch nicht in bloßer Objekthaftigkeit aufgeht.“ Rebentisch 2003. S. 233.

„die prinzipiell unabschließbare Prozessualität der ästhetischen Erfahrung“<sup>118</sup> versteht, muss doch der Performativitätsbegriff diskutiert werden, will man ihn für eine kunstwissenschaftliche Methode wirklich fruchtbar machen. Es bietet sich an, zu den sogenannten Ursprungstexten zurückzukehren und durch Re-Lektüren dieser Grundlagentexte die verschiedenen Verwendungen des Performativen erneut herauszuarbeiten. *Performativität* stellt einen allgemeinen und zusammenfassenden Begriff zur Markierung eines Diskurses dar, in dessen Zentrum Theorien der Sprache, des sprachlichen/sozialen Handelns sowie der Macht stehen. Dabei wird als Prämisse jeweils die performative Kraft/Macht der Sprache angenommen und in den unterschiedlichsten Disziplinen, wie Sprachphilosophie, Kultur- und Ritualtheorie, Soziologie, Machttheorie, künstlerischer Inszenierung/Theater oder Gender Studies zur Grundvoraussetzung der wissenschaftlichen Überlegungen gemacht. Wissenschaftsgeschichtlich wird der Begriff der Performativität bereits bei Wirth als *umbrella term* kategorisiert, der als *terminus technicus* aus der Sprechakttheorie in die Kulturwissenschaften Eingang gefunden hat. Dabei wurde die Frage nach den funktionalen Gelingensbedingungen der Sprechakte von der Frage nach ihren phänomenalen Verkörperungsbedingungen in den Kulturwissenschaften abgelöst.<sup>119</sup>

Zunächst ging es darum, Sprache als Handeln zu verstehen. Mit den daraus resultierenden Fragen nach den Implikationen eines solchen Sprachbegriffs befassten sich dann die Kulturwissenschaften. Auch dort wurde nun als Grundannahme gesetzt, dass Sprache gleich Handeln bedeutet. Zugleich legte man den Fokus der Forschung auf die Seite der Folgen, wie Macht, Effekte, Inszenierungen etc. Dabei existierte Sprache nicht als Form oder System, sondern nur in Gestalt von Praktiken des Sprachgebrauchs, welche stets an den Körper gebunden sind. Bei der Ausübung der Praktiken wird ein *Wissen-Wie* notwendig (erworbenes Können), nicht mehr ein *Wissen-Daß*.<sup>120</sup> Sprache in ihrer Eigenschaft, als eine dem Sprechen vorgängige Ordnung wird in der Sprachtheorie Austins verworfen, die Idee der reinen Sprache

118 Rebentisch, „Autonomie? Autonomie!. Ästhetische Erfahrung heute“, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin 2006. URL: <http://www.sfb626.de/index.php/veroeffentlichungen/online/artikel/73/>. Zugriff: 14.10.2007.

119 Siehe Wirth 2002. S. 10.

120 Vgl. Krämer 2001. S. 270.

und Kommunikation erweist sich als hinterfragbar. Kern des Zwei-Welten-Modells (Chomsky, Searle, Habermas u.a.), das Krämer gegen das Performanz-Modell (Austin, Butler u.a.) absetzt, besteht darin, das Verhältnis zwischen Sprache und Sprechen als eine Beziehung zwischen Muster und seiner Aktualisierung zu verstehen. Das Zwei-Welten-Modell „kann im Horizont einer ‚flachen Ontologie‘ reformuliert werden als eine Unterscheidung zwischen historisch und systematisch spezifizierbaren Sprachgebräuchen. Die Erklärung, was an diesen Sprachgebräuchen jeweils spezifisch ist, [...] hat die mediale Verfassung unserer Sprachlichkeit in Rechnung zu stellen. Denn es gibt Sprache immer nur als eine in den stimmlichen, gestischen, schriftlichen oder technischen Medien verkörperter Sprache.“<sup>121</sup>

*„Mit anderen Worten: Wenn die Sprache nicht als Organon, als Instrumentarium, sondern als Dispositiv, als Erzeugungssystem verstanden wird, verweigert sie sich selbst jeglichen erschöpfenden Zugriffs, bleibt sie in ihrer Medialität unkenntlich, beschränkt sich ihre Bestimmung bestenfalls auf einige Ausschnitte oder Regionen. Entweder geht sie ganz in ihrer Funktion auf, dann analysieren wir sie in ihren Effekten und Zumutungen; oder aber wir reflektieren auf sie als Gegenstand, als Objekt und haben uns ihrer bereits bedient und insofern immer schon verloren.“<sup>122</sup>*

### *Sprachphilosophie – Performanz-Modell versus Zwei-Welten-Modell: John L. Austin, Noam Chomsky, John R. Searle*

Theorien der Sprachphilosophie können nach Krämer in zwei Bereiche geteilt werden. Neben Habermas gelten auch Saussure, Chomsky und Searle als Vertreter einer Sprachtheorie, die als Zwei-Welten-Modell klassifiziert wird. Searles Sprechakttheorie oder Habermas' Kommunikationstheorie stehen mit ihren Systematisierungsleistungen in der Nachfolge Austins.<sup>123</sup> Sprachtheorien des Zwei-Welten-Modells haben eine grundlegende Gemeinsamkeit dahingehend, dass sie eine Unterscheidung zwischen „einer ‚reinen‘ Sprache bzw. Kommunikation, verstanden als ein grammatisches oder pragmatisches Regelsystem, und dessen Realisierung bzw. Aktualisierung im jedesmaligen Sprechen und Kommunizieren“<sup>124</sup> treffen. Bei diesem Modell wird zwischen universalen grammatischen oder pragmatischen Regeln und jeweiligen Anwendungen im Sprechen so unterschieden, dass das Sprechen zu erklären heißt, die Regeln oder Wissenssysteme und Kompetenzen zu beschreiben. Somit gibt es dieser Auffassung nach „universale Sprache bzw. Kommunikation ‚hinter‘ dem Sprechen.“<sup>125</sup> Das bedeutet auch, dass mit diesem Modell das alltägliche Sprechen und Kommunizieren beschrieben werden kann. Kern des Zwei-Welten-Modells liegt darüber hinaus darin, dass darin Sprache oder Kommunikation „‚idealiter‘ [...] nicht zur Deckung kommt mit unserem alltäglichen Sprechen

122 Mersch 2002<sup>2</sup>. S. 141.

123 Vgl. Krämer 2001. S. 135.

124 Krämer 2001. S. 9.

125 Krämer 2001. S. 11.



und Kommunizieren.<sup>126</sup> Austins Betonung der Handlungsdimension von Sprache orientiert sich demgegenüber nicht mehr nur an einer konstruierten idealen Sprache, sondern an der Umgangssprache. Er stellte nicht die Intention in den Vordergrund seiner Betrachtung, sondern die Ausführung, die zur alleinigen handlungstheoretischen Ebene wird.<sup>127</sup> Austin zählt demgegenüber neben Luhmann, Davidson, Derrida, Lacan und Butler zu einer Gruppe von Theoretikern, die insbesondere ein Gemeinsames teilen: das Performanz-Modell „verstanden als die Annahme, daß – bezogen auf das Verhältnis von Schema und Gebrauch – es die Seite von Gebrauch ist, durch die eine Dynamik in den Blick kommt, welche die Kraft hat, das Schema im Vollzug zu verändern.“<sup>128</sup> Chomsky stellt die Frage „was ist Sprache?“, wohingegen Austin fragt, „wozu gebrauchen wir Sprache?“<sup>129</sup> Es gibt also zwei unterschiedliche Ansätze, zum einen die „Analyse von Sätzen-ohne-Kontext in ihrer Eigenschaft, grammatisch korrekte Ausdrücke zu sein“, zum anderen, „Äußerungen-im-Kontext in ihrer Eigenschaft, kommunikativ gelingende Handlungen zu sein.“<sup>130</sup> Krämer konstatiert demnach zwei Pole in der Sprachtheorie, bei der der eine das Zwei-Welten-Modell bildet, im Sinne der „Privilegierung der sprachlichen Form gegenüber ihrem Vollzug im Sprechen. Der zweite Pol bezeichnet das Performanz-Modell, im Sinne „der Privilegierung des Vollzugs gegenüber der Form (die nur im Vollzug geschaffen und nur durch Vollzug verändert werden kann). Es macht in dieser Perspektive keinen Sinn, von der Existenz einer Sprache vor dem und unabhängig vom Sprechen auszugehen.“<sup>131</sup>

Um darzulegen, auf welche Weise der Performanzbegriff innerhalb der unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen variiert wird, folgt zunächst ein kurzer darstellender Überblick, aus dem deutlich wird, auf welche Bezugspunkte ästhetische Performativitätsstrategien sich zurückbinden lassen können und inwieweit bei Austin, als Vertreter des Performanz-Modells die

126 Ebd.

127 Und dies, „weil allein in der Ausführung etwas misslingen kann, das Mißlingen-Können, aber genau definiert, was ‚menschliches Handeln‘ überhaupt heißt. Austin hat also nicht nur entdeckt, daß das Sprechen ein Tun ist, sondern auch, unter wie vielen Umständen das, was im Sprechen getan werden soll, misslingt.“ Krämer 2001, S. 12.

128 Krämer 2001. S. 13.

129 Krämer 2001. S. 14.

130 Krämer 2001. S. 14.

131 Krämer 2001. S. 15.

Aufmerksamkeit insbesondere auf den Effekten und Wirkungen sowie dem Vollzughaften liegt.

### John L. Austin – Performative Äußerung

Der von Austin angeführte Begriff der *performativen Äußerung* legt nahe, dass die Welt mit Sprache nicht nur beschrieben werden kann, sondern dass Weltzustände, kontingente Setzungen, Definitionen und soziale Institutionen bzw. Namensgebungen im Sprechen zugleich hervorgebracht werden. Diese Eigenschaft kommt institutionalisiertem Sprechen zu, z.B. bei Eheschließungen (*Hiermit erkläre ich Euch zu Mann und Frau*), Richtersprüchen, religiösem Sprechen (Taufe), Kündigungen oder Kriegserklärungen. Sprechen meint also nicht nur benennen, beschreiben oder beurteilen, sondern auch erschaffen, hervorbringen oder konstituieren, womit ein Handlungsaspekt impliziert wird. Diese Eigenschaft ist auch installativer Kunst zu eigen, auch sie bringt Effekte hervor und erzeugt Wirklichkeiten, wie z.B. bei den Korridor-Installationen Naumans oder bei den Installationen somatischer Erfahrung Eliassons deutlich wird. Performative ästhetische Verfahren thematisieren auch unseren Weltumgang. Sie stellen heraus, dass es kein fixes, im Vorhinein bestimmtes Gefüge Sprache-Welt gibt, sondern dass wir hier kreativ eingreifen.

Die *performative Äußerung* im Sprachgebrauch bildete in Austins Theorie zunächst eine Sonderklasse neben der Form konstatierender Aussagen. Der Autor universalisierte dies schließlich dahingehend, dass *jedem* Sprechen eine Handlungsdimension zukommt.<sup>132</sup> Sprechakte erzeugen damit das, was sie bezeichnen. Sprache erhält einen wirklichkeitserzeugenden Charakter und das gesprochene Wort nimmt den Status einer sozialen Tatsache an.<sup>133</sup> Dabei wird für Austin relevant, unter welchen Umständen und mit welchen Regeln Sprechen oder Kommunikation gelingt oder misslingt. „Performativität‘ bedeutet dann zu spezifizieren, welchen Regeln ein sprachliches Handeln zu folgen hat, um im Rahmen intersubjektiver Beziehungen erfolgreich zu agieren.“<sup>134</sup> Dies kann mit dem Modell des Performativen spezifiziert werden.

132 Krämer 2004. S. 14.

133 Vgl. Bublitz 2002. S. 23.

134 Vgl. Krämer 2004. S. 15.

Die Sprachanalyse in Folge Austins wurde zu einer Analyse von Gelingensbedingungen des Sprechhandelns. Die Sprechakt- und Kommunikationstheorie untersucht ein universales und typisierbares Regelwerk, dem Äußerungen zu folgen haben, um als Rede im Sinne von Kommunikation zu gelten. Zur methodologischen Positionierung konstatiert Krämer, diese beziehe sich auf Idealisierungsannahmen. Dabei werde eine Art von Sozialität vorausgesetzt, die in der performativen Dimension gestiftet und dann auch untersucht werde und bei dieser Analyse Asymmetrien von Macht, Körperlichkeit, sozialem Status etc. keine Rolle spielen. Die Kommunizierenden würden so betrachtet, *als ob* sie in ihren Möglichkeiten, sich am Diskurs zu beteiligen, gleichgestellt seien. Gegenstand der *universalisierenden Performativität* sei damit nicht das *wirkliche* Sprechereignis, sondern sei eine den universalen Regeln gehorchende *mögliche* Kommunikation.<sup>135</sup>

Ogleich Austin im Laufe seiner Vorlesungen die Unterscheidung zwischen Konstativa und Performativa fallen ließ und an diese Stelle drei Akte des Sprechens stellte – illokutionärer, lokutionärer und perlokutionärer Akt des Sprechens –, wird in den Kulturwissenschaften weiterhin mit dem Begriff der performativen Äußerung operiert. Man bezieht sich dann nurmehr auf die ursprünglichen Performativa Austins. Dies stellt eine Transformation des Performanzbegriffes dar, wie er weiter unten ausführlich beschrieben wird. In den Sprachwissenschaften hingegen befassten sich schließlich Searle, Chomsky und Habermas mit der illokutionären Rolle des Sprechaktes.

Der Begriff *performativ* wurde von Austin im Zuge seiner Vorlesungen *How to do things with Words* geprägt und sodann in die Sprachphilosophie eingeführt. In Folge der Erkenntnis, dass sprachliche Äußerungen nicht nur Tatsachen beschreiben können, sondern auch einen vollziehenden Charakter besitzen, bezeichnete Austin diese als *performative Äußerungen*. Performative Äußerungen vollziehen die Handlung, von der sie sprechen, d.h. sie sind selbstreferentiell, da sie das bedeuten, was sie vollziehen. Sie sind wirklichkeitskonstituierend insofern, als sie die Wirklichkeit herstellen, von der sie sprechen.<sup>136</sup> Während künstlerische Performances als selbstreferentiell beschrieben werden, wird

135 Vgl. Krämer 2004. S. 15.

136 Vgl. Fischer-Lichte 2004<sup>1</sup>. S. 32. Sowie Janecke 2004. S. 32.

der deklarativen Äußerung bei der Differenzierung von Kultur, Sozietät und Gemeinschaft eine wichtige Rolle zugesprochen. Gleichzeitig wird eine enge Verbindung von performativer Äußerung zu wirklichkeits-konstituierenden, ritualen Stereotypisierungen und gesellschaftlichen Institutionen geknüpft.<sup>137</sup> Voraussetzung der Sprechakttheorie ist es, Sprechen als Handeln zu verstehen. In der Sprachphilosophie Austins verweist der Performanzbegriff demnach auf die sprechakttheoretischen und universalpragmatischen Geltungsansprüche von Sprache und des kommunikativen Handelns. Hier wird die Frage nach dem Sprechakt und seinen Gelingensbedingungen gestellt.

Theorien von Chomsky und Searle werden im Folgenden vorgestellt, um sie gegenüber Austins Sprachtheorie abzusetzen.

### Noam Chomsky – Kompetenz und Performanz

Der Begriff der *Performanz* (*performance*) und seine Definition wird im Feld der Sprachtheorie von Chomsky weiter ausgeführt und steht dort als Gegenbegriff zur *competence* (*Kompetenz*). *Competence* und *performance* werden differenziert, um sowohl die Sprachkenntnis (also dem Pool der Wortwahlmöglichkeiten etc.) des Sprecher-Hörers als auch den realen Gebrauch der Sprache in der einzelnen Situation analytisch betrachten zu können. Bei diesem universalgrammatischen Ansatz bezieht sich der Performanzbegriff im Gegensatz zur funktionalen Bestimmung Austins auf die „phänomenale Tatsache“, dass etwas „als Äußerung verkörpert ist.“<sup>138</sup> Der Terminus *performance* nimmt dabei eine andere „Systemstelle ein als bei Austin.“<sup>139</sup> *Performanz* bezeichnet den konkreten Sprachgebrauch und meint die Realisierung von Ausdrücken in einer bestimmten Situation durch einen Sprecher. *Kompetenz* dagegen meint die Tatsache, dass mit einer Anzahl von sprachlichen Elementen zahlreiche Varianten von Äußerungen gebildet werden können.<sup>140</sup> Laut Krämer ist es das Verdienst Chomskys, dass mit seiner Theorie eine Umstellung „von der Untersuchung der Sprache als externem Zeichensystem bzw. beobachtbarem Zeichenverhalten zur Untersuchung der Sprache als internem

137 Vgl. Wulf 2001. S. 12.

138 Wirth 2002. S. 11.

139 Wirth 2002. S. 11.

140 Vgl. Chomsky 1970. S. 14.

Wissenssystem<sup>141</sup> verbunden werden kann. Dabei war es Chomskys theoretisches Anliegen, das Sprachvermögen durch ein vollständig formalisierbares Verfahren explizit zu machen, was im Gegensatz zu Austins theoretischem Erkenntnisinteresse am Sprachgebrauch liegt. Chomskys methodisches Vorgehen, nämlich die Unterscheidung von *competence* und *performance*, sollte die ‚reine Sprache‘ als Untersuchungsgegenstand seiner Sprachwissenschaft jenseits vom jedesmaligen Sprechen hervortreten lassen.<sup>142</sup>

In *Aspects of the Theory of Syntax* (1965) schließt Chomsky aus der Feststellung, dass „Kinder ihre Muttersprache mit bemerkenswerter Geschwindigkeit erlernen und somit potentiell die Fähigkeit besitzen jede beliebige Sprache zu erwerben“, „[...] daß nicht der Umgebungskontext primär bestimmend ist, sondern im Gegenteil in der Sprache waltende universelle Gesetze – die Sprachuniversalien. Jeder besitzt demnach eine angeborene Sprachkompetenz, die unterschieden werden muss von dem, was er daraus machen wird, das heißt der Sprachperformanz, die im Gebrauch jeder Einzelsprache ausgebildet wird.“<sup>143</sup> Chomsky unterschied zwischen *Kompetenz* und *Performanz*, um die allgemeine Sprachkompetenz<sup>144</sup> eines Sprecher-Hörers vom jeweils aktuellen Gebrauch der Sprache in einer konkreten Situation zu differenzieren, wobei für *Performanz* eine Parallele zur *parole*, und für den Begriff der *Kompetenz* zur *langue* im Sinne de Saussures entsteht.<sup>145</sup>

141 Krämer 2001. S. 37.

142 Vgl. Krämer 2001. S. 68.

143 Dosse 1997. S. 18.

144 Zur Erklärung der Sprachfähigkeit unterscheidet Krämer bei Chomsky zwischen Nativismus und Generativismus. „Mit ‚Nativismus‘ ist gemeint, daß sich gegenüber erfahrungsfundierten Erklärungen des Spracherwerbs als Alternative die Annahme anbietet, wir seien mit einem angeborenem Mechanismus der Sprachfähigkeit ausgestattet.“ Krämer 2001. S. 40. „Mit ‚Generativismus‘ ist gemeint, daß die beste Erklärung dafür, wieso wir aus defizitären Spracherfahrungen die Fähigkeit nahezu unbegrenzten Sprachgebrauchs erwerben, darin liegt, daß der angeborene und durch Sprachdaten modifizierte Sprachapparat nicht wie ein Speicher für gehörte Sätze, sondern wie ein Regelsystem zur Erzeugung von Sätzen, mithin: wie ein Kalkül bzw. eine Programm funktioniert.“ Dosse 1997. S. 18.

145 Dosse fragt daher, ob Chomsky in der Unterscheidung Kompetenz/Performanz im Rückgriff auf de Saussure diese Distinktion *langue/parole* wieder aufnimmt. Er verweist darauf, dass zwar eine Ähnlichkeit vorhanden sei, jedoch Nicolas Ruwets Hervorhebung des schöpferischen Charakters der Sprache bei Chomsky ein Hinweis dafür sei, dass die Unterscheidung von Kompetenz und Performanz sich gegen die Dichotomie von de Saussures *langue/parole*-Konzept stellt. De Saussure definiert die *langue* als eine einfache Taxinomie von Elementen und siedelt die Kreativität ausschließlich auf Seite der *parole* an. Chomsky unterteilt hingegen die Kreativität in zwei Typen. Er insistiert auf eine regelverändernde und

„Die Unterscheidung, die ich hier vermerke, ist verwandt mit der Saussureschen Trennung langue-parole; es ist jedoch notwendig, von Saussures Begriff der langue als lediglich einem systematischen Inventar von Einheiten abzugehen und zurückzugehen auf das Humboldtsche Verständnis der zugrunde liegenden Kompetenz als ein System generativer (,erzeugender') Prozesse.“<sup>146</sup>

Auch Wirth weist darauf hin, dass *Kompetenz* darüber hinaus nicht nur als eine synchrone Struktur, sondern auch als ein System generativer Prozesse bezeichnet wird. Die Kompetenz als allgemeines Kenntnissystem ist konstituierend für die Form der Sprache, die Performanz hingegen, als aktuellem Gebrauch, kann die Sprache deformieren. „Die Sprache als beobachtbares Phänomen ist demnach immer eine Verzerrung der ‚reinen Sprache‘.“<sup>147</sup> Chomsky geht davon aus, dass Sprachkenntnis eine Regelkenntnis ist, d.h. sprechen zu können heißt Regeln folgen zu können.<sup>148</sup> Dieser von Chomsky erstellte Kompetenzbegriff projiziert laut Krämer eine „Sprache hinter dem Sprechen, deren Unabhängigkeit vom Sprechen diejenige der ‚langue‘ Saussures noch in den Schatten stellt.“<sup>149</sup>

Das Verhältnis zwischen Kompetenz und Performanz, wie es von Chomsky formuliert wird, beschreibt Krämer folgendermaßen: Danach verhält sich (1) die Kompetenz zur Performanz wie ein „Kenntnissystem zu seinem aktuellen Gebrauch, wie eine Regel zu ihrer konkreten Anwendung. Die Kompetenz liegt der Performanz zugrunde. (2) Die Kompetenz ist die Form der Sprache, die Performanz aber ihre Deformation. Die Analyse der Kompetenz läßt die reine Sprache hervortreten, die Analyse der Performanz dokumentiert deren Verzerrung durch den Einfluß nichtsprachlicher Faktoren. (3) Die Kompetenz ist verborgen, die Performanz jedoch ist ein beobachtbares Phänomen.“<sup>150</sup>

eine regelgeleitete Kreativität, wobei der erste Typ der Sprachperformanz und der zweite der Sprachkompetenz zugeordnet wird. Vgl. Dosse, 1997. S. 21. Hier klingt interessanterweise schon der Gedanke an das verändernde Potential, das der Performanz zugeschrieben wird, an.

146 Chomsky 1970. S. 14f.

147 Wirth 2002. S. 12.

148 Siehe Chomsky 1970. S. 47.

149 Krämer 2001. S. 41.

150 Krämer 2001. S. 53.

Die Autorin schließt daraus, dass einerseits das „sprachliche Wissenssystem und nicht sein Gebrauch“ Gegenstand dieser Sprachwissenschaft darstellt und sie formuliert weiter, dass andererseits der Zugang zu diesem Ort nicht unmittelbar gegeben sei, d.h., dass die Kompetenz nur „über die Performanz“ entschlüsselbar wird.<sup>151</sup> Chomsky löst dieses Dilemma in einer Idealisierungsannahme und konstatiert einen idealen „Sprecher-Hörer, der in einer völlig homogenen Sprachgemeinschaft lebt, seine Sprache ausgezeichnet kennt und bei der Anwendung seiner Sprachkenntnis in der aktuellen Rede von solchen grammatisch irrelevanten Bedingungen wie begrenztes Gedächtnis, Zerstreutheit und Verwirrung, Verschiebung in der Aufmerksamkeit und Interesse, Fehler (zufälliger oder typische) nicht affiziert wird.“<sup>152</sup> Diese Annahme wird von Chomsky aus folgendem Grund getroffen: „Nur in der [...] postulierten Idealisierung kann die *Sprachverwendung* als direkte Widerspiegelung der Sprach-Kompetenz aufgefasst werden, in Wirklichkeit besteht ein so direktes Verhältnis offensichtlich nicht.“<sup>153</sup>

Chomsky wurde hier als Vertreter des Zwei-Welten-Modell angeführt, um auf den Unterschied seiner Theorie zu derjenigen Austins hinzuweisen. Dieser liegt in ihrer unterschiedlichen Auffassung von Sprache und demnach in ihrer Bestimmung des Performanzbegriffs. Liegt die Betonung bei Austins Erkenntnisinteresse eher darauf, *wie* Bedeutung sprachlicher Äußerungen durch ihren *Gebrauch* bestimmt wird, so war es Chomsky ein Anliegen, Sprachkompetenz vom Sprachgebrauch gerade zu trennen, um ein *Regelsystem* der Sprache zu finden. Die Betonung lag demnach nicht auf wirklichen Sprachvollzügen, sondern vielmehr auf der Analyse des Spracherwerbs.

151 Krämer 2001. S. 53.

152 Chomsky 1969, zitiert nach Krämer 2001. S. 53.

153 Chomsky 1969, zitiert nach Krämer 2001. S. 53f. „Im Zuge dieser Idealisierung wird die Performanz so behandelt, als ob sie die Kompetenz repräsentiert, und zwar in jener klassischen Weise, bei der die Existenz des Repräsentierten vorausgesetzt werden muß, damit eine Repräsentation überhaupt Sinn macht. Diese Annahme der die Kompetenz repräsentierenden Performanz hat eine entscheidende Konsequenz: Da der Sprachgebrauch hervorgebracht wird von der zugrundeliegenden Sprachkompetenz, ist eine Rückwirkung des Gebrauchs auf die Kompetenz ausgeschlossen. Damit aber wird eine Sprache, insofern sie verstanden wird als Inbegriff sprachlicher Vollzüge, zu einem Epiphänomen.“ Krämer 2001. S. 54.

In *Sprechakte* (1971) knüpft Searle an Austins Erläuterungen zum performativen Charakter der Sprache an. Dort formuliert er eine Theorie, die explizit das Funktionieren von Sprache beschreibt und sich am *Gebrauch* von Sprache als Untersuchungsgegenstand ausrichtet. Dabei versucht er zu bestimmen, was man *tut*, wenn man etwas sagt und legte folglich die Betonung auf *Sprachhandlungen*, die neben dem eigentlichen Äußerungsakt, und dem propositionalen Gehalt zusätzlich eine *illokutionäre* Dimension<sup>154</sup> beinhaltet. Indem Searle konkret nach den Regeln der Sprachhandlungen und nach der Situation, in der sprachliche Äußerungen verwendet werden, fragte, definierte er, dass sprachliche Kommunikation wesentlich Akte beinhaltet.<sup>155</sup> Insofern er Sprache als gesellschaftliche Aktivität bestimmte, betrachtete er ebenso wie Austin die institutionellen und sozialen Aspekte der Sprache,<sup>156</sup> wie sie später sowohl in der Ritualforschung wieder eine Rolle spielen werden als auch für die Beschreibung installativer Kunst von Relevanz werden sollten.

Searle leistet in seiner Sprechakttheorie nach Krämer, dass er „eine Verteilung zwischen Muster und Realisierung nicht mehr mit derjenigen zwischen Sprache und Sprechen zusammenfallen“ lässt, „sondern sie auf der Seite des Sprechens selbst“<sup>157</sup> einführt. „Das Sprechen verliert den Status, ein ‚bloßes‘ Aktualisierungs- und Realisierungsphänomen zu sein, und wird mit Hilfe der Bifurkation zwischen universalem Sprechakt und seinem partikulären Voll-

154 Nach Wirth ist es Searle ein Anliegen, eine klare Unterscheidung zwischen illokutionären Verben und illokutionären Akten zu treffen. „Während illokutionäre Verben immer im Rahmen einer einzelnen Sprache behandelt werden, gehört die Illokution zur Sprache und nicht zu einzelnen Sprachen. [...] Das heißt, daß der Untersuchungsgegenstand der Sprechakttheorie die universale Struktur von Äußerungen ist.“ Wirth 2002. S. 12.

155 Vgl. Searle in: Wirth 2002. S. 84. Sowie vgl. Krämer 2001. S. 55.

156 Dabei betrachtet er das Verhältnis der konstitutiven Regeln zum performativen Vollzug als ähnlich wie das Verhältnis von Kenntnissystem und aktuellem Sprachgebrauch. Searle definiert den Sprechakt als einen abstrakten *Äußerungstyp*, und nicht als eine konkrete Äußerung. Der Autor führt dabei gleichzeitig eine Unterscheidung zwischen illokutionären Verben und illokutionären Akten ein, um die universale Struktur von Äußerungen zu untersuchen. Vgl. Wirth 2002. S. 12. „Einige der englischen mit illokutionären Akten verbundenen Verben und Verbalphrasen sind: aussagen, behaupten, beschreiben, warnen, bemerken, kommentieren, befehlen, bestellen, erbitten, kritisieren, sich entschuldigen, zensieren, billigen, begrüßen, versprechen, Zustimmung ausdrücken und Bedauern ausdrücken.“ Searle in: Wirth 2002. S. 83.

157 Krämer 2001. S. 56.



zug in der einzelsprachlichen Äußerung rational rekonstruierbar gemacht.<sup>158</sup> Diese Denkfigur, die den Sprechakt vom Vollzug zu abstrahieren versucht, unterscheidet sich von Austins Definition des Sprechakts als Handlung, bei dem so eine Trennung gar nicht gemacht werden kann. Eine performative Äußerung fällt bei ihm mit der Handlung in eins.

Denn für die Bestimmung des Sprechaktes und der sprachlichen Kommunikation ist für Searle weder das Symbol noch das Wort oder der Satz ausschlaggebend, sondern allein die „Hervorbringung des Tokens im Vollzug des Sprechakts“. Dabei spezifiziert er: „Die Hervorbringung des Satztokens unter bestimmten Bedingungen ist der illokutionäre Akt.“<sup>159</sup> Dieser Akt ist die kleinste Einheit sprachlicher Kommunikation, mit der ein Sprecher eine Handlung ausdrückt, und besteht aus zwei Teilen: aus dem propositionalem Gehalt und der illokutionären Funktion.<sup>160</sup> Des Weiteren definiert er, ähnlich wie Austin, dass illokutionäre Akte zu vollziehen bedeutet sich auf „regelgeleitete Verhaltensformen einzulassen.“<sup>161</sup> Dieser Aspekt der Konvention und Regelgeleitetheit wird später bei Derrida als Ausgangspunkt seiner Überlegungen wieder auftauchen. Bei den Performativitätsstrategien Naumans und Eliassons wird deutlich werden, wie auch hier im Vollzug der ästhetischen Erfahrung Bedeutung bzw. Wirklichkeit für und durch den Betrachter hervorgebracht wird.

Searle verbindet die Sprecherabsicht zugleich mit den „konventionsgebundenen Sprachpraktiken einer Gemeinschaft“,<sup>162</sup> in der die Äußerungsbedeutung erst entsteht, und formuliert dann Gelingensbedingungen für die Kommunikation. Von diesen Bedingungen sind hier besonders die Normalitätsbe-

158 Ebda.

159 „Ich beabsichtige deshalb, den Begriff eines illokutionären Aktes dadurch zu erläutern, daß ich notwendige und hinreichende Bedingungen für den Vollzug einer bestimmten Art von illokutionären Akt festsetze und aus diesem Akt semantische Regeln für den Gebrauch des Ausdrucks (oder des syntaktischen) Gebildes ableite, der die Äußerung als einen illokutionären Akt markiert.“ Searle in: Wirth 2002, S. 84.

160 Vgl. Krämer 2001, S. 60. Die illokutionäre Funktion bezieht sich dabei auf die Sprech intention, ob er in einer Situation einen Befehl, eine Frage oder ein Versprechen äußert. „Illokutionäre und propositionale Akte sind [...] dadurch gekennzeichnet, daß Wörter im Satzzusammenhang in bestimmten Kontexten, unter bestimmten Bedingungen und mit bestimmten Intentionen geäußert werden.“ Searle zitiert nach Krämer 2001. S. 61.

161 Searle in: Wirth 2002. S. 84.

162 Searle in: Wirth 2002. S. 60.

dingungen von Relevanz. Normalitätsbedingungen bilden eine Art Möglichkeitsbedingungen für Kommunikation. Hierbei schließt Searle – ähnlich wie Austin – einige Formen von Kommunikation aus, um einer „ernsthaften und aufrichtigen sprachlichen Kommunikation“<sup>163</sup> gerecht zu werden. Theaterspiele und Witze sowie Ironie oder Sarkasmus sind nicht Teil des Untersuchungsgegenstands, psychische und soziale Gegebenheiten des Sprechens im Alltag werden ausgeklammert. Nach Krämer zeichnet sich hier eine Idealisierung ab: Wir führen Gespräche, sind aber nicht in diese verstrickt, das Machtgefälle zwischen Sprecher und Hörer wird ausgeschlossen, die Kommunikation – so scheint es bei Searle – ist frei von Asymmetrien. Das uneigentliche Sprechen als Bühnengeschehen, Theaterspiel etc. wird ausgeschlossen. „Die Normalitätsbedingungen zielen auf den konsequenten Ausschluß des Rhetorischen aus der Sprechanalyse.“<sup>164</sup> Später – in den Kultur- bzw. Theaterwissenschaften – wird dieser Ausschluss des Rhetorischen wieder in den Blick genommen.

„Der Sprechakt ist nicht das tatsächliche Gesagte, sondern etwas, das in der einzelnen Äußerung angewendet wird. Daher ist das Verstehen der Bedeutung von Sprechakten für Searle keine Interpretation, vielmehr ein Erkenntnisvorgang. Bei diesem Erkenntnisprozess haben wir von einer raum-zeitlich situierten Äußerung auf den dieser Äußerung zugrunde liegenden Sprechakt zu schließen. Indem die Äußerungen Sprechakte nicht sind, sondern vollziehen, unterscheidet auch die Sprechakttheorie – so wie die Sprachtheorie Saussures und Chomskys – zwischen einer ‚reinen Sprache‘ und ihrem Vollzug bzw. Gebrauch.“<sup>165</sup>

Searle meint mit Sprechakt nicht den Vollzug eines Sprechaktes, d.h., dass für ihn also nicht die „raum-zeitlich situierten Äußerungen, sondern ein raum-

163 Searle 1983. S. 88.

164 Krämer 2001. S. 63. „An diesen Normalitätsbedingungen tritt eine Zwiespältigkeit an der Sprechakttheorie zutage: Searle steht in der Erbfolge von Austin [...], insofern er die Vorrangstellung der apophantischen Rede aufgeben will: Das, wozu Sätze gut sind, besteht nicht nur darin, Behauptungen zu machen, sondern schließt viele andere Rollen von Äußerungen mit ein.“ Krämer 2001. S. 63.

165 Krämer 2001. S. 70.

zeitlich indifferenter Äußerungstyp als Sprechakt zählt. Eine konkrete Äußerung *ist* nicht ein Sprechakt, sondern *vollzieht* (realisiert, konkretisiert) einen Sprechakt.<sup>166</sup> Diese Unterscheidung zwischen ‚reiner Sprache‘ und Vollzug bzw. Gebrauch ist ausschlaggebend dafür, weshalb Searle nicht zum Performanz-Modell sondern zum Zwei-Welten-Modell gerechnet wird.

### *Literaturtheorie – Performanz und Selbstreferentialität – Wolfgang Iser, Roland Barthes*

Da der Begriff des Performativen neben der Sprachphilosophie auch in den Literaturwissenschaften diskutiert wurde und dabei weitere Analogien zu den installativen künstlerischen Verfahren erscheinen, folgt eine kurze Darstellung der Performativitätskonzeptionen bei Wolfgang Iser und Roland Barthes.

Das Auftauchen des Lesers in den Literaturwissenschaften ging dem verstärkten Interesse am Kunstwerkbetrachter von Seiten der Kunstwissenschaften historisch voraus. Bereits die Ansätze von Hans Robert Jauß' Rezeptionsästhetik, Iser's Wirkungsästhetik sowie ihrer Fortführung durch Wolfgang Kemp (*Der Betrachter ist im Bild*) für die Kunstwissenschaft zeigen Parallelen in der Betrachtungsweise ästhetischer Praxis und haben insbesondere die Fokussierung auf den Leser bzw. Betrachter gemeinsam. Jauß diagnostiziert zunächst die Vernachlässigung der Position des Lesers innerhalb der Literaturwissenschaft. Seine Neukonzeption setzt sich von der Tradition dahingehend ab, dass hier der ästhetische Gehalt von Literatur erst im Akt des Lesens in einem dialogischen Kommunikationsprozess zwischen Text und Leser hervorgebracht wird. Seine Theorie der *Leerstellen*, bei welchen der Leser potentiell über den Text hinaus produktiv wird, wird von ihm als performativ gedacht.

Neben Jauß geht auch Iser davon aus, dass der Leseprozess ein kommunikativer Akt ist, der dann anstelle des Werks den eigentlichen ästhetischen Gegenstand bildet, und der von der Textstruktur gelenkt ist. Iser intendiert dabei eine analytische Rekonstruktion der dem Text eingeschriebene Leserrolle, die

des *impliziten Lesers*.<sup>167</sup> In dieser Theorie wird die Einbeziehung des historisch und kulturell vermittelten Erwartungshorizonts bei der Rezeption bereits als für die Bedeutungserzeugung relevant ausgewiesen so wie sie auch für die Rezeption und die Wahrnehmung installativer Kunst gelten kann. Auch hier wird z.B. die Bedeutungserzeugung durch den vom Betrachter mitgebrachten Kontext variieren bzw. die jeweilige ästhetische Praxis wird diesen explizit als für die Konstituierung der Arbeiten elementar, sichtbar machen.

In *Der Akt des Lesens* führt Iser dann den Performanzbegriff ein, um einen Perspektivwechsel im rezeptionstheoretischen Ansatz zu begründen, bei dem die Frage nach der Bedeutung durch die Frage nach der Wirkung ersetzt werden sollte.<sup>168</sup> Um diese Frage wird es auch bei der Befragung und Beschreibung installativer Kunst von Nauman und Eliasson gehen, denn auch hier wird weniger nach der Bedeutung gefragt, vielmehr liegt die Betonung auf der Beschreibung der Performativitätsstrategien und der hervorgerufenen Effekte. Iser versteht den Sprechakt als eine „zentrale Kommunikationseinheit“<sup>169</sup> und geht davon aus, dass er „sowohl die Organisation der Zeichen als auch den intendierten Empfang der übermittelten Äußerung im Empfänger bedienen muß.“<sup>170</sup> Da die sprachlichen Äußerungen nicht nur bloße Sätze, sondern immer schon situierte Sätze sind, folgert er, dass Sätze immer in bestimmten Kontexten fallen. Sinn erhalten Äußerungen also durch ihre Verwendung. Auf dieser Basis untersucht er kommunikative Strukturen fiktionaler Texte und konstatiert, dass „Sätze fiktionaler Texte als Äußerung ständig den fixierten Text überborden, um den Adressaten in eine Beziehung zu außertextuellen Realitäten zu setzen.“<sup>171</sup> In seiner Theorie wird die performative Äußerung auf einen zentralen Aspekt reduziert: Die der Sprachhandlung zukommenden Qualität des Hervorbringens. Bei Iser folgte eine Applizierung auf den fiktionalen Text, wie sie auch in Bezug auf die ästhetische Praxis, die hier beschrieben wird, nachvollzogen werden kann.

167 Siehe Bonnet 2004. S. 13.

168 Vgl. Wirth 2002. S. 28.

169 Iser 1976. S. 129.

170 Ebda.

171 Iser 1976. S. 130.

„[...] fiktionale Rede verfügt über die zentralen Bestände des illokutionären Sprechaktes. Sie beruft sich auf Konventionen, die von ihr mitgeführt werden; sie besitzt Prozeduren, die als Strategien die Konstitutionsbedingungen des Textes für den Rezipienten vorzeichnen, und sie hat die Qualität der Performanz, da es die Referenz unterschiedlicher Konventionsbestände als den Sinn des Textes hervorzubringen gilt. Aus der horizontalen Organisation unterschiedlicher Konventionsbestände und aus der von den Strategien bewirkten Erwartungsdurchbrechung gewinnt der fiktionale Text seine illocutionary force, die als Wirkungspotential die Aufmerksamkeit weckt, die Art des Zugangs lenkt und den Rezipienten zum Reagieren veranlasst.“<sup>172</sup>

Im Zentrum der Literatur als auch der installativen Kunst steht die Frage nach der Verstehenssituation, die nicht per se gegeben ist oder ausreichend durch die Bestimmung der illokutionären Effekte beleuchtet wird. Nach Iser muss die Verstehenssituation sich immer erneut – und zwar im Lesevollzug – konstituieren. Verstehen wird dann ein produktiver Vorgang. Das bedeutet, die Bedeutungszuschreibung, wie sie hier für die Literatur beschrieben wurde, kann auch für den Bedeutungsprozess bei Teilhabe bzw. ästhetischen Erfahrung eines installativen Arrangements gelten. Fiktionale Rede teilt zwar den Sprachhabitus des illokutionären Aktes, jedoch erlangt sie eine andere Funktion. Beim Sprechakt ist der Abbau von Unbestimmtheiten und Möglichkeiten des Misslingens einer kommunikativen Handlung durch Berufung auf die Geltung von Konventionen geregelt. Im Gegensatz zum fiktionalen Text, bei dem das Verstehen nicht über solche Referenzen garantiert wird, vielmehr muss der Code des Textes durch den Leser erst entdeckt werden, um den Sinn verstehen zu können.<sup>173</sup>

172 Iser 1976. S. 139.

173 Laut Wirth muss Iser, um seine Theorie zu fundieren, zunächst die sprechakttheoretische Annahme problematisieren, dass die „Verstehenssituation durch die Typologisierung illokutionärer Kräfte bereits hinreichend bestimmt sei“ (Wirth 2002. S. 28) und die „Verstehenssituation als ‚individuelle Lesesituation‘ im ‚Akt des Lesens‘ immer wieder neu hergestellt werden muss, da sich der Leser in der unvertrauten Situation befindet, in der die ‚Geltung des Vertrauten als suspendiert erscheint‘.“ (Wirth 2002. S. 28.) Einen weiteren Kritikpunkt, den Wirth anführt: „Eine Schwachstelle der Rezeptionsästhetik besteht darin, daß sie bei der Bestimmung der performativen Wirkung auf das lesende Bewusstsein

Neben dem Eröffnen der Imaginationsräume im *Akt des Lesens* liegt der Fokus in der Literaturwissenschaft auch auf der Inszenierung von Materialität der Botschaften im *Akt des Schreibens*. Die Autoren Iser, Barthes und De Man legten ihr Hauptaugenmerk vornehmlich auf die Thematik der Selbstbezüglichkeit der Performanz bzw. auf die Wirkungsweisen, die Sprache beim Leser hervorzurufen vermag. Dabei ist ihnen insbesondere an der Untersuchung der Eigenschaften gelegen, die eine Dynamik des sprachlichen Prozesses beschreiben, im Gegensatz zur sprachphilosophischen Analyse des Sprechaktes, der als Handlung aufgefasst wurde. Im Kontext der literaturtheoretischen Auseinandersetzung mit dem Performanzbegriff wird das Feld der poetischen Sprache untersucht, bei dem sich Selbstreferentialität aus den poetischen Texten selbst ergibt. Eine weitere Parallele zwischen poetischer Sprache zur künstlerischen Praxis könnte sich folgendermaßen fassen lassen: Wie bei den expliziten Performativa, die als selbstreferentiell gekennzeichnet werden und das geäußerte Wort eine Beschreibung der Handlung ist, die mit der Äußerung vollzogen wird, gilt auch bei der Verwendung von poetischer Sprache: der Text/die Kunst *tut*, was er/sie *sagt*.<sup>174</sup> Der Satz geriert dabei zu einer Beschreibung der sich in ihm vollziehenden Handlung. Die selbstreferentielle Bestimmung des Performativen der ästhetischen Praxis von Nauman und Eliasson bringt Effekte, wie Schock oder Poesie hervor. Wenn Installationen einerseits die Raumerfahrungen durch den Einsatz des eigenen Körpers erlebbar machen, und damit gleichzeitig die unmittelbar somatische Erfahrung in den Fokus rücken, dann erweisen sich die performativen Strategien als doppelt auf die Wahrnehmung des Betrachters ausgerichtet und insofern als selbstreferentiell, als sie auf ihr eigenes Wirken hinweisen. Gerade durch diesen Selbstverweis richten Performativitätsstrategien die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die eigene Verfasstheit, bzw. auf die Tatsache, dass das Kunstwerk durch die eigene Wahrnehmung entsteht. Literaturwissenschaft-

merkwürdig unentschieden bleibt; letztlich bleibt die Frage, ob sich die durch den ‚Akt des Lesens‘ ausgelöste Imaginationstätigkeit einem *illokutionären* oder einem *perlokutionären* Effekt verdankt, unbeantwortet.“ (Wirth 2002. S. 28.) Das Problem der Rezeptionstheorie ist nach Wirth die Tatsache, dass die Wirkung der Lektüre nicht vorhersehbar oder kontrollierbar ist. Daher verweise sie auf das Leerstellenkonzept, das, aufgrund impliziter Lenkungspotentiale, die Freiheit des Lesers sowohl öffnet als auch kontrolliert. Hier wird auch der Unterschied zwischen dem rezeptionsästhetischen Ansatz des *Akt des Lesens* und der dekonstruktivistischen Theorie der Lektüre offenbar. Vgl. Wirth 2002. S. 28.

174 Vgl. Wirth 2002. S. 25.

lichen Performativitätskonzepten ist die Vorstellung gemeinsam, „dass sich an der Struktur der sprachlichen Beschreibung das zeigt, was beschrieben wird.“<sup>175</sup> Wie gesagt gilt diese Struktur der Selbstbezüglichkeit auch für installative Verfahren Naumans und Eliassons, insofern sie spezifische räumliche Situationen und Versuchsanordnungen entwerfen, die auf die ästhetische Erfahrung des Rezipienten ausgerichtet sind und diese zugleich zum Thema erheben. Barthes' Konzept der *Schreibweise als performativer Akt* kann hier herangezogen werden, um den Zusammenhang zwischen der literaturwissenschaftlichen Ausrichtung auf die Selbstreferentialität des Performativen und dem selbstreflexiven Verfahren installativer Kunstpraxis aufzuzeigen.

Die Gleichsetzung von Performativität und Selbstreferentialität in Barthes' Konzept der Schreibweise (*écriture*) leitet sich von der von ihm in *La mort de l'auteur* vertretenen These her, bei der er das Schreiben als einen selbstreflexiven und performativen Akt bestimmt, insofern bei diesem die Äußerung keinen anderen Inhalt hat, als den Akt, durch den sie sich ausdrückt. Barthes bestimmt hierbei den Autor nicht mehr über dessen Individualität oder Psychologie, sondern setzt eine *Instanz des Schreibens* an dessen Stelle. Er entwickelt hinsichtlich des Schreibakts ähnliche Thesen wie Derrida später in seiner Theorie der Zitierbarkeit.<sup>176</sup> In dieser Konzeption wird der Schreibakt nicht mehr als origineller Akt des Zeugens erkannt, vielmehr wird er als ein zitierendes und arrangierendes *Zusammensetzen* von Fragmenten verstanden.

Barthes geht der Frage nach dem Verhältnis zwischen Autor und Sprache nach und konstatiert, dass es die Sprache sei, die spreche, und nicht der Autor. Schreiben sah er daher als einen Vorgang, bei dem nicht ‚ich sondern nur die Sprache ‚handelt‘ (,performe‘).<sup>177</sup> Dabei nennt er zwei Formen der Autorschaft: einen Autor, der seinem Werk vorausgeht, der das Buch „ernährt“, der denkt, leidet und für sein Buch existiert,<sup>178</sup> und einen von ihm als moder-

175 Wirth 2002. S. 27.

176 Siehe Wirth 2002. S. 28. „Wie Derrida betont Barthes, daß Schreiben Zitatcharakter hat, wobei seine Auffassung vom performativen Schreiben als ‚überpersönlichen Akt‘ eine an der Oberfläche des Geschriebenen verbleibende Vorform der Derrida'schen These des führungslosen ‚Abgleitens‘ ist, ‚das sich der Schrift als iterativer Struktur verdankt, die von jeder absoluten Verantwortung, vom *Bewußtsein* als Autorität letzter Instanz abgeschnitten ist.“ Wirth 2002. S. 28.

177 Barthes 1968. S. 105.

178 Siehe Barthes 1968. S. 106.

nen Autor (*scripteur*/Schreiber) benannten, der im selben Moment wie sein Text geboren wird. Dieser zweite hat keine Existenz, „die seinem Schreiben voranginge oder es überstiege, er ist in keiner Hinsicht das Subjekt, dessen Prädikat sein Buch wäre. Es gibt nur die Zeit der Äußerung, und jeder Text ist immer *hier* und *jetzt* geschrieben.“<sup>179</sup> Aus diesem Grund folgert Barthes, dass sich auch die Tätigkeit des Schreibens transformiert habe: sie wird nicht mehr als Registrieren, Konstatieren oder Repräsentieren verstanden, sondern als performativ. Für das Performative gilt dabei die Verbalform, der ersten Person Präsens, bei der „die Äußerung keinen anderen Inhalt (keinen anderen Äußerungsgehalt) hat als eben den Akt, durch den sie sich hervorbringt – etwa entsprechend dem *Ich erkläre* von Königen oder dem *Ich singe* von sehr alten Dichtern.“<sup>180</sup> Aufgrund der von ihm festgestellten Selbstbezüglichkeit war es Barthes möglich, ein Schreiben aus dem Ursprung der Sprache selbst zu denken. Sein Verständnis von Text als einem Gewebe von Zitaten der Kulturen wurde von dort her gedacht: „Stattdessen zeichnet seine Hand [die des Schreibers], abgelöst von jeder Stimme und geführt von einer reinen Geste der Einschreibung (nicht des Ausdrucks), ein Feld ohne Ursprung – oder jedenfalls ohne anderen Ursprung als die Sprache selbst, also dasjenige, was unaufhörlich jeden Ursprung in Frage stellt.“<sup>181</sup>

In dieser Konzeption wird – wie auch bei Jauß und Iser – insbesondere dem Leser eine konstitutive Position für den Text eingeräumt. Denn erst in der Lektüre entsteht der Text oder der Sinn. Mit der Abwesenheit des Autors wird es demnach unnötig, einen Text „entziffern [dechiffrieren]“<sup>182</sup> zu wollen oder auf eine Intention zurückzuführen. Einen Text entziffern zu wollen bringt mit sich, ihm eine festgeschriebene Bedeutung zuzuweisen und damit still zu stellen. Nach Barthes ist es vielmehr so, dass es lediglich möglich ist, die Schrift zu *entwirren*<sup>183</sup>, *da sie* unentwegt Sinn produziert, auch um diesen wieder zu zerstören. Folglich bildet die *Lektüre* des Lesers die Begegnung mit dem Text.

179 Barthes 1968. S. 106.

180 Barthes 1968. S. 107.

181 Barthes 1968. S. 107.

182 Barthes 1968. S. 108.

183 Barthes 1968. S. 109.



„Der Leser ist der Raum, in dem sich alle Zitate, aus denen sich eine Schrift zusammensetzt, einschreiben, ohne daß ein einziges verloren ginge. Die Einheit eines Textes liegt nicht in seinem Ursprung, sondern in seinem Zielpunkt – wobei dieser Zielpunkt nicht mehr länger als eine Person verstanden werden kann. Der Leser ist ein Mensch ohne Geschichte, ohne Biographie, ohne Psychologie. Er ist nur Jemand, der in einem einzigen Feld alle Spuren vereinigt, aus denen sich das Geschriebene zusammensetzt.“<sup>184</sup>

Der Leser ist bei Barthes jedoch nicht aktiv, sondern nur ein vorübergehender Aufenthaltsort des Textes, in dem sich die Einschreibearbeit vollziehen kann, die allein vom Text und der Lektüre ausgeht.

### *Ritualtheorien – Ritual und Performativität – Stanley Tambiah, Victor Turner*

*Sind Rituale meta-performative kommunikative Handlungen?*<sup>185</sup>

Neben der Sprachphilosophie und der Literaturtheorie fand der Begriff des Performativen auch Eingang in die Ritualforschung und verband dort den Begriff des Performativen mit dem des Rituals. Bei theoretischen Ritualbeschreibungen, die den Aspekt des sozialen Handelns (Tun) in den Blick nahmen, wurde somit Handeln unterschieden von begrifflichen Aspekten der Religion, von Symbolen oder Mythen. In einer solchen Perspektive lenken Symbole oder Mythen als geistige Inhalte oder begriffliche Entwürfe das Handeln oder treiben es voran, sind aber selbst keine Handlungen. „Das Ritual als Handlung führt diese begrifflichen Orientierungen aus, drückt sie aus und führt sie durch.“<sup>186</sup>

Ritualtheorien bestimmten zunächst eine Ähnlichkeit zwischen Performance und Ritualisierung, um auf das beiden Ansätzen zugrunde liegende Verständnis von Handeln als Prozess bzw. auf sinnkonstitutive Aspekte des Handelns zu verweisen. Victor Turners *soziales Drama* befasst sich mit rituellen Aspekten von Dramen und Erzählungen. Der Autor entwickelt in *Li-*

184 Barthes 1968. S. 109f. Siehe auch Leyla Ciragan, *Konversion(en)*, 2008.

185 Vgl. Wirth 2001. S. 35.

186 Bell 1998. S. 37.

*liminalität und Communitas* eine Theorie des rituellen Prozesses. Darin knüpft er an van Genneps *Übergangsriten* (1986) an, in der gemeinschaftsstiftende Handlungen einen Prozess des Bruchs, der Krise, der Lösung und der Reintegration durchlaufen, wobei der Begriff der Liminalität das entscheidende Moment ausmacht. Denn gerade in einem Moment der Unbestimmtheit, den Liminalität meint, bei dem sich Konventionen auflösen, Verhaltensmuster deutlich oder soziale Differenzen erlebbar werden, erfahren Menschen laut Turner einen Zustand der *Communitas*. Diese Erfahrung der *Communitas*, als Zustand einer Unbestimmtheit, mache Transformation, Versöhnung oder Verschmelzung mit einer Gruppe möglich. Und insofern beim Theater dieser Zustand ständig produziert wird, um Performances zu verwirklichen, erneuert sich dabei eine Verbindung zwischen dem sozialen Handeln und dem Ritual.<sup>187</sup> Diesen Aspekt wird Fischer-Lichte später in ihrem Performativitätskonzept wieder aufgreifen. Erwin Goffman zeigt bereits zeremonielle Aspekte von Alltagshandlungen auf, Clifford Geertz, Stanley Tambiah, Richard Schechner arbeiten am Postulat einer kulturellen Performance. Schechner entwickelt in seinen Schriften eine Performance-Theorie zum Thema Ritual und Theater. Der Begriff der kulturellen Performance dieser Autoren meint Darstellung und zugleich Reproduktion kultureller Sinn- und Handlungsmuster.<sup>188</sup> Rituale vollziehen auf besondere Art und Weise ihre Verifikationsprozeduren: „Ritualisiertes Handeln ist keinen Verifikationsprozeduren unterworfen, sondern die ‚Wahrheit des Rituals‘ wird durch Prozeduren der Initiation mimetisch internalisiert.“<sup>189</sup> Auch bei ästhetischen Strategien können Liminalitätszustände erzeugt werden, und es kann gelten, dass Handeln als Prozess begriffen wird, insofern die Aufmerksamkeit bei den künstlerischen Arbeiten auf der vom Handeln bestimmten Wirklichkeitskonstitution liegt.

In seiner *performativen Theorie des Rituals* (1998) versucht Tambiah den Begriff des Rituals genauer zu bestimmen. Dabei verweist er auf Versammlungen, Riten, Feste etc., die alle Ereignisse darstellen und ein *Ordnen* oder *Verfahren* aufweisen, das diese strukturiert. All diese Ereignisse besitzen zudem

187 Vgl. Bellinger und Krieger (Hg.) 1998. S. 13.

188 Vgl. Bellinger und Krieger (Hg.) 1998. S. 10.

189 Wirth 2002. S. 36.

Sinn für kollektives oder gemeinsames Handeln, das zweckgerichtet ist. Allen gemeinsam ist das *Bewusstsein*, dass es sich um Ereignisse handelt, die sich von alltäglichen Ereignissen unterscheiden lassen.<sup>190</sup> Zudem vergleicht Tambiah Eigenschaften des Rituals mit solchen, die auch das Fest oder Spiel aufweist. Das Spiel bewirke ein Heraustreten aus dem alltäglichen Leben in eine zeitlich begrenzte Tätigkeitssphäre, die eine eigene Struktur aufweist. Ebendiese Analogie trifft auch für die ästhetische Erfahrung zu. „Das Spiel ist ‚Wettkampf für etwas ebenso wie eine ‚Repräsentation‘ von etwas. Es ‚schafft Ordnung und ist Ordnung.‘“<sup>191</sup> Gleiches gilt bei Tambiah für das Ritual. Es bildet ein kulturell konstruiertes System symbolischer Kommunikation, d.h. sein kultureller Inhalt ist in bestimmten kosmologischen<sup>192</sup> oder ideologischen Konstruktionen begründet, das aus geordneten Sequenzen von Worten und Handlungen besteht. Worte und Handlungen werden oftmals multi-medial ausgedrückt und deren Inhalt wird charakterisiert durch: „Formalität (Konventionalität), Stereotypie (Rigidität), Verdichtung (Verschmelzung) und Redundanz (Wiederholung).“<sup>193</sup> Tambiah bestimmt den Vollzug ritueller Handlungen auf drei Arten als performativ: Zum einem im Sinne Austins, als Vollzug einer konventionellen Sprechhandlung, bei der etwas zu sagen gleichzeitig auch etwas zu tun bedeutet. Zum anderen im Sinn einer „dramatischen Performance, in der die Teilnehmer verschiedene Medien benutzen und das Ereignis intensiv erfahren“ und zuletzt im Sinne eines „indexikalischen Wertes (der Begriff stammt von Pierce), den die Akteure während der Performance dieser zuschreiben und aus ihr ableiten.“<sup>194</sup> Das Ritual stellt dabei den Vollzug oder auch die Ausführung eines kosmologischen Konstruktes dar. Dieses wird als selbstevident und unveränderlich betrachtet, daher werden Rituale, die damit verbunden sind, in fixen Formen ausgeübt und relativ unverändert übermittelt, um sie bei besonderen Anlässen oder in Kri-

190 Vgl. Tambiah 1998. S. 211.

191 Tambiah 1998. S. 212.

192 „Unter Kosmologie verstehe ich die Gesamtheit der Ideen, welche die Phänomene des Universums als geordnetes Ganzes spezifizieren und klassifizieren, und die Normen und Prozesse, welche dem Universum zugrunde liegen. Meines Erachtens sind die zentralen kosmologischen Ideen einer Gesellschaft jene orientierenden Prinzipien und Begriffe, die als heilig betrachtet, ständig als Maßstäbe benutzt und wegen ihrer Würde ohne große Änderung beibehalten werden.“ Tambiah 1998. S. 216.

193 Tambiah 1998. S. 213f.

194 Tambiah 1998. S. 214.

senzeiten wiederholt auszurichten. Der Grund für die Formalität der Rituale ist an die Tatsache geknüpft, dass es konventionalisierte Handlungen sind. Diese distanzieren daher die Teilnehmer von der rituellen Darstellung.<sup>195</sup> Der Sinn kultureller Performances besteht darin, die Gesellschaft ritualistisch zu repräsentieren um damit soziale Strukturen und Weltdeutungen zu bestätigen und zu reproduzieren.<sup>196</sup> Alltägliches und rituelles kommunikatives Verhalten wird von Tambiah unterschieden: Normale kommunikative Handlungen drücken Einstellungen und Gefühle direkt aus und teilen diese anderen Personen mit, wohingegen ritualisiertes Verhalten eine öffentliche Kommunikation erfordert und indirekt Wirkungen hervorruft. Daher codieren stereotype Konventionen nicht die Intentionen, sondern codieren die *Simulationen* von Intentionen.

In den 1960er/-70er Jahren entwickelten Künstler, wie Nauman oder Acconci u.a., Formen von ästhetischer Praxis, die auf den Körper und das physische Handeln ausgerichtet waren und einen materiellen Prozess an die Stelle der Produktion von Gegenständen in den Fokus ihrer Strategien rückten. Happenings und Aktionskunst sowie Ritual- und Performancekunst ging es dabei um eine Überwindung des angenommenen Gegensatzes zwischen Künstler und Betrachter und zwischen Kunstwerk und Umwelt. Sie legten die Aufmerksamkeit auf die Erforschung des eigenen Körpers und wiesen auch paradigmatische Handlungen als Gegenstand von Kunst aus. Bei installativer Kunst werden die Betrachter die Gestaltung von Raum durch verschiedene Medien in die Arbeiten miteinbezogen und lösen die traditionellen Grenzen zwischen Kunstwelt und Betrachterwelt auf. Performance und Aktionskünstler haben auch die Entwicklung des avantgardistischen Theaters beeinflusst. Experimentelles Theater wurde von Ritualtheoretikern wie Ronald Grimes oder Turner untersucht. Dabei wurde das Theater als Beispiel gegenwärtiger

195 Distanzierung meint Tambiah im Sinne von Distanznahme von privaten Gefühlen (Siehe Tambiah 1998. S. 220). Er führt Susanne Langers Argumentation an, bei der das Phänomen der psychischen Distanzierung für die Teilnehmer des Rituals entscheidend ist, weil das Ritual an bestimmte Anlässe gebunden eine dargestellte Idee ist. Das Ritual stellt eine symbolische Tätigkeit dar und kann keine unmittelbare Entlastung von Gefühlen ermöglichen. Das Ritual verweise nur auf ein Gefühl und kann dieses in Erinnerung rufen. Es stellt somit nicht den „freien Ausdruck von Gefühlen“ dar, sondern eine „disziplinierte Wiederholung der ‚richtigen‘ Einstellung“. Susanne Langer in: Tambiah 1998. S. 221.

196 Bellingher und Krieger (Hg.) 1998. S. 14.

*Ritualisierung* genannt. Nach Grimes zeigt sich, dass beim experimentellen Theater viele der „dramaturgischen Momente, die das Theater vom Ritual unterscheiden (z.B. die ironische Distanz zwischen Darsteller und Rolle, Narrativität, Textualität und die Orientierung an einem Skript, der Vorrang des Produkts vor der Praxis und schließlich die in sich geschlossene Bühnenwelt und die damit verbundene Trennung der Darsteller von Zuschauern) absichtlich umgangen oder durch spezielle Techniken außer Kraft gesetzt werden. [...] Es geht nicht darum eine Rolle darzustellen, sondern sich selbst und damit die Handlung, die man vor den Zuschauern ausführt, auch gleichzeitig für sich selbst zu vollziehen.“<sup>197</sup>

Grundidee des *sozialen Dramas* von Turner ist die ethnographische Re-Inszenierung ritueller Handlungen. Es geht ihm dabei um den Versuch, andere Kulturen verstehen zu wollen. Durch spielerischen Rollentausch könne der Ethnologe die fremde Kultur, deren andere Rollen, kollektive Repräsentationen und Übergangszustände besser ergründen. Die Ethnographie bringt dabei die rituellen Handlungen der fremden Kultur auf die Bühne der eigenen Kultur, wobei die rituellen *Performatives* in theatrale *Performances* transformiert werden. Indem Ethnographen die rituellen Handlungen, die ihrerseits performativ verfahren, auf die Bühne bringen oder nachspielen, vollziehen sie einen Wechsel im System und die rituelle Handlung wird zu einer theatrale Aufführung, zu einer Performance. „Ethnographien als Theaterstücke *aufführen* heißt dann, uns ethnographische Daten in ihrer ganzen Fülle von Handlungsbedeutungen vor Augen führen.“<sup>198</sup> Die ethnographische Tätigkeit besteht also in der Inszenierung von Performances, wobei der *Ethnodramaturg* an der Treue des Textes sowohl zu den beschriebenen Tatsachen als auch zur ethnologischen Analyse von Gruppenstrukturen und –prozessen interessiert ist.<sup>199</sup> Dabei wird das „spielerische ‚Auf-die-Bühne-Bringen‘ die Voraussetzung für jeden ernsthaften Versuch des Fremdverstehens.“<sup>200</sup> Bei der ethnographischen Aufführung können die Teilnehmer die Perspektive wechseln. Die Performance ermöglicht ihnen ein (anderes) Verständnis der fremden

197 Bellinger und Krieger (Hg.) 1998. S. 12.

198 Turner 1995. 193.

199 Vgl. Wirth 2002. S. 38. Sowie Turner 1995. S. 207.

200 Wirth 2002. S. 38.

Kultur, und gleichzeitig, durch die gewonnene Erfahrung des Fremden, auch aufgrund des nun möglichen Perspektivenwechsels ein (neues) Verständnis für die eigene Kultur. Der *Szenenwechsel* im Sinne Austins wurde hier kreativ umgedeutet als eine Möglichkeit des Sichtwechsels auf Handlungen und damit auf Kultur.

Aufgrund der Tatsache, dass kognitive, affektive und volitionale Elemente im sozialen Leben miteinander verknüpft sind, und selten in reiner Form auftreten, sowie der Tatsache, dass diese dem Forscher nur als gelebte Erfahrung (sowohl seine eigene als auch die der anderen, und beide im Bezug zueinander) verständlich sind, kritisiert Turner die nicht-lebendige Pädagogik des Studiums der Ethnologie und die Begrenzung, die in der literarischen Gattung der ethnologischen Monographie liege.<sup>201</sup> Auch der Film könne dem Zuschauer nicht vermitteln, was es *bedeutet*, ein Mitglied der dargestellten Kultur bzw. Gesellschaft zu *sein*. Mit diesem Ansatz steht Turner den kunsttheoretischen Ansätzen der 1960er/-70er Jahren nicht fern, denn auch hier ging es ja darum, den Schritt auf den Betrachter zuzugehen und Kunst nicht zu vermitteln, sondern realleiblich erfahrbar zu machen. Bei Turner bekommt nur der tatsächlich an der Theateraufführung Mitwirkende die Chance, die Transformation und den Perspektivenwechsel auf die Eigen- und Fremdkultur überhaupt zu vollziehen, denn ein großer Teil des soziokulturellen und psychologischen Komplexität des Kontextes gehe über das medial vermittelte Bild verloren. „Ethnographische Monographien oder Filme mögen die für eine bestimmte Gruppe charakteristischen Handlungsantriebe beschreiben und darstellen, nur selten aber werden diese Gattungen ihre Leser oder Zuschauer voll in das motivationale Gewebe der Kultur einbinden.“<sup>202</sup> Aufgrund dieses Missstandes versuchte Turner neue Wege zu erforschen, wie die Ethnologie näher an ihren Gegenstand kommen könnte.<sup>203</sup>

Wie erwähnt bestand eine Möglichkeit auf dem Weg zu einem besseren Verständnis der anderen Kultur darin, die Ethnographien zu Bühnenstücken

201 Siehe Turner 1995. S. 193.

202 Turner 1995. S. 194.

203 Hierbei ist ihm jedoch immer ein Anliegen, dass die andere Kultur verstanden werden soll. Turner schließt aus seinem Ansatz aus, dass Verstehen vielleicht überhaupt nicht möglich ist.

umzuschreiben und dann aufzuführen, um nicht nur die Rolle des Anderen zu spielen, sondern um in die Haut des Anderen zu schlüpfen. Das hatte viele problematische Implikationen: Der Ethnologe müsse nun nach mehreren Daten in der Literatur oder Geschichte forschen. Turner plädierte daher für ein interdisziplinäres Vorgehen, die Einbeziehung von Regisseuren, Stückeschreibern, Schauspielern, im Idealfall auch eines echten (!) Mitgliedes der fremden Kultur, sollte zur Voraussetzung werden. Er organisierte z.B. einen Workshop (zusammen mit Richard Schechner, Erving Goffman, Alexander Aland) zur „Erforschung der Nahtstelle zwischen Ritual und Theater, zwischen sozialem und ästhetischen Drama.“<sup>204</sup>

Mit diesen Aktionen verband Turner die Sozialwissenschaften mit den darstellenden Künsten. Er leitete den Begriff *Performance* etymologisch anders als Austin her: Mit Performance sei nicht gemeint *etwas zur Aufführung zu bringen* sondern in einem prozessualen Sinn etwas *zur Vollendung zubringen, auszuführen*. Genauer:

„*Performance* stammt, wie bereits erwähnt, vom mittel-englischen *parfournen*, das auf das altfranzösische *parfourir – par* (‚gründlich‘) plus *fournir* (‚ausstatten‘) zurückgeht –, deshalb hat *Performance* nicht unbedingt die strukturalistische Implikation der *Formgebung*, sondern eher den prozessualen Sinn von ‚zur Vollendung bringen‘ oder ‚ausführen‘. *Aufführen* (perform) heißt daher nicht so sehr eine einzelne Tat oder Handlung ausführen als vielmehr einen in Gang befindlichen Prozeß vollenden.“<sup>205</sup>

Turners Formulierung des *sozialen Dramas* ging davon aus, dass dieser Prozess in unterschiedliche Phasen von *Bruch, Krise, Lösung, Reintegration* unterteilt ist.<sup>206</sup> Zunächst bekräftigt er, dass das soziale Drama auf allen Ebenen der Sozialorganisation (vom Staat bis zur Familie) zu finden ist, und beginnt genau dann, wenn sich ein *Bruch* ereignet, „[...] wenn der friedliche Verlauf des geordneten, normengeleiteten sozialen Lebens durch den *Bruch* einer die wich-

204 Turner 1995. S. 195.

205 Turner in: Wirth 2002. S. 195.

206 Vgl. Turner in *Liminalität und Communitas*, in: Bellinger und Krieger (Hg.) 1998. S. 251-264.

tigsten Beziehungen kontrollierenden Regel unterbrochen wird.<sup>207</sup> Dieser Regelbruch führt zu einer *Krise*, die die Gemeinschaft in einander bekämpfende Koalitionen spalten kann. Es gibt nun verschiedene Handlungsfolgen: Die Gruppe, die sich für die maßgeblich repräsentativer der Gesellschaft hält, setzt *Bewältigungsmechanismen* in Gang, die sich insbesondere in ritualisiertem Handeln (rechtlichem, religiösem, militärischem etc.) ausdrücken. Die nächste Phase des sozialen Dramas stellt die Phase des alternativen Problemlösens dar: Die eine Lösung besteht darin, eine *Versöhnung* der beiden Parteien herbeizuführen (durch juristische, rituelle oder militärische Prozesse), die andere besteht in der *allgemeinen Anerkennung des nicht behebaren Bruchs* (darauf folgt oftmals eine räumliche Trennung der Parteien). Da Erfahrungen des *sozialen Dramas* quer zum Alltag stehen und „[...] das alltägliche Rollenspiel aufheben, unterbrechen sie den Fluß des sozialen Lebens und zwingen eine Gruppe, sich mit dem eigenen Verhalten in Bezug zu den eigenen Werten zu befassen, manchmal auch den Wert dieser Werte in Frage zu stellen.“<sup>208</sup> Daraus folgt, dass das soziale Drama nicht nur einen reflexiven Prozess in Gang setzt, sondern auch einen „kulturellen Rahmen hervorbringt, in denen Reflexivität einen legitimen Ort haben kann.“<sup>209</sup> Lässt sich die Tatsache, dass

207 Turner 1982. S. 196.

208 Turner 1982. S. 197.

209 Turner 1995. S. 197. Liegt aber nicht in der Aufführung und auch bereits schon im Schreiben (der Monographien oder dann auch Theaterstücke) als Grundlage für das ethnographische Inszenieren ein Problem darin, dass die Wahrnehmung der anderen Kultur bereits vom Autor der Textvorlage abgeschlossen vollzogen wurde? D.h. er hat sich schon an der Stelle bereits ein Bild etc. der anderen Kultur gemacht bzw. die Kultur in der eigenen Sprache beschrieben. Das würde dann bedeuten, dass die Aufführung eine Umsetzung der bereits von den kulturellen Riten gemachten Interpretation darstellt und keine Einfühlung etc. wie Turner sich das wünschte, bzw. es wäre nur eine Einfühlung in die bereits vorhandenen Interpretationen und (Vor-)Urteile. Dieser Gedanke kam mir bei der Lektüre seiner Schilderung einer von ihm und seinen Studenten vollzogenen Aufführung eines Ndembu-Rituals (das der Vererbung der Namensgebung). Hierbei glaubt Turner bereits zu wissen, welche Bedeutung dieses Ritual für die fremde Gesellschaft sowie damit zusammenhängende Einzelphasen im gesellschaftlichen Umgang haben. D.h. die Vorstellung, dass es ein wirklich *Anderes* gibt, das man *nicht* verstehen oder nachvollziehen kann, wird hier nicht berücksichtigt. Das Fremde wird von ihm immer schon zum Eigenen gemacht, es vollzieht sich m.E.s in diesen Aufführungen eine vereinnahmende Geste. Vgl. Turner 1982. S. 200ff. Der Eindruck verstärkt sich, wenn Turner in seiner Darlegung oftmals zu den Ndembu-Wörtern bzw. auch rituellen Handlungen europäische Analogien sucht, um den Europäern verständlich zu machen, welches Äquivalent er darin findet. Z.B. „[...]Sandombus *ilomba*-Schutzgeist (d.h. sein quasi-paranoides Unter-Ich)“ oder „[...] der *ilomba*-Schutzgeist (nach dem Vorbild von Shakespeares Richard III.)“ Turner 1982. S. 205. Jedoch kann tatsächlich auf einer Meta-Ebene vielleicht gelingen, was Turner selbst als einen Vorteil des Stücke-



das soziale Drama einen reflexiven Prozess anstößt, mit dem Prozess der ästhetischen Erfahrung vergleichen?

87

Im Feld der Ritualforschung sowie der Kultur-, Theater- und Medientheorie bezieht sich der Performanzbegriff nicht mehr nur auf die reine Sprachhandlung: So liegt bei der Kultur- und Theaterwissenschaft die Akzentuierung auf dem Aufführungscharakter von Sprechakten und bezeichnet dort das Aufführen von theatralen oder rituellen Handlungen bzw. Performances, aber auch sportlichen oder kulturellen Events.<sup>210</sup> Den Versuch, die Prozessstufen (Bruch, Krise, Lösung, Reintegration) auf ästhetische und künstlerische Prozesse und Erfahrungen anzulegen, hat später Fischer-Lichte für den Bereich der Ästhetik ausgeführt. Dort werden dann alle Äußerungen als Inszenierung verstanden und Kultur selbst als Inszenierung sozialer Dramen interpretiert. Dabei richtet sich die Aufmerksamkeit auf die Inszenierung von Symboliken oder diskursivischen Praktiken des Politischen sowie die Diskursivität von z.B. *gender* und *race*.

spiels benennt. Die Aufführung sei die beste Möglichkeit, „Unglaubwürdigkeiten in von westlichen Forschern veröffentlichten Berichten aufzuspüren und in der ethnographischen Geschichte unbehandelte oder ungelöste Fragen zu stellen[...]“. Turner 1982. S. 205.

210 Laut Wirth kann man mit Krämer schließen, dass sich die expliziten Performativa, die eigentlich den Ausgangspunkt der Sprechakttheorie darstellten, der „Integration in eine allgemeine Theorie des kommunikativen Handelns“ widersetzen (Wirth 2002. S. 35). In diesem Zusammenhang erwähnt Wirth auch Bellinger und Krieger, die in ihrer Einführung zum Handbuch *Ritualtheorien* die Frage aufwerfen, ob Rituale nicht sogar als *meta-performative kommunikative Handlungen* anzusehen sind. Insofern Rituale einen „[...] besonderen Bezug auf performative Rede haben, als sie die ‚Konventionen, auf denen performative Rede gründet, durch eine ihnen spezifische generative Pragmatik festlegen.‘“ (Wirth 2002. S. 35) Wirth schließt aus dieser Annahme, dass sich das Apriori verschiebt. „Dies würde freilich bedeuten, daß das *ritualisierte Handeln* als dem *kommunikativen Handeln* vorausgehendes anzusehen wäre, weil ersteres die Geltung von Konventionen allererst ‚etabliert, einführt und konstruiert.‘“ (Wirth 2002. S. 35) „Ritualisierte Handlungen unterscheiden sich von den pragmatischen Bedingungen des argumentativen Diskurses dadurch, daß sie keine Frage nach den Gültigkeitsansprüchen mit Blick auf gemeinsam akzeptierte Kriterien zulassen, sondern die Wahrheit ‚verkünden‘. Dabei ist ritualisiertes Handeln keinen Verifikationsprozeduren unterworfen, sondern ‚die Wahrheit des Rituals‘ wird durch Prozeduren der Initiation mimetisch internalisiert.“ (Wirth 2002. S. 35f.)

Neben der Sprachphilosophie, der Literaturwissenschaft und der Ritualtheorien hat der Begriff des Performativen auch in den Kulturwissenschaften Eingang gefunden und seit ungefähr den 1990er Jahren wird auch in der Kulturphilosophie und Kulturtheorie vermehrt mit dem Begriff des Performativen operiert. Bisherige textwissenschaftliche Methoden untersuchten ihre Gegenstandsbereiche, die neben Texten auch Rituale, Feste oder Sportereignisse bildeten, lediglich im Hinblick auf ihre möglichen Bedeutungen, ohne dass deren spezifischer Ereignischarakter berücksichtigt worden wäre. In der Kulturwissenschaft führt das Performative zu einer Veränderung im Verständnis von Kultur, die bis dahin vornehmlich metaphorisch als *Text*, d.h. als strukturierter Zusammenhang von Zeichen, denen Bedeutung zuzuschreiben sind, aufgefasst wurde. „Damit verlagerte sich das Interesse stärker auf die Tätigkeiten, Handlungen, Austauschprozesse, Veränderungen und Dynamiken, welche die jeweiligen kulturellen Ereignisse überhaupt erst konstituieren. Der Fokus verschob sich vom Textcharakter zum Ereignischarakter von Kultur. Damit begann die Metapher von ‚Kultur als Performance‘ ihren Aufstieg.“<sup>211</sup>

Neben diesem neuen Blickwinkel wird in der Ritual- und Theatralitätsforschung, in Gender Studies, Medientheorien und Performance Studies, also aus kulturwissenschaftlicher Perspektive, unter dem Begriff des *Performativen* eine wirklichkeitskonstituierende Eigenschaft der performativen Äußerungen und diese als soziales Handeln gefasst. Da im Zentrum des Interesses der kulturwissenschaftlichen Ansätze Fragen nach der Konstitution von Gender, Identität, Ethnizität und Ritualen stehen, die den Anschein einer

211 Webseite *Kulturen des Performativen*: [http://www.sfb-performativ.de/seiten/frame\\_gesa.html](http://www.sfb-performativ.de/seiten/frame_gesa.html). Zugriff 20. Nov. 2007. Der Sonderforschungsbereich *Kulturen des Performativen* zielt nicht darauf ab das Text-Modell mit dem Performance-Modell zu ersetzen, vielmehr geht es den Wissenschaftlern darum, die Relationen zwischen diesen beiden Ordnungen zu betrachten. Der Forschungsbereich geht davon aus, dass kulturelle Handlungen und Ereignisse immer auch textuelle Aspekte in sich tragen, insofern ihnen Bedeutungen zugeschrieben werden können. „Dabei begründen diese performativen Züge durchaus eine eigenständige Weise der (praktischen) Bezugnahme auf bereits existierende (oder für möglich gehaltene) Wirklichkeiten und verleihen den erzeugten kulturellen Handlungen und Ereignissen einen spezifischen, vom Text-Modell nicht erfassten Wirklichkeitscharakter. Zwischen dem Textuellen und dem Performativen wird also kein Wendepunkt oder Bruch behauptet, sondern ein Zusammenhang.“

Natürlichkeit erwecken und dadurch Illusionen schaffen, die ihre historische Entstehung, ihre Veränderbarkeit und die ihnen impliziten Machtverhältnisse verdecken,<sup>212</sup> wird dabei nach dem Gelingen und dem Scheitern sozialer Kommunikationsprozesse und damit auch nach wirklichkeitserzeugenden Prozessen, die soziale Realitäten erst herstellen, gefragt. So zu erkennen z.B. bei Butler, die Geschlechtszugehörigkeit als durch performative Akte konstituiert begreift, oder auch bei Pierre Bourdieu, der den Terminus performativ zur Charakterisierung von Einsetzungsriten verwendet und dessen Habitus-Begriff als performativ gilt. Handeln wird dabei als Ergebnis bisheriger Handlungen und als Ausgangspunkt zukünftiger Handlungen bestimmt.<sup>213</sup>

Wenn kulturwissenschaftliche Ansätze Gesellschaft und Kultur als Ergebnis performativer Äußerungen bzw. Handlungen bestimmen, handelt es sich dabei um den Versuch insbesondere komplexe Prozesse des Sozialen zu beschreiben. Eine Applizierung des hier erwähnten kulturwissenschaftlichen Performativitätskonzeptes auf ästhetische Strategien Naumans und Eliasson ist insofern interessant, da auch bei ihrer künstlerischen Praxis Wiederholungen bestimmte Wirkungen beim Betrachter hervorbringen können. Dabei sei auf die Serialität der frühen Film- und Videoaufnahmen Naumans verwiesen, sowie auf die Re-Kontextualisierung naturhafter Phänomene durch Eliassons performatives kuratorisches Vorgehen. Mit der Entwicklung der Installationskunst Ende der 1950er/Anfang der 1960er Jahre z.B. mit Land Art, Body Art, Happening, Aktionskunst, Konzeptkunst, Fluxus sowie Performances zeigte sich eine Verschiebung hinsichtlich des Objektstatus` des Kunstwerks hin zu einer Prozessästhetik. Wie lassen sich diese Prozesse in den Blick nehmen? Auch an den performativen künstlerischen Strategien in der zeitgenössischen Kunst lässt sich m.E. eine Entwicklung ablesen, die sich insbesondere durch eine Etablierung von Erfahrungsinszenierungen, die um den Körper, den Raum und die Zeit kreisen, auszeichnet. Performative Pro-

212 Vgl. Wulf 2001.

213 Vgl. Wulf 2001. S. 12. „Praktisches Wissen ist performativ; es ist körperlich, ludisch, rituell und zugleich historisch, kulturell; performatives Wissen bildet sich in face-to-face Situationen und ist semantisch nicht eindeutig; es ist ästhetisch und entsteht in mimetischen Prozessen; performatives Wissen hat imaginäre Komponenten, enthält einen Bedeutungsüberschuss und lässt sich nicht auf Intentionalität reduzieren; es artikuliert sich in Inszenierungen und Aufführungen des alltäglichen Lebens, der Literatur und der Kunst.“ Wulf 2001. S. 12.

zesse und Praktiken als soziale Akte konstituieren – ebenso wie die ästhetische Praxis – in ihren Vollzügen Wirklichkeiten.

In diesem Zusammenhang und in Hinblick auf die Relevanz des Begriff des Performativen für die Kunstwissenschaft sowie vor dem Hintergrund eines Vergleichs der künstlerischen Verfahren von Nauman und Eliasson, scheinen Re-Lektüren von Derrida, Butler oder Fischer-Lichte als sinnvoll.

Der Derrida'sche Begriff der *Wiederholung* spielt in kulturwissenschaftlichen Theorien, die Gesellschaft und Kultur als Ergebnis performativer Äußerungen bzw. Handlungen bestimmen, eine essentielle Rolle. Dabei wird die Wiederholung Bedingung der Möglichkeit performativer Prozesse, die einerseits auf Vergangenes Bezug nimmt, aber auch in der Zukunft nicht stets zum selben Ergebnis gelangen muss. In der wiederholenden Nachahmung kultureller Konventionen etc. kommt es zu nachträglichen Veränderungen und kreativen Umschreibungen durch performatives Handeln. Man könnte dabei von einer dem Performativen, sowie dem Installativen inhärenten Differenz sprechen, die im Stande ist, Diskurse der Kultur, Gesellschaft, Gemeinschaft und Institutionen immer wieder neu zu bestimmen und zu konstituieren.

Derrida führte seine Überlegungen zur Performativität auf Grundlage einer Auseinandersetzung mit der Sprechakttheorie von Austin und Searle aus. Er verknüpfte den Begriff der Performativität mit dem des Zitats und begründete das Regelhafte des Sprachgebrauchs mit der *Iterabilität* sprachlicher Zeichen. Damit eine Marke als ein Zeichen identifizierbar wird, damit sie Bedeutung hat, muss sie wiederholbar sein. Folglich ist sie aus jedem Kontext des Sprechens ablösbar und in einen neuen Kontext einfügbar. Allerdings bringt ein solcher Kontextwechsel eine Veränderung in der Bedeutung des Zeichens mit sich. Jede Wiederholung des Zeichens impliziert sein Anderswerden: „Repetition und Erzeugung von Differenz verschränken sich.“<sup>214</sup>

„Eine Universalität semiotischer Regeln wird im Unterschied zur universalisierenden Performativität, immer erst a posteriori behauptbar, denn die Allgemeinheit des Zeichens wird ja erst in der Wiederholung hervorgebracht. ‚Performativität‘ zielt also darauf, dass

die Wiederholung von Zeichenausdrücken in zeit- und raumversetzten neuen Kontexten – eine Wiederholung, welche erst die Allgemeinheit im Gebrauch dieser Ausdrücke stiftet – zugleich eine Veränderung der Zeichenbedeutung bewirkt.<sup>215</sup>

Derridas Ansatz macht die Veränderung von Bedeutung auch in sozialen Kontexten beschreibbar. Sprechen bezieht sich dann nicht nur auf ein einmaliges Ereignis, sondern wird kontextuell immer wieder vollzogen und in der Wiederholung verändert. Die Wirkung von Sprechakten gründet auf der zitatformigen Wiederholung von Konventionen, wie später ausführlicher dargelegt wird. In diesem Kapitel soll aufgezeigt werden, wie insbesondere der Aspekt der Iteration bei Derrida von Bedeutung für die Betrachtung der künstlerischen Strategien ist. Dabei wird ersichtlich, dass sich diese Arbeiten mittels einer ästhetischen Re-Präsentation und Re-Kontextualisierung als performativ im Sinne Derridas erweisen.

Der Begriff des Performativen erfährt durch Judith Butlers Aufsatz *Performative Acts and Gender Constitution: an Essay in Phenomenology and Feminist Theory* (1988) eine Neukonzeptualisierung dahingehend, dass nun auch Sprechen über Körper ein Handeln meint. Butlers Konzept der Performativität von Zitatformigkeit nimmt darin einen besonderen Stellenwert ein und bildet ein Modell der Hervorbringung von Geschlechtsidentität durch Benennung.<sup>216</sup> Dabei ist für Butler Geschlechteridentität (*gender*) nicht ontologisch oder biologisch gegeben, also kulturellen Produktionsweisen nicht vorgängig, sondern deren Wirkung, d.h. Ergebnis kultureller diskursiver Konstruktion. Die Konstitutionsakte werden performativ genannt und bestimmen die Macht des Diskurses, durch ständige Wiederholungen Wirkungen zu produzieren.<sup>217</sup>

215 Krämer 2004. S. 16.

216 Vgl. Wulf 2001. S. 15.

217 Vgl. auch Bublitz 2002. S. 51, S. 55, S. 70. Sowie bei: Fischer-Lichte 2004<sup>1</sup>. S. 37. Rückübertragungen auf Performance und Performance Art, also auf ästhetische Felder, wurden im Zuge der Verwendung des Begriffs in *Gender Studies*, *Queer Theory* und *Performance Studies* möglich. Janecke betont die Bedeutung der Austin'schen Verwendung des Begriffes performativ im Sinne seiner Bestimmung, derzufolge performative Äußerungen hervorbringen, was sie bezeichnen, und wendet sich in seiner Kritik gegen Fischer-Lichtes Ansicht, die performativ im Sinne von *aufführungsbahig* gebraucht, wenn Janecke sagt, dass Austins

Butlers Konzept der Hervorbringung von Geschlechtsidentität durch Benennung betont, dass sich eine Äußerung in der Gegenwart als aus der Vergangenheit kommend und in die Zukunft hinausweisend situiert. Die in der Verzeitlichung begründete Zitatförmigkeit bildet die Basis für die performative Macht des Sprechens. Ein weiterer Grund für die Macht des Sprechens liegt darin, dass Sprechhandlungen sich als eine Art theatrale Aufführung vollziehen. Wird eine Äußerung vollzogen, so kann mittels der durch die Zitation ermöglichten Distanznahme zum Zitierten eine Um- oder Neuinterpretation vorgenommen werden. Es geht ihr insbesondere darum, die Performativität von Sprache dahingehend stark zu machen, dass diese schöpferisch eingreifen und Gegenstände oder Wirklichkeiten neu formulieren kann.<sup>218</sup> Hierbei spielt auch der Gedanke eine Rolle, dass Sprache ihren rein repräsentativen Status verliert. Butlers Auffassung von Diskurs hat demnach zwar einen prägenden, aber keinen determinierenden Einfluss auf den individuellen Sprachgebrauch. Die Möglichkeit der Wiederholung impliziert auch eine Möglichkeit zur Umdeutung, Neudeutung oder Verschiebung von Bedeutungen und Normen. Wenn die performative Macht der Sprache bei Butler zum Instrument wird, das Veränderung von Strukturen hervorbringt, beinhaltet ihr Konzept eine dezidiert politische Dimension, insofern sie damit konstatiert, dass es diskursive Strukturen gibt, die machtvoll unser Leben bestimmen.

Auch Butlers Position wird unten ausführlicher dargestellt werden. Es wird dabei die Theorie der Verkörperungsbedingungen bzw. die Frage nach der Wirklichkeitskonstituierung im Vordergrund stehen. Bei den Installationen von Nauman und Eliasson ist dieser Aspekt von Bedeutung, da auch die ästhetische Praxis Wirklichkeiten erzeugt, mit denen sich der Betrachter konfrontiert findet, oder die er selbst erst erzeugt. Dabei wird u.a. zu fragen sein, wie gerade auch die in den Installationen Naumans erwirkte Unmittelbarkeit als Wirklichkeit durch den Rezipienten verhandelt wird.

*Auf dem Weg zu einer performativen Kultur und Ästhetik des Performativen* von Fischer-Lichte markieren ebenso wie Derridas und Butlers Theorien einen

Intention darin lag, Sätze zu charakterisieren, die zugleich ihr Vollzug sind, und damit ein Sprechen auf der *Bühne* gerade ausgeschlossen wissen wollte. Vgl. Janecke 2004. S. 32.  
218 Besonders Butler 1995. Sowie Butler 2006.

Einschnitt in der Auseinandersetzung um den Begriff des Performativen. Denn dort verbindet die Autorin Performativität mit dem Begriff der theatralen Aufführung. Sowohl ihre Fundierung des Performativen im Theatralen als auch ihre Erweiterung der Anwendung des Performativen auf Formen der kulturellen Inszenierung, wie Sportereignisse und Politik, erwiesen sich als fundamental für die Transformation des Begriffs des Performativen.

In ihrem Theatralitätskonzept unterscheidet Fischer-Lichte zwischen Theatralität als Wahrnehmungsmodus bzw. als rezeptionsästhetischer Kategorie und der von ihr eigens ausgearbeiteten Auffassung von Theatralität als ‚Modus der Zeichenverwendung durch Produzenten und Rezipienten‘, das heißt auch als ‚semiotische Kategorie‘.<sup>219</sup> Ihr Ansatzpunkt der aufführungshaften Performativität wird unten ausführlicher dargestellt, da drei Aspekte ihrer Konzeptualisierung des Performativen für die Betrachtung installativer Kunst von Bedeutung werden. Neben dem Aspekt der *Selbstreferentialität des Performativen* wird auch der Aspekt der *wirklichkeitskonstituierenden Fähigkeit des Performativen* relevant, sowie die Tatsache, dass gerade das Performative ein dichotomisches Schema zu destabilisieren in der Lage ist.

„Der ethnologische Performanzbegriff hängt, sowohl was die rituelle Handlung im Kontext der fremden Kultur als auch deren ethnographische Re-Inszenierung im Rahmen der eigenen Kultur betrifft, von korporalen Aspekten ab. Diese korporalen Aspekte stehen auch im Mittelpunkt des theatralen Performanzkonzeptes Fischer-Lichtes, das in wechselseitiger Abhängigkeit zu den Begriffen der *Theatralität* und der *Inszenierung* steht.“<sup>220</sup>

In der Kulturwissenschaft wurde eine gleichzeitige Verwendung des Performanz- und des Performativitätskonzeptes zum ersten Mal eingeführt. Wesentliches für die kulturwissenschaftliche Begrifflichkeit des Performativen lag darin, dass sich alle Äußerungen immer auch als Inszenierungen, das heißt als Performances betrachten lassen. Sieht man von der Funktion der Sprechakte symbolische Handlungen auszuführen ab, dann werden auch die

219 Butler 1995. S. 38.

220 Wirth 2002. S. 38.

performativen Verben als Teil einer Inszenierung begreifbar, wie schon in Ritualtheorien festgestellt wurde. Culler hatte bereits das Spannungsverhältnis zwischen Performanz und Performance zum Ausdruck gebracht und damit die Grundprämisse sowohl der Theatralitätstheorie als auch der Ritualtheorie vorweggenommen,<sup>221</sup> wenn er behauptet: „Damit ich im ‚wirklichen‘ Leben ein Versprechen geben kann, muß es iterierbare Prozeduren oder Formulierungen geben, wie sie auch auf der Bühne verwendet werden. ‚Ernsthaftes‘ Verhalten ist ein Sonderfall des Rollenspiels.“<sup>222</sup> Das Konzept der Iterabilität implizierte eine Form der *Theatralität*, welche auf Bühneninszenierungen und Alltagsinszenierungen gleichermaßen anwendbar wurde. „Die Schnittstelle zwischen der Praxis sprachlicher *Performativity* und der Praxis theatraler *Performance* betrifft nämlich nicht nur die Theatertheorie, sondern auch die *Gender-Studies*.“<sup>223</sup> In der Einleitung zu *Performativity und Performance* schreiben die Herausgeber Parker und Kosofksy, dass Derrida und Butler den Begriff der Performativität von Austin insofern erneuert hätten, da sie die verschiedenen Modi untersuchten, wie Identität „iteratively through complex citational process“<sup>224</sup> konstruiert werde. Während die sprachphilosophische Fragerichtung die *kommunikative Funktion* der Sprechakte thematisierte, und daher die funktionalen Bedingungen der Möglichkeit des kommunikativen Gelingens problematisierte, untersuchten die kulturwissenschaftlichen Performanzkonzepte die Wirklichkeit der medialen Verkörperungsbedingung. Diese Bedingungen werden bestimmt von der Dynamik der *Reproduzierbarkeit* und der *Iterierbarkeit*,<sup>225</sup> die als Prozeduren der Materialität der Medien begriffen werden, in denen sich Sprachlichkeit vollzieht.

221 Siehe Wirth 2002. S. 39.

222 Culler in: Wirth 2002. S. 40.

223 Wirth 2002. S. 40.

224 Wirth 2002. S. 40.

225 Siehe Wirth 2002. S. 40.



In Medientheorien und -philosophien steht insbesondere die Frage nach dem Akt der *Verkörperung* von Botschaften im Blickfeld. Dieser Akt wird vornehmlich vom Prozess der Reproduzierbarkeit her bestimmt. Bereits in der kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung verschränkte sich der Aspekt der Performanz mit dem der Performativität, wobei dort einerseits das Zusammenwirken von *performances* und *performatives* betrachtet wurde und andererseits im Zusammenspiel der Verkörperung von Inszenierungen in der wiederholbaren Materialität von Äußerungen das konstitutive Profil des Performanzbegriffs sichtbar wurde. *Performance* als Inszenierung erschien hier als *verkörperte Erscheinungsform performativer Sprechakte*.<sup>226</sup> Die Verwendung des Performanzbegriffs durch die Kulturwissenschaft war zudem nach Wirth durch zwei Tendenzen gekennzeichnet. Erstens die *Theatralisierung*, bei der die „Schnittstelle zwischen Ausführen und Aufführen“<sup>227</sup> thematisiert wurde. Zweitens die *Iterabilisierung*, die das Problem des Zitierens in den Fokus rückte. Gleichzeitig führen beide Bewegungen zu einer gemeinsamen Fragestellung nach den *Verkörperungsbedingungen*, woraus zugleich die Medialisierung des Performanzbegriffs resultierte, die nun Gegenstand der Medientheorie bildet. Diese Bedingungen werden auch nach Krämer von zwei Dynamiken bestimmt, die der Reproduzierbarkeit und der Iterierbarkeit, die sie als „stumme Prozeduren, der lautlosen Materialität der Medien, in denen unsere Sprachlichkeit sich vollzieht“, versteht.<sup>228</sup> Dabei ist „eine Eigensinnigkeit am Werk, die nicht nach dem Modell vereinbarter Zeichenbedeutungen, sondern nach dem Vorbild der unbeabsichtigten Spur zu denken ist; Spuren werden nicht gemacht, sondern werden hinterlassen. [...] ‚Verkörperte Sprache‘ wird so zu einem Suchbegriff nach den materialen, vorprädikativen Formgebungen unserer Sprachlichkeit.“<sup>229</sup>

Der Zusammenhang zwischen Medialität und Materialität wird laut Wirth weitgehend bereits bei Michel Foucault problematisiert. In der *Ar-*

226 Vgl. auch Bublitz 2002. S. 22.

227 Wirth 2002. S. 42.

228 Krämer 2002. S. 42.

229 Krämer 2002. S. 332.

*chäologie des Wissens* thematisiert Foucault „sowohl die Ereignishaftigkeit von Zeichenvorkommnissen im Sinne ihrer historischen *Monumentalität* als auch die *wiederholbare Materialität* von Verkörperungsakten.“<sup>230</sup> „Die diskursanalytische Aussagekraft einer ‚historischen Aussage‘ resultiert für Foucault nicht aus dem, *was* gesagt wurde oder was die Aussage macht, sondern aus der Tatsache, *daß* sie gemacht wurde. Dergestalt gewinnt die historische Aussage den semiotischen Status eines *genuinen Index*.“<sup>231</sup>

„Der illokutionäre Akt ist nicht das, was sich vor dem Augenblick der Aussage selbst abgewickelt hat (im Denken des Autors oder im Spiel seiner Absichten); es ist nicht das, was nach der Aussage selbst sich vollziehen können in der Spur, die sie hinter sich gelassen hat, und den Konsequenzen, die sie ausgelöst hat; sondern das, was sich durch die Tatsache selbst vollzogen hat, daß es eine Aussage gegeben hat – und genau diese Aussage (und keine andere) unter ganz bestimmten Umständen.“<sup>232</sup>

Eine historische Aussage beansprucht zwei Modi für sich, nämlich weder rein sprachlich noch rein materiell zu sein. „Die Materialität der Aussage ist konstitutiv für die Aussage selbst, weil eine Aussage ‚einer Substanz, eines Trägers, eines Orts und eines Datums‘ bedarf. Sobald sich diese situativen *Indices* ändern, wechselt auch die Aussage ihre Identität.“<sup>233</sup> Sowohl für Derrida als auch für Foucault liegt eine besondere Bedeutung auf der Frage nach der Wiederholung und Wiederholbarkeit von Aussagen. „Wie soll man durch diese vielfältigen Vorkommnisse, durch diese Wiederholungen, diese Transkriptionen hindurch die Identität der Aussage feststellen?“<sup>234</sup> Um dieses Problem einzugrenzen und, um die Identität in den Blick zu bekommen, unterscheidet Foucault methodisch zwischen Aussage und Äußerung.

230 Wirth 2002. S. 42.

231 Wirth 2002. S. 42.

232 Foucault. *Archäologie des Wissen*. Zitiert nach Wirth 2002. S. 43.

233 Wirth 2002. S. 43.

234 Foucault zitiert nach Wirth 2002. S. 43.

„Die Äußerung ist ein einmaliges, nichtwiederholbares Ereignis, die seine Besonderheit hat, ‚die festgelegt und datierbar ist und die man nicht reduzieren kann.‘ Die Aussage dagegen kann nicht auf das ‚reine Ereignis der Äußerung zurückgeführt werden, denn trotz ihrer Materialität kann sie wiederholt werden.‘ Hieraus leitet Foucault die Aufgabe ab, zu klären, durch welche Regelungen *wiederholbarer Materialität* die Aussage charakterisiert wird.“<sup>235</sup>

Im Anschluss an Derrida und Foucault lässt sich, wie Wirth ausführt, die These einer spezifischen „Äußerlichkeit des Zeichens“ formulieren, die sich „entweder im *Spiel der Schrift* oder in der *Monumentalität des Geschriebenen* manifestiert – in beiden Fällen betrifft sie die *Medialität* des Zeichens bzw. die Performanz der verkörperten Sprache. Dabei treten die medialen Aspekte des performativen Akts nicht mehr nur als Realisierungsmoment ins Blickfeld, sondern werden als konstitutiv für die menschliche Sprachfähigkeit angesehen, insofern nämlich, als ‘verschiedene Medien immer auch verschiedenartige Sprachpraktiken eröffnen’.<sup>236</sup>

Wirth sieht mehrere Interessensbereiche des medialen Forschungsprogramms. Zum einen ist er der Meinung, dass sich mediale und theatrale Interessen insofern als kompatibel erweisen, da diese sich beide auf die Verkörperungsbedingungen beziehen, so zum Beispiel Krämer, die sich für die „Rehabilitierung der Stimme“ und der „Reflexion auf die phänomenale Fluidität des gesprochenen Wortes“<sup>237</sup> ausspricht. In den Theaterwissenschaften fungiert die Stimme des Schauspielers als Ort, an dem Körper und Bedeutung zusammenkommen.<sup>238</sup> Dabei gehe die mediale Problemstellung über die theatrale hinaus, „*Erstens* wird die theatrale Frage nach dem ‚Körper als Zeichen‘ unter mediologischen Vorzeichen in die Frage nach dem ‚Körper der Zeichen‘ transformiert. *Zweitens* werden im Rahmen der medialen Problemstellung nicht nur die *Verkörperungsbedingungen* thematisiert, sondern auch die *Übertragungsbedingungen*, also die Transmissionswege der Zeichen.“<sup>239</sup>

235 Wirth 2002. S. 43.

236 Krämer 2002. S. 44.

237 Krämer 2002. S. 44.

238 Siehe Wirth 2002. S. 44.

239 Wirth 2002. S. 44.

In ihrem Aufsatz *Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität* befasst sich Krämer mit dem von ihr präferierten Begriff der *verkörperten Sprache*: „Die Hypothese ist, daß für die sprachphilosophische Reflexion die Begriffe ‚Performanz‘ und ‚Performativität‘ eine methodische Neuakzentuierung jenseits des protestantischen Gestus<sup>240</sup> eröffnen, durch welche Sprache als ‚verkörperte Sprache‘ Gestalt gewinnen kann, ohne dabei ein magisches Identifikationsmodell wiederbeleben zu müssen.“<sup>241</sup> Bisherige Sprechakt- und Kommunikationstheorien idealisierten das Kommunikationsgeschehen, indem sie der „Kontingenz, der Undurchsichtigkeit und Unbeherrschbarkeit, der Materialität und der Zeitlichkeit endlicher menschlicher Kommunikationsereignisse“<sup>242</sup> keine Betrachtung schenkten. Daher fragt Krämer, welche Rolle dabei die Performanz noch haben kann, wenn sie dem den Sprechakt- und Kommunikationstheorien zugrunde liegenden Zwei-Welten-Modell folgt. Das Zwei-Welten-Modell bezeichnete, wie bereits oben erwähnt, ein in der Semiotik der Repräsentation verwurzeltes Sprachverständnis.<sup>243</sup>

Weil in diesem Zwei-Welten-Modell Krämer die Performanz als einschränkende Bedingung beschrieben sieht, sucht sie im Gegenzug nach ihrer produktiven Kraft. Dabei ist es nicht ihr Anliegen, eine einfache Umkehrung des Verhältnisses von Performanz und Kompetenz zu erzielen, vielmehr interes-

240 „Wir wollen diese weitverbreitete Einstellung, daß das, worauf es ankomme, hinter den sinnlich wahrnehmbaren Phänomen liege, den ‚protestantischen Gestus‘ in den Geistes- und Kulturwissenschaften nennen.“ Krämer 2002. S. 325.

241 Krämer 2002. S. 325.

242 Krämer 2002. S. 328.

243 Nach Krämer rekurriert die Idee der Repräsentation, die auch in zeitgenössischen Theorien über Sprache und Text erscheint, auf einem Postulat, das von Charles Sanders Peirce herrührt. Dabei geht es um die Unterscheidung von *type* und *token*, „derzufolge wir ein Zeichen als ein bestimmtes Zeichen genau dadurch identifizieren, daß wir das einzelne Zeichenvorkommnis als Aktualisierung eines universellen Zeichentypus interpretieren.“ (Krämer 2002. S. 324) Dabei scheint ein Modell als grundlegend, das als doppelbödig bezeichnet wird, denn: „Etwas, das unseren Sinnen zugänglich ist wird interpretiert als raum-zeitliche situierte Instantiierung von etwas, das nicht mehr unmittelbar gegenwärtig gegeben ist[...].“ (Krämer 2002. S. 324) Dieses Modell eines repräsentationalen Zeichens spalte die Welt auf in eine Tiefenstruktur, die ein universelles Muster berge, und eine Oberfläche, die dieses Muster aktualisieren. Siehe Krämer 2002. S. 324.

siert sie sich für eine neue Auffassung von Sprache bzw. für einen Begriff von *Sprachlichkeit* überhaupt, bei dem nicht so sehr eine Vorstellung von homogener und *virtualisierter* Sprache vorherrschend ist, sondern eine „Vielzahl homogener Sprachpraktiken und ihnen korrespondierende unterschiedliche Formen von Sprache zum interessanten und erklärungswürdigen Phänomen wird.“<sup>244</sup> Wie wird diese Sprachlichkeit gedacht?

In der Sprechakttheorie ging es zum einen darum, Sprache als ein arbiträres, sprich auf Konventionen beruhendes Zeichensystem zu betrachten, zum anderen um die Vorstellung, dass man sprachliche Zeichen instrumentell einsetzt. Wie die Autorin deutlich macht, beziehen sich die Sprachanalysen Austins auf idealisierte Kommunikations- und Sprecherbedingungen, in denen Asymmetrien von Macht, Körperlichkeit und sozialem Status keine Rolle spielen. Im Grunde sind die Kommunizierenden nur noch Personifikationen von Geltungsansprüchen. Dieser Universalismusanspruch bezieht sich ihrer Meinung nach somit nicht auf das *wirkliche* Sprechereignis, sondern auf eines, das nach universalen Regeln gerichtet ist. Daher, so schließt Krämer, erschien in sprachphilosophischen Theorien die Frage nach Medien überhaupt nicht, z.B. die Frage, ob die Kommunikation im Medium der Stimme, Schrift oder des Telefons ausgeführt wird. Ihre Performanzkonzeption rekurriert demgegenüber auf drei theoretische Ansätze, die das Performative in den Vordergrund stellen: (1) auf poststrukturalistische Ansätze von Jacques Lacan, Julia Kristeva und Jacques Derrida, bei dem Sprache als Ort einer strukturellen Differenz verstanden wird, welche das Sprachgeschehen in Bewegung hält, dann (2) mediengeschichtliche Ansätze in der Oralitäts- und Literalitätsforschung, die Sprache als Begriffe für Phänomene ausweisen, „die in Abhängigkeit von materialen, kulturgeschichtliche variierenden Medien von Kommunikation und Kognition eine je andersgeartete Verfassung annehmen“,<sup>245</sup> sowie (3) Diskussionen um die Begriffe Performance und Performativität in den Kultur- und Kunstwissenschaften, bei denen ein Tun aufgeführt wird im Sinne einer Wiederaufführung, und bei dem Wiederholung immer ein Anderswerden des Wiederholten meint.<sup>246</sup>

244 Krämer 2002. S. 329.

245 Krämer 2002. S. 330.

246 Siehe Krämer 2002. S. 330.

Mit der Orientierung an dem Performativen der Sprache, formuliert sie ihren Begriff der verkörperten Sprache: „Es gibt keine Sprache jenseits des raum-zeitlich situierten Vollzugs ihrer stimmlichen, schriftlichen oder gestischen Artikulation.“<sup>247</sup> Versteht man Sprache nun als radikal zeitliches Phänomen, kommen unausweichlich die „material und technisch gebundenen Bedingungen des Sprachgebrauches“<sup>248</sup> zur Erscheinung. Bei dieser Konzeption der verkörperten Sprache sind im Gegensatz zur virtualisierten Sprache Medien keine bloßen Realisierungsaspekte, sondern „konstitutiv für die menschliche Sprachlichkeit, insofern verschiedene Medien immer auch verschiedenartige Sprachpraktiken eröffnen.“<sup>249</sup>

Bereits in ihrer Einleitung von *Performativität und Medialität* (2004) bestimmt Krämer ihre medientheoretische Perspektivierung des Performativitätsbegriffs. Performativität ist dabei nicht ohne Bezug auf Medialität zu denken.<sup>250</sup> Sie denkt Performativität und Medialität im Zusammenhang mit dem Begriff der Aisthesis und benennt das Wechselverhältnis von Ereignis und Wahrnehmung als ein „in Szene gesetztes‘ Geschehen.“<sup>251</sup> Aisthesis wird verstanden als der „bipolar strukturierte Vollzug eines Ereignisses und seiner Wahrnehmung, das auf ein (symbolisches) Ausdrucksgeschehen gerade nicht reduzierbar ist.“<sup>252</sup> Dieses Modell lässt sich auch für Installationskunst, sowohl aus den 1960er/-70er Jahren, als auch für zeitgenössische Kunstpraxis geltend machen.

Bei der Auseinandersetzung um den Performativitätsbegriff bei Derrida und Butler arrivierte laut Krämer die Schriftstruktur zum Paradigma. Dies aufgrund der Annahme, dass Sprechen sich in den Texturen bzw. Kulturen geschichtlich sedimentiert. Medialität in diesem Sinne sei eine sprach- und schriftzentrierte, bei der die Performativität ein Attribut des Semiotischen bleibe. Bei der künstlerischen Performance nun, erscheint Aisthesis nicht mehr als ein Akt von Repräsentation deutbar. Dadurch kann die Präsenz des Körperlichen in den Fokus gelangen, welche nun nicht mehr durch das Sche-

247 Krämer 2002. S. 331.

248 Krämer 2002. S. 331.

249 Ebda.

250 Siehe Krämer 2004. S. 13f

251 Krämer 2004. S. 14.

252 Ebda.

ma des referentiellen Zeichens und des repräsentierten Textes organisiert ist. An dieser Stelle sind zwei Positionen denkbar, die der Medialität bei der korporalisierenden Performativität zukommen und die auch für die Betrachtung installativer Kunst von Relevanz werden. Zum einen der Ereignischarakter der Performance, der sich einer Reproduktion sperrt, da gerade die Subversion der Repräsentation und Reproduktion, das *Movens* der Performance bestimmt. Zum anderen die Unmöglichkeit der absolut gefassten Singularität einer Aufführung. Zudem ist der Performance ein mimetisches Element eingeschrieben, denn das ins Bildliche gewendete Zitieren gibt den „Nährboden ab, aus dem sich die provozierende Andersartigkeit der performance speist.“<sup>253</sup>

In der Entwicklung des Begriffes der Performativität lässt sich mit Krämer eine Stufenfolge ausmachen, die sich mit der Kulturwissenschaft von einem Pierce'schen geprägten Zwei-Welten-Modell verabschiedet und das Konzept einer Unterscheidung zwischen universalem, nicht wahrnehmbaren Zeichenschema und seiner raum-zeitlich situierten Instantiierung und Realisierung bzw. Aktualisierung hinter sich lässt. Genau hier zeigen sich semiotische Prozesse nicht mehr nach einer ‚Logik der Semiosis‘, und der mit ihr verknüpften Aufspaltung in die Dualität von Zeichenträger und Zeichenbedeutung [...]“<sup>254</sup> *Diese Verschiebung, die sie mit dem Begriff der Aisthetisierung belegt, verläuft vom Sagen zum Zeigen.* Die Theorie der Kommunikation wird abgelöst von einer der Wahrnehmung und des Erscheinens, sowie von der Sozialität zur Körperlichkeit und von der Referentialität zur Indexikalität. Der Modus des Zeigens bzw. des Aufweisens ist installativer Kunst ebenfalls inhärent. Gerade in der Etablierung bestimmter Erfahrungsinszenierungen, sei es in den 1960er/-70er Jahren oder auch in Performativitätsstrategien zeitgenössischer Kunstpraxis, die sich auf den Vollzug beziehen, wird deutlich, dass nun die Frage nicht mehr lautet: *Was* geschieht?, sondern: *Wie* geschieht es?

Für die Bestimmung der Aisthetisierung werden zwei Aspekte spezifiziert: Erstens die Bipolarität des Wahrnehmens als Zweipoligkeit im Wahrnehmungsgeschehen, das als ein performatives Wechselverhältnis zum einen zwi-

253 Krämer 2004. S. 18f.

254 Krämer 2004. S. 20.

schen Ereignis und Wahrnehmungsakt, zum anderen zwischen Akteur und Zuschauer besteht und dabei inszenatorischen (!) Charakter erhält. Zweitens die Korporalität. Diese bezeichnet den Austausch zwischen Akteur und Zuschauer, der die Wechselbeziehung von Hervorbringen und Empfangen ermöglicht und nicht als gemeinsamer Zeichenvorrat gedacht wird. Dabei wird deutlich, dass Korporalität „Körperlichkeit von Menschen, Dingen und Zeichen im Spektrum eines Materialitätskontinuums gleichermaßen umfasst.“<sup>255</sup>

In seinem Ereignischarakter bezieht sich Aisthetisierung immer auf eine Gegenwärtigkeit, die sich an einer singulären Raum-Zeit-Stelle vollzieht, wobei Transgressivität den Vollzug der Aisthetisierung bezeichnet, dichotomische Begriffsrazer aufzulösen. Von hier aus bestimmt Krämer eine Neuakzentuierung für den Begriff des Performativen. Das Performative wird dabei nicht mehr als ein Attribut von Zeichengebräuchen oder nur von Sprechakten verstanden, es bezieht sich nun auch auf alle kulturellen Praktiken. Allerdings wird das Ereignis, das ein Akteur hervorbringt, von den Betrachtern „auf eine Weise rezipiert[...], welche die Symbolizität und Ausdruckseigenschaften dieses Vollzugs gerade überschreitet.“<sup>256</sup>

Auf dieser Basis stellt sich für die vorliegende Studie die Frage, welche Konturen installative Strategien im Rahmen der ästhetisch verstandenen Performativität gewinnen könnten. Was geschieht, wenn die Wahrnehmung in einer Gleichzeitigkeit von Raum der Installation, der Zeit der Reflexion, dem Körper des Betrachters gerichtet wird?

Wie gezeigt stellt sich Krämer dezidiert gegen enggesteckte Konzeptionen des Performativitätsbegriffs, wenn sie davon ausgeht, dass die Sprechakttheorie einerseits den Hörer vernachlässigt habe, andererseits dekonstruktivistische Ansätze Abwesenheit hypostasierten und folglich beide Positionen die Ereignisdimension und damit die Bedeutung von Gegenwärtigkeit negiert hätten. Vielmehr geht es bei ihrer ästhetischen Deutung des Performativen darum, den *Rahmen der symbolischen Ordnung des Handelns zu sprengen*. Es gibt zwei mögliche Konzepte Medien zu begreifen. Zum einem beschreibt sie einen *Medienmarginalismus* als Position, die ein Außerhalb der Medien

255 Krämer 2004. S. 21.

256 Ebda.



denken kann, und diese als Instantiierungsphänomen, sprich sekundär, denkt. Aufgabe der Medien bestehe dann darin die Botschaft, den Gehalt oder die Form zu vermitteln. McLuhan für den *medial turn* in der Geisteswissenschaft und Philosophie als ausschlaggebend und als Vaterfigur der Medialitätsdebatte apostrophiert kehrte diese Vorstellung um und erklärte das Medium sei die Botschaft. Für ihn bestand kein Außerhalb der Medien mehr, alles Gegebene ist in Medien gegeben, daher kommt ihnen, für das, was sie mediatisieren, eine konstitutive Funktion zu. Insofern sie als primär gelten, gelten sie auch als ein Apriori der Erfahrung und des Handelns. Da in dieser Perspektive Konstitution immer auch als Konstruktion vorgestellt wird, bezeichnet Krämer solche Positionen demgegenüber als *Mediengenerativismus*.<sup>257</sup>

Wenn Krämer einen Vergleich zwischen Performativität und Medialität dahingehend zieht, dass sie derselben Denkfigur entspringen, geht sie noch einen Schritt weiter. Performatives und Mediales erzeugen bei der Vermittlung zugleich das Vermittelte: Genau dieses Modell wird auch für installative Kunst und die Performativitätsstrategien Naumans und Eliassons gültig. Denn Krämer konstatiert eine Analogie zwischen Auffassungen der universalisierenden und iterabilisierenden Performativität und Positionen der generativistischen Medientheorie, die eine Bevorzugung des „Machens im Darstellen, des Erzeugens im Widerfahren“<sup>258</sup> zeigt. Beim ästhetisch-performativen Medienverständnis vermitteln Medien also nicht einfach Sinn und Bedeutung, vielmehr geht das Mediengeschehen über eine Ordnung der Semiosis, der Repräsentation und Kommunikation hinaus. Dabei machen Medien nicht durch Symbolisierung, sondern Somatisierung wahrnehmbar, „indem sie also verkörpern.“<sup>259</sup> Darüberhinaus bestimmt Krämer Medien als Vermittler, weniger im Sinne eines technischen Instruments, sondern mehr im Sinne eines „Mittleren‘ zwischen zwei Polen oder Positionen, zwischen denen sie ein Sinnlichkeitskontinuum stiften.“<sup>260</sup> Sie betont, es geht ihr dabei um „das in-Szene-setzende Wahrnehmbarmachen“<sup>261</sup> – dies wird sich als eine Stra-

257 Krämer subsumiert darunter Bolz, Flusser, Kittler und Virilio. Siehe Krämer 2004. S. 23.

258 Krämer 2004. S. 23.

259 Krämer 2004. S. 25.

260 Krämer 2004. S. 25.

261 Krämer 2004. S. 25.

ategie installativer Kunst erweisen – und gelte für die kognitiv-epistemischen wie auch für kommunikative Praktiken.

„Niemand kann es deshalb auf dem Gebiet einer Theorie der Kultur, des Medialen oder der kulturellen Praktiken *allein* um die voraussetzenden und ins Spiel gelangenden Medien gehen, sondern stets *zugleich* um die spezifischen Weisen ihrer Wahrnehmung und ihres Vollzugs. Sie weisen auf den Eigensinn von Kunst. Nicht bruchlos lässt die Kunst sich auf Medien zurückführen, derer sie sich bedient – ihnen gegenüber wahrt sie ein Anderes, Heterogenes. Kunst agiert dabei im hohen Maße *reflexiv*, wie sie umgekehrt das Moment der Reflexivität, woran Medien ihre Grenze finden, ausbeutet, um daran gleichermaßen Sprengendes wie Nichtaufgehendes aufscheinen zu lassen. [...] Selbstreferenzen wiederum bilden die Grundlage von Paradoxa, woran Systeme, Ordnungen und Strukturen ihre Brüche und Widersprüche finden, an denen sie in ihr *Ereignen* umspringen. D.h., die in die kulturellen Praxen eingehenden Techniken und Medien werden durch die Praktiken der Künste immer wieder in Frage gestellt, aus dem Lot gebracht, verwirrt und buchstäblich so *ver-rückt*, bis sie gleichsam ihr *Anderes, Unbekanntes* preisgeben.“<sup>262</sup>

Für die Kategorisierung der künstlerischen Tendenzen in der Kunst der 1960er/-70er Jahre, wie z.B. dem Aufkommen von Performance Art, aber auch von Körpern in Installationen, erscheinen Begriffe wie Präsenz, Kontingenz, Fragen nach der Prozessualität und der zeitlichen und räumlichen Bedingtheit angemessen. Mersch konstatierte einen Paradigmenwechsel in der Kunst der Moderne seit den 1960er Jahren, in welchem er zugleich eine Wende von der „[...] selbstreferentiellen Avantgarde zur ‚Performativität‘ der Postavantgarde“<sup>263</sup> erkannte. Die Betonung lag dabei auf dem Ereignischarakter und der Flüchtigkeit von Aufführungen. Der Ereignis- und Präsenzaspekt von Aufführungen geht dabei über eine repräsentational fungierende Semiosis<sup>264</sup> hinaus. Für die Performance wurden zwei Faktoren entscheidend: Eine

262 Mersch 2002<sup>1</sup>. S. 13.

263 Mersch 2002<sup>1</sup>. S. 19.

264 Vgl. Krämer 2004. S. 17.

Performance benötigt immer einen Zuschauer oder Teilnehmer und ist damit grundsätzlich an den Körper und Wahrnehmungsvorgänge, also an Aisthetisierung, gebunden. Bei der Performance wird immer ein reziprokes Verhältnis zwischen Akteur und Zuschauer bestehen. Wie verhält sich das bei installativen Verfahren? Hier ist es auch der Körper, der sensuell einbezogen wird. Darüberhinaus ist die Aisthesis der Performance nicht mehr als ein Akt von Repräsentation deutbar, da das Physische in der Aufführung, z.B. der Körper eines Schauspielers, nicht länger als Zeichen eines dahinterliegenden Sinns deutbar ist.<sup>265</sup> „Korporalisierende Performativität“ [...] geht davon aus, dass ein durch die Erfahrung der Performance inspiriertes Konzept von Theatralität ein Modell abgeben kann für die schöpferische Metamorphose der wahrgenommenen Welt, im Wechselverhältnis von Akteur und Betrachter.<sup>266</sup> „*Diskursive Medien* sind wesentlich durch *Struktur* (Syntax) und *Sinn* terminiert, während *asthetische Medien zeigen*.“<sup>267</sup> Diese Gewichtung scheint für Performance Art ein ergiebiges Modell für die Analyse abzugeben. Ist dieses Modell auch auf installative Kunst applizierbar? Es könnte sich einerseits an den Aufführungscharakter von Performances anlehnen, andererseits könnte sie einen wirklichkeitskonstituierenden und ästhetischen Charakter betonen und für installative Kunst geltend machen. Dabei kann die Verschränktheit von Körper, Materialität, Wirkung, Präsenz und performatives Hervorbringen von Bedeutung in den Blick genommen werden.

Der *performative turn* in der Sprachphilosophie sowie in der Literatur-, Kultur- und Theaterwissenschaft bedeutet eine Hinwendung zu den Feldern Sprache, Handeln und Macht. Der Verlauf der *Performativen Wende*<sup>268</sup> in der Kunst mit Beginn der 1960er/-70er Jahre folgte einem ähnlichen Muster. Die Frage, die an den Betrachtungsgegenstand gestellt wird, ist eine funktionale und stellt, wie erwähnt, nicht als erstes die Frage nach dem Inhalt, vielmehr interessiert sie sich für die Modalität der Handlung, dem *Wie* des Ereignisses und des Vollzugs. Diese Verschiebung des Blickwinkels ist es, der eine Engführung des Performanzbegriffs mit den künstlerischen Verfahren der Installationskunst so interessant macht. Auch in den künstlerischen Strategien

265 Vgl. Krämer 2004. S. 18.

266 Krämer 2004. S. 18.

267 Mersch 2002<sup>1</sup>. S. 17.

268 Ebda.

selbst wird diese Verlagerung des Interessenschwerpunktes thematisiert und reflektiert. Die Lektüre der Grundlagentexte von Austin, Derrida, Butler und Fischer-Lichte kann die theoretische Entwicklung des Begriffs des Performativen in der Sprachphilosophie sowie in der Kultur- und Theaterwissenschaft nachzeichnen und den *performative turn* auch in den Künsten deutlich machen. Aus diesem Grund und um auf den Zusammenhang zwischen Performanz und installativer ästhetischer Praxis einzugehen und ihn damit für die Kunstwissenschaft fruchtbar zu machen, scheint es sinnvoll eine Lektüre der Texte anzuschließen.

„Materialität ist die unkenntlich gewordene Wirkung der Macht.“<sup>269</sup>  
 „Was als Wahrheit gilt, ist ja nichts anderes als ein diskursiver Effekt.  
 Wahrheit wird demnach nicht irgendwie diskurs-extern vorgegeben. Sie  
 wird jeweils erst historisch-diskursiv hervorgebracht.“<sup>270</sup>

## Ästhetik des Performativen – Sprechen und Handeln, Iterabilität, Identitätskonstruktion und Materialität des Körpers, Theatralität und Performativität

### John L. Austin – Lokution, Illokution, Perlokution – Handlungsdimension des Sprechens

#### *Sprechen und Handeln*

Der von Austin in *How To Do Things With Words* (1961) angeführte Begriff der *performativen Äußerung* legt nahe, dass die Welt mit Sprache nicht nur beschrieben werden kann, sondern dass Weltzustände im Sprechen zugleich hervorgebracht werden. Diese Eigenschaft kommt institutionalisiertem Sprechen zu, z.B. Eheschließungen (*Hiermit erkläre ich Euch zu Mann und Frau*), Richtersprüchen, religiösem Sprechen (Taufe), Kündigungen oder Kriegserklärungen, Warnen oder beim Übernehmen von Verpflichtungen (institutionelle Sprechakte). Sprechen meint hier nicht nur benennen, beschreiben oder beurteilen, sondern auch erschaffen, hervorbringen oder konstituieren, folglich wird in einem solchen Konzept ein Handlungsaspekt impliziert. Performative Äußerungen sind selbstreferentiell in zweifacher Hinsicht.<sup>271</sup> Zum einem enthält das performative Verb eine Selbstbeschreibung dessen, was es tut. Zweitens ist der Äußerungsakt dieses Verbs bereits Teil der Handlung, durch die es bezeichnet wird. Wenn bei der performativen Kommunikation stets

269 Butler 1995. S. 332.

270 Jäger 1999. S. 129.

271 Vgl. Fischer-Lichte 2004. S. 32.

kulturell codierte und konventionelle Handlungen vollzogen werden, dann wird demnach das Wissen um die Konsequenzen im Sinne einer Verpflichtung des Handelns bei den Kommunikationspartnern vorausgesetzt. Austins Performanzbegriff ist funktional bestimmt, denn bei seinen Sprachuntersuchungen geht es ihm vornehmlich darum zu ergründen, *wie* ein Sprachakt geschieht, und nicht *was* in diesem als Inhalt zu Erscheinung tritt. Innerhalb der Sprachphilosophie gilt Austin neben Wittgenstein als ein Wegbereiter für die Erschließung der Handlungsdimension im Sprechen.<sup>272</sup>

In welchem Kontext untersucht Austin Sprache? In der Rekonstruktion der Wittgenstein'schen Sprachspielthese interessiert Austin die These, dass Bedeutungen sprachliche Äußerungen durch ihren konventionalen oder nicht-konventionalen Gebrauch bestimmt seien. In diesem Zusammenhang klassifizierte Austin Sprachverwendungen, bei denen durch das Äußern spezifischer Worte *conventional procedures* vollzogen werden:<sup>273</sup> z.B. das „Jawort“ der Eheleute vor dem Standesbeamten und auch dessen Vollzugsworte „Hiermit erkläre ich Euch zu Mann und Frau“ sind solche spezifischen Wortäußerungen. Die sprachphilosophische Prägnanz der Austinschen performativen Sprechakte liegt darin begründet, dass ihre Bedeutung sich nicht hinterfragen lässt bzw. mit Hilfe einer Wahrheitsprobe verifiziert werden könnte. Performative Äußerungen haben keine „logisch-semantische Wahrheitsbedingungen, ihre Bedeutung lässt sich daher nicht mit Bezug auf ihren Wahrheitswert, sondern nur mit Bezug auf ihre Gelingensbedingungen bestimmen.“<sup>274</sup> An welcher Stelle unterscheidet sich Austin von anderen sprachtheoretischen Auffassungen? Konstatierende Äußerungen sind deskriptive Aussagen, mit denen Feststellungen getroffen werden, die wahr oder falsch sind. Über Wahrheit oder Falschheit eines Satzes kann bei Austin nur entschieden werden, wenn der Satz zugleich als eine Äußerung in einer Situation und damit als ein Verständigungshandeln aufgefasst wird. Demgegenüber trifft eine performative Äußerung keine Aussage unabhängig von seinem Kontext, in dem sie ausgesprochen wird, das heisst, sie stellt nichts fest, weil sie selbst der Vollzug der

272 Siehe Krämer 2001. S.135.

273 Siehe Austin: *How to do Things with Words* 1975, S. 14f. Bzw. Austin 1979: Zur Theorie der Sprache, S. 37. Sowie siehe Wirth 2002. S. 10.

274 Wirth 2002. S. 10.

Handlung ist, die sie beschreibt. „An der Oberfläche haben sie [die performativen Äußerungen, d. Verf.] das Aussehen – oder jedenfalls die grammatische Politur – von ‚Aussagen‘; nichtsdestoweniger zeigt genaues Hinsehen, daß sie *keine* Äußerungen darstellen, die ‚wahr‘ oder ‚falsch‘ sein könnten. Traditionell ist das aber das typische Merkmal von Aussagen. Eines unserer Beispiele war die Äußerung (Ja ich nehme die hier anwesende XY zur Frau) im Laufe der standesamtlichen Trauung. Wir würden hier sagen, daß wir mit der Äußerung etwas *tun*, und zwar heiraten, und nicht etwa etwas berichten, etwa *daß* wir heiraten.“<sup>275</sup> Sprache wird in dieser Konzeption nicht als ein Repräsentationssystem gedacht. In so einem System beschreibt der Satz, was er auch *ist*. Bei Austin bezeichnen performative Äußerungen hingegen Phänomene, die eine Handlung beschreiben, die sie zugleich vollziehen und eine Differenz zwischen Wort und Sache bzw. Satz und Handlung entfällt hier. „Sprache bezieht sich nicht *auf* die Welt, sondern ist ein Geschehen *in* der Welt.“<sup>276</sup> Die Perspektive verschiebt sich: Sprechen wird Handeln.

Unter dem Gesichtspunkt des *Missglückens* analysiert Austin Gelingensbedingungen performativer Äußerungen<sup>277</sup> und kommt dabei zu dem Schluss, dass diese Bedingungen sowohl für Konstativa als auch für Performativa gültig sind und dass somit auch wahr/falsch-Unterscheidungen auf beide Äußerungstypen anwendbar sind. Für den Sprachphilosoph ist die Frage nach wahr oder falsch jedoch auch für Performativa nicht sinnlos und die ehemals dichotomische Unterscheidung der Begriffe wurde aufgehoben. An deren Stelle setzt er drei Attribute, die für jede Äußerung gelten. In jeder Äußerung folgen drei Akte, die im Sprechen eine jeweils andere Rolle spielen: Der lokutionäre Akt bezeichnet, *dass* der Sprecher etwas sagt, der illokutionäre Akt bezeichnet, was der Sprecher tut, *indem* er etwas sagt, der perlokutionäre Akt bezeichnet, was der Sprecher beim Hörer bewirkt, *dadurch*, dass er etwas sagt.<sup>278</sup> Eine geglückte performative Äußerung bringt den Weltzustand und den Aussagegehalt zur Deckung. Diese Übereinstimmung ist jedoch nicht an die sprachliche Form geknüpft, wie bei sich selbst verifizierenden Sät-

275 Austin 1979a. S. 63.

276 Krämer 2001. S. 138.

277 Vgl. Austin 1979a. S. 64ff.

278 Siehe Austin 1979b. S. 92. Vgl. auch Krämer 2002. S. 140.

zen, sondern wurzelt in seiner Einbettung in außersprachliche institutionelle Praktiken. Krämer betont, dass Austin mit Nachdruck auf diese Verankerung im Außersprachlichen verwiesen habe, wenn er performative Äußerungen als soziales Handeln bestimmt und mit einem Ritual oder einer Zeremonie gleichsetzt. Der Hörer, an den sich die performative Aussage gewendet hat, muss in seinem gegenwärtigen sowie zukünftigen Verhalten seine Einstellung gegenüber der Welt einnehmen, so dass sie mit dem Gehalt der performativen Aussage übereinstimmt. „Daß die Welt so ist, wie sie durch die Teilnehmer betrachtet wird, macht die Eigenart einer sozialen Tatsache aus.“<sup>279</sup> Eine performative Äußerung gilt folglich dann als wahr, wenn es in einer Kultur soziale Praktiken gibt, die diese Äußerung anerkennen und vollziehen, indem sie mit ihr konform (!) gehen. Dieser Aspekt wird insbesondere bei Butlers Performanzkonzeption aufgegriffen und auf eine politische Ebene gehoben, wenn sie die Macht des Performativen in der Möglichkeit einer Neuformulierung begründet sieht.

### *Weltzustände*

Bei Austin änderten sich die sprachphilosophischen Kriterien der Bedeutungszuweisung, d.h. performative Äußerungen im Gegensatz zu konstativen Beschreibungen von Zuständen, die als entweder wahr oder falsch gelten, durch den Akt des Äußerns als Zustände in der (sozialen) Welt. So bewirkt die Erklärung des Standesbeamten die Herbeiführung des *Ehezustandes* in diesem Moment. Die performative Äußerung ist hier an eine Funktion gebunden, beschreibt keinen Modus, sondern stellt diesen her.<sup>280</sup> Wirth beschreibt die Selbstreferentialität der performativen Äußerungen der Sprechakttheorie folgendermaßen: „[...] *erstens* liefert das performative Verb eine Selbstbeschreibung dessen, was es tun wird; *zweitens* ist der Akt des Äußerns dieses performativen Verbs bereits selbst Teil der Handlung, welche durch das performative Verb beschrieben wird. Die Tatsache, daß das Verb geäußert wurde, dient also der Initialisierung eines Handlungsprozesses, bei dem die geäußerte Handlungsankündigung bereits Teil des Hand-

279 Krämer 2001. S. 141.

280 Vgl. Wirth 2002. S. 10.



lungsvollzuges ist.<sup>281</sup> Damit will sich in jedem performativen Sprechen die Kraft des Faktischen realisieren. Auf der Ebene der Bedeutung wird dann von Relevanz, dass diese sich aus dem „wechselseitig vorausgesetzten Wissen um den Verpflichtungscharakter des Sprechens und bestimmter essentieller Gelingensbedingungen“<sup>282</sup> ergibt. Diese Bedingungen bilden zum einen die intentionalen und institutionalen Rahmenbedingungen, sprich: Die ernsthafte Festlegung des Sprechers auf ein Verhalten und die Tatsache, dass die Person, die die performative Aussage trifft, dazu institutionell autorisiert ist.

Wenn also Sprechen nicht nur benennt, sondern erschafft und konstituiert, dann erhält Sprache einen wirklichkeitserzeugenden Charakter und das gesprochene Wort nimmt den Status einer sozialen Tatsache an.<sup>283</sup> Dabei wird für Austin von Bedeutung, inwiefern Sprechen oder Kommunikation gelingt oder misslingt, d.h.: Welchen Regeln muss sprachliches Handeln folgen, um im Rahmen intersubjektiver Beziehungen erfolgreich agieren zu können?

### *Gelingen/Nichtgelingen*

Bei Austin garantieren sechs Regeln das gelingende Zustandekommen der performativen Äußerung. Dabei unterscheidet er mehrere Kategorien von Bedingungen. Verstößt der Sprecher gegen die ersten vier Regeln<sup>284</sup> – das ist der Fall, wenn die Formel fehlerhaft benutzt wird – oder wenn die betreffende Person nicht in der Lage ist, eine Handlung zu vollziehen dann wird die Handlung überhaupt nicht erfolgreich vollzogen, d.h. sie kommt erst gar nicht zustande. In den beiden  $\Gamma$ -Fällen kommt die Handlung zwar zustande, sie stellen aber einen Missbrauch des Verfahrens dar.<sup>285</sup>

„(A.1) Es muss ein übliches konventionelles Verfahren mit einem bestimmten konventionalen Ergebnis geben; zu dem Verfahren gehört, daß bestimmte Personen unter bestimmten Umständen bestimmte Worte äußern. (A.2) Die betroffenen Personen und

281 Wirth 2002. S. 11.

282 Ebd.

283 Vgl. Bublitz 2002. S. 23.

284 Unter AI, II und BI, II im Unterschied zu den zwei  $\Gamma$ -Regeln.

285 Dies z.B. dann, wenn der Sprecher unehrlich ist.

Umstände müssen im gegebenen Fall für die Berufung auf das besondere Verfahren passen, auf welches man sich beruft. (B.1) Alle Beteiligte müssen das Verfahren korrekt (B.2) und vollständig durchführen. (Γ.1) Wenn, wie oft, das Verfahren für Leute gedacht ist, die bestimmte Meinungen oder Gefühle haben, oder wenn es der Festlegung eines der Teilnehmer auf ein bestimmtes spätes Verhalten dient, dann muß, wer am Verfahren teilnimmt und sich so darauf beruft, diese Meinungen und Gefühle wirklich haben, und die Teilnehmer müssen die Absicht haben, sich so und nicht anders zu verhalten, (Γ.2) und sie müssen sich dann auch so verhalten.<sup>286</sup> „[...] die A- und B-Unglücksfälle, dank denen die Handlung, um derentwillen und zu deren Ausführung die Formel da ist, nicht zustande kommt, nennen wir ‚Versager‘ [*misfires*]; die anderen Fälle, wo die Handlung *doch* zustande kommt, können wir ‚Missbräuche‘ [*abuses*] nennen (halten Sie sich nicht zu sehr an die üblichen Bedeutungen der Termini!).“<sup>287</sup>

„[...]unwirksam‘ heißt hier nicht ‚ohne Folgen, ohne Ergebnisse, ohne Konsequenzen‘.“<sup>288</sup>

Bei dem Typ der A- und B-Unglücksfälle kommt die unternommene Handlung nicht zustande und zwar 1. aufgrund einer *Fehlberufung*.<sup>289</sup> Beim Typ Γ-Unglücksfall handelt es sich um Missbräuche, d.h. die Handlung kommt zustande, ist aber unehrlich. Austin konstatiert weiter: „[...]das Verunglücken ist eine Krankheit, der *alle* Handlungen ausgesetzt sind, die in allgemein üblichen Formen oder zeremoniell ablaufen müssen, also alle *konventionalen* Handlungen.“<sup>290</sup>

Wie erwähnt unterscheidet Austin in *How to do Things with Words* zunächst zwischen *konstativen* und *performativen Äußerungen*. In der achten Vorlesung wird dann der Begriff der *performativen Äußerungen* in den Begriff der *illoku-*

286 Austin 1979a. S. 64f.

287 Austin 1979a. S. 65.

288 Austin 1979a. S. 65.

289 D.h. die Handlung kommt nicht in Frage und 2. bei einer *Fehlausführung*, d.h. die Handlung wird *verdorben*.

290 Austin 1979a. S. 68.

tionären Kraft der Äußerungen verändert und als Überbegriff definiert, der nun nicht mehr nur Performativa, sondern auch Konstativa determiniert. Austin etabliert eine allgemeine Theorie der Illokution, unter die die Performativa als eine Sonderklasse subsumiert werden. Anstelle der dichotomischen Differenz von konstativ und performativ trat dann die triadische Unterscheidung zwischen *lokutionärem*, *illokutionärem* und *perlokutionären* Akten.<sup>291</sup>

Vollzieht man einen illokutionären Akt, dann weist man der Äußerung nicht nur eine Kraft zu, sondern vollzieht eine Handlung, *indem* man etwas sagt, im Unterschied zum lokutionären Akt, der bezeichnet, *dass* man etwas sagt. Der perlokutionäre Akt hingegen bestimmt die *Kette von Wirkungen*, die der Satz auf den Hörer ausübt. Dabei kann die Wirkung über das hinausgehen, was durch die illokutionäre Äußerung intendiert war. Die perlokutionären Effekte sind intentional berechenbar, aber nicht konventional festgelegt. Austin stellte eine Liste von performativen Verben mit illokutionären Funktionen zusammen, die eine *illocutionary force* von Äußerungen etablieren können.<sup>292</sup> Der illokutionäre Akt tritt dann ein, wenn die Äußerung an sich schon eine Handlung darstellt, er beschreibt also die Tatsache, dass ein Sprecher, indem er etwas sagt, zugleich auch handelt: z.B. wenn ein Richter sagt, ich verurteile Sie, zitiert er die gesetzliche Ordnung, die ihn autorisiert. Die Aussage impliziert unmittelbar Praktiken der Einsperrung. Der perlokutionäre Sprechakt löst eine Reihe von Folgeeffekten aus. Hier fällt also der Akt des Sprechens nicht unmittelbar zeitgleich mit der Wirkung zusammen (Gleichzeitigkeit von Sagen und Tun). Illokutionäre Sprechakte vollziehen sich mittels Konventionen und zeigen unmittelbar Wirkung, während perlokutionäre Sprechakte sich mittels Konsequenzen vollziehen.<sup>293</sup>

„Während die illokutionäre Kraft, die in dem intersubjektiven Bildungspotential zwischen Sprecher und Hörer besteht, tatsächlich jedem Sprechakt implizit ist, und zwar allein aufgrund seiner Eigenschaft, ein sprachliches Vorkommnis zu sein, kommt die

291 Vgl. Wirth 2002. S. 13.

292 Vgl. Austin 1979a. S. 13.

293 Vgl. Bublitz 2002. S. 32.

performative Kraft einem Sprechakt nur zu sofern dieser Teil einer nichtsprachlichen, zeremoniellen, institutionellen Prozedur ist.“<sup>294</sup>

Mit Austins Auseinandersetzung um den Sprechakt als Handlung kommt auch die gesellschaftliche und soziale Dimension in den Blick. Eine institutionalisierte Welt der Regeln stimmt nicht mit der Wirklichkeit überein, d.h. sie wird hergestellt, konstruiert. Bei Butlers Konzeption des Performativen geben die Sprechakte gleichzeitig die Möglichkeit, die Wirklichkeit anders zu gestalten. D.h. einen Sprechakt vollziehen bedeutet immer eine soziale Praktik anzuwenden. Ästhetische Strategien der Künstler Nauman und Eliasson erzeugen, ähnlich dem performativen Sprechakt, Effekte. In der ästhetischen Erfahrung bilden sie die Etablierung einer neuen Wirklichkeits-Situation, die bewusst indifferent zur vorgefundenen Wirklichkeit bleiben soll. Die Strategien bergen das Potential in der Ermöglichung der ästhetischen Erfahrung, eine Verschiebung der Relationen auf die Wirklichkeitswahrnehmung zu generieren. Darüber hinaus ermöglichen sie eine Festschreibung und Weiterführung institutionalisierter Regeln.<sup>295</sup>

### *Scheitern*

Bei Austins Theorie bildet also die performative Äußerung im Sprachgebrauch zunächst eine Opposition zu konstatierenden Aussagen. Er formuliert seine These schließlich dahingehend, dass jedes Sprechen (auch Feststellungen) eine Handlungsdimension beinhaltet. „Haben wir uns einmal klargemacht, daß wir *nicht* den Satz, sondern die Äußerung in einer Sprechsituation untersuchen müssen, dann können wir überhaupt nicht mehr übersehen, daß eine Handlung vollzieht, wer eine Feststellung trifft.“<sup>296</sup> Zudem äußert er,

294 Krämer 2001. S. 142.

295 Ein Aspekt, der in der Diskussion um den Begriff des Performativen immer mit-schwingt, aber nie explizit benannt oder thematisiert wird, ist die m.E. bereits bei Austin angesprochene, wenn auch nicht weiter ausgeführte ethische Dimension seiner Sprechakttheorie: „Für uns ist es aber unmittelbar wichtiger zu sehen, daß aus demselben Grunde sehr viele ethisch relevante Handlungen – anders als Philosophen leichtin annehmen – letzten Endes *nicht* einfach bloß *körperliche Bewegungen* sind: sehr viele von ihnen sind ganz oder teilweise konventionell und daher unter anderem dem Risiko ausgesetzt zu verunglücken.“ Siehe Austin 1979a. S. 68.

296 Austin 1979a. S. 76.

dass nicht nur für die illokutionären Akte gelte, dass dabei die *Sicherung des Verständnisses* wesentlich sei, sondern auch die Tatsache, dass Feststellungen *Ergebnisse haben* können, denn wenn ein Sprecher etwas feststellt, legt er sich damit auch auf andere (Folge-)Feststellungen fest. Zudem spricht er auch der Feststellung zu, dass mit ihr perlokutionäre Akte, die Effekte haben, vollzogen werden können.

„Was bleibt dann letzten Endes von der Unterscheidung zwischen performativer und konstativer Äußerung? Wir können sagen, daß es uns im Grunde um folgendes gegangen ist: (a) Bei der konstativen Äußerung sehen wir den illokutionären (und erst recht von den perlokutionären) Aspekten des Sprechaktes ab und beschränken uns auf den lokutionären. [...] (b) Bei der performativen Äußerung achten wir so ausschließlich wie möglich auf ihre illokutionäre Rolle und lassen die Dimension der Entsprechung zu den Tatsachen beiseite. Vielleicht ist keine von beiden Abstraktionen zu sehr viel nütze; vielleicht haben wir hier in Wahrheit keine zwei Pole, sondern eine historische Entwicklung.[...] In Wahrheit muss unser Ergebnis stattdessen sein, daß wir (a) zwischen lokutionären und illokutionären Akten unterscheiden müssen und (b) für alle Typen von illokutionären Akten gesondert und sorgfältig untersuchen müssen, ob und in welcher besonderen Weise diese Warnungen, Schätzungen, Urteile, Feststellungen und Beschreibungen in Ordnung sein und zweitens ‚richtig‘ sein können oder nicht. Das ist ein weites Feld; und sicher kommt kein simpler Unterschied zwischen ‚wahr‘ und ‚falsch‘ heraus. Es wird auch kein Unterschied zwischen Feststellungen und dem ganzen Rest herauskommen; denn Feststellen ist nur einer von überaus vielen illokutionären Sprechakten.“<sup>297</sup>

Was hatte Austins Modifikation des dualen Schemas konstativ/performativ, das sich auf zwei zu unterscheidende Klassen von Sprechhandlungen bezog für einen Sinn? Krämers Austin-Lektüre legt nahe, dass der Autor – und damit seine wissenschaftliche Methode, sein eigenes Verfahren – nicht nur

im konstatierenden Modus sondern auch im performativen Modus gelesen werden kann. Austin aus dieser Perspektive zu betrachten, bedeutet dann, seinen Text nicht nur als Aussagesystem, sondern auch als Inszenierung oder Aufführung zu interpretieren. Dabei bekommt der Inhalt eine Wendung: Es geht nicht mehr nur um das Schreiben über Versprechen, sondern um das Inszenieren des Scheiterns von philosophischen Begriffen. Es geht dann darum, den Absolutheitsanspruch, dass begriffliche Unterscheidungen die Welt nicht nur beschreiben, sondern dass die Welt wirklich so ist, wie die Begriffe es besagen, zu entmachten. Krämers Meinung nach geben die Überlegungen Austins einen skeptischen Kommentar zu der Idee von der Rationalisierbarkeit von Sprachphänomenen durch begriffliche Oppositionen und typisierende Klassifikationen ab. „Das Scheitern eines bestimmten begrifflichen Schemas ist nicht nur Grund, nun ein neues zu kreieren, sondern ist Exemplifikation des potentiellen Scheiterns aller Kategorisierungen.“<sup>298</sup> Hier schließt sich auch Fischer-Lichtes Gedanke zur Potentialität des Performativen an, wenn sie diese darin begründet sieht, begriffliche Dichotomien aufbrechen zu können.

Welche Aspekte der Austin'schen Theorie können für eine Betrachtung künstlerischer Verfahren Verwendung finden? In seiner Perspektive auf den Sprechakt standen Eigenschaften der Selbstreferentialität, Aspekte der Handlung im Fokus. Dabei fragte er nicht so sehr nach dem Inhalt einer Aussage, vielmehr stellte er die Frage nach dem *Wie* der Handlung und des Sprechprozesses. Könnte man Eigenschaften der ursprünglichen Performativa auf die künstlerischen Strategien applizieren? In diesem Fall können sich einige Entsprechungen ergeben. Der Blick auf Austins eigenes performatives wissenschaftliches Verfahren zeigt, dass dem Performativen die Eigenschaft zukommt (begriffliche) Dichotomien zum Einsturz zu bringen. Darüberhinaus erwies sich das Performative als ein identitätsstiftender Effekt, insofern es wirklichkeitskonstituierend funktioniert. Performative Äußerungen waren bei Austin an gesellschaftliche Institutionen geknüpft. Auch für die Kunstpraxis kann gefragt werden: In welchem Rahmen bzw. durch welche Rahmung (Institution) wird Kunst zur gültigen Aussage? Auch künstlerische Verfahren bilden Wirklichkeiten, da sie stets einen Erfahrungsraum konstituieren.

Austin stellte eine Typologie von drei verschiedenen Arten von Lokutionen performativer Art auf: illokutionär, perlokutionär, lokutionär. Für die künstlerische Performativitätsstrategien werden dann die Illokution und Perlokution von Relevanz, da ästhetische Praxis sowohl auf der Ebene der Illokution als auch der Perlokution verfahren kann. Illokutionäre Sprechakte riefen präsentisch Effekte hervor, von denen sie sprechen, diese fungierten innerhalb gesellschaftlicher Konventionen. Perlokutionäre Sprechakte lösten eine Kette von Folgen aus, dabei fiel der Zeitpunkt des Sprechaktes bzw. der Äußerung nicht mit der hervorgerufenen Wirkung zusammen. Könnte man dann von einer unmittelbaren und einer mittelbaren Wirkung sprechen? Könnte sich herausstellen, dass sich darin Naumans (unmittelbar: Schock) und Eliassons (mittelbar: Poesie) Performativitätsstrategien unterscheiden lassen?

Für die weitere Entwicklung des Performanzbegriffs in der Sprachphilosophie Austins sind folgende Aspekte von ausschlaggebender Bedeutung geworden. In der sprachphilosophischen Auseinandersetzung ging es vornehmlich um die Frage nach der Bedeutungsbestimmung von sprachlichen Äußerungen. Bei Austin handelte es sich dabei zunächst um eine von ihm vorgenommene Klassifizierung und Bestimmung von Worten, die unter bestimmten Umständen eine konventionale Prozedur vollziehen, die dann zu einer Bestimmung von Sprechakten erweitert wurde. Die Frage nach der Bedeutung stellte sich hier nicht aus der ontologischen Perspektive der Wahrheitsbestimmung und ließ sich nicht im Wahrheitswert der Aussage festmachen, sondern wenn überhaupt, dann nur in der Frage nach der geglückten Ausführung des Sprechaktes. Die Sprachanalyse in Folge Austins wurde zu einer Analyse von den Gelingensbedingungen des Sprechhandelns. Die Sprechakt- und Kommunikationstheorie untersucht ein universales und typisierbares Regelwerk, dem Äußerungen zu folgen haben, um als Rede im Sinne von Kommunikation zu gelten. Zur dieser methodologischen Positionierung kritisierte Krämer, diese beziehe sich auf Idealisierungsannahmen, da eine Art von Sozialität, die in der performativen Dimension gestiftet und dann auch untersucht werde, voraussetze, dass Asymmetrien von Macht, Körperlichkeit, sozialem Status etc. keine Rolle spielten. Die Kommunizierenden würden so betrachtet, *als ob* sie in ihren Möglichkeiten, sich am Diskurs zu beteiligen, gleichgestellt seien. Gegenstand der universalisierenden Performativität sei folglich nicht

das *wirkliche* Sprechereignis, sondern sei eine den universalen Regeln gehorchende *mögliche* Kommunikation.<sup>299</sup>

Im Zuge der dekonstruktivistischen Auseinandersetzung mit dem Performanzbegriff ereignet sich nun ein erster Perspektivenwechsel in Bezug zu Austins Position: Derrida bezieht die Funktionsweise der Sprache auf die der Schrift und legt seiner Theorie eine prinzipielle Iterierbarkeit von sprachlichen Zeichen zugrunde. Das Funktionieren performativer Äußerungen setzte bei ihm die Möglichkeit des zitathaften Verwendens von Zeichen voraus, denn jedes Verwenden von Zeichen war durch eine Iterabilität bestimmt. Ein weiterer Perspektivenwechsel entstand mit der literaturtheoretischen Verhandlung des Performanzbegriffs: Nun wurde nicht mehr nach der Bedeutung gefragt, sondern nach der Wirkung. Ausschlaggebender Punkt war die Beschäftigung mit dem Merkmal der Selbstreferentialität von poetischer Sprache. In der Kulturwissenschaft wurde dann eine gleichzeitige Verwendung des Performanz- und des Performativitätskonzeptes zum ersten Mal eingeführt. Neben Austins Sprechakttheorie kann auch die Lektüre des Derrida'schen Begriffs der Iteration für eine Betrachtung installativer Verfahren fruchtbar sein, weil sich hier eine Parallelität von sprachlicher und ästhetischer Re-Kontextualisierung aufweisen lässt.

299 Siehe Krämer 2004. S. 15.



„Weil die Regel auf Übereinstimmung beruht, begründet sie Erwartung. Begründete Erwartung, daß eine bis jetzt geltende Regel weitergelten wird. Dazu muß aber die Regel selbst bewahrt werden, und deren Bewahrung kann nicht ihrerseits nur erwartet werden. Dies erfordert Wiederholung. Es kann nicht ein einziges Mal nur ein Mensch einer Regel gefolgt sein. Einer Regel folgen, eine Mitteilung machen, einen Befehl geben, eine Schachpartie spielen, sind Gepflogenheiten (Gebräuche, Institutionen). Und zur Wiederholung gehört das Wiedererkennen.“<sup>300</sup>

## Jacques Derrida – Zitat und Wiederholung – „Dekonstruktivistische Kritik“<sup>301</sup> des Performanzbegriffs

### *Ernst/unernst*

Derridas Denken interessiert sich nicht so sehr für die Regelmäßigkeiten und Invarianten der Sprache, vielmehr fokussiert es sich auf Verfahren wie der Iterierbarkeit des Zeichens, die einen Ausbruch aus der Struktur bedeuteten und Verfehlungen und Dysfunktionen der Struktur aufweisen.

„In einer ganz besonderen Weise sind performative Äußerungen unernst oder nichtig, wenn ein Schauspieler sie auf der Bühne tut oder wenn sie in einem Gedicht vorkommen oder wenn sie jemand zu sich selber sagt. Jede Äußerung kann diesen Szenenwechsel (‘sea-change’) in gleicher Weise erleben. Unter solchen Umständen wird die Sprache auf ganz bestimmte, dabei verständliche und durchschaubare Weise unernst (‘non seriously’) gebraucht, und zwar wird der gewöhnliche Gebrauch (‘normal use’) parasitär ausgenutzt. Das gehört zur Lehre der *Auszebrung* (‘doctrine of etiolations’) der Sprache. All das schließen wir aus unserer Betrachtung aus.“<sup>302</sup>

300 Wittgenstein 1960. S. 199.

301 Vgl. Wirth 2002.

302 Austin 1979a. S. 70.

Diese Textpassage aus Austins *Zur Theorie der Sprechakte* nimmt Derrida zum Anlass seiner Überlegungen zum Performanzbegriff. In Folge wird sie auch die spätere Aufnahme des Performanzbegriffes durch die Theaterwissenschaft von entscheidender Bedeutung.

Dort trifft Austin eine Unterscheidung zwischen ernsthaften und unernsten bzw. inszenierten performativen Sprachäußerungen. Aufgrund der Tatsache, dass für ihn die Frage nach der Gelingensbedingung eines Sprechaktes im Vordergrund steht, muss er die Frage nach der Intentionalität des Sprechers stellen und auf diese Weise eine dichotomische Aufteilung zwischen *ernsthaft/gelingt* und *unernst/unterminiert den Sprechakt* vornehmen. Dieser bei Austin formulierte Gedanke war für Derrida Anknüpfungspunkt für seine Theorie der Zitierbarkeit und hatte eine Erweiterung des sprachphilosophischen Diskurses zur Folge, weil hier der Unterschied zwischen den Begriffen der (ernsthaften) Performativität und der (unernsten) *performance* getroffen wird. Entscheidend ist dabei, dass der konventionelle Rahmen auf der Bühne für Austin gerade entfällt, da diese die Ebene des Ästhetischen meint. Eine performative Äußerung im Sinne Austins kann hier nicht gelingen, weil diese nicht als soziale Handlung, sondern im Zusammenhang einer ästhetischen Praxis verstanden werden muss.

„Der *Szenenwechsel* impliziert nicht nur einen Wechsel des Kontextes, sondern wenn man das Bild des Theaters verlässt und den Statuswechsel zwischen einem gültigen Versprechen und einem inszenierten Versprechen betrachtet, auch einen pragmatischen Perspektivwechsel mit nachhaltigen Konsequenzen für die Konstitution der Äußerungsbedeutung. Die Konsequenzen eines Versprechens im Rahmen einer standesamtlichen Trauung sind andere als die Konsequenzen eines Versprechens im Rahmen einer theatralen Aufführung.“<sup>303</sup>

In den Theorien des Performativen der Kultur- und Theaterwissenschaften wird dieser Schritt gerade vollzogen und eine Übertragung auch auf das ästhetische und kulturelle sowie politische Feld ermöglicht bzw. erwünscht.

Im Sinne Austins wäre dies keine Untersuchung des Performativen mehr, vielmehr eine der *performance*, die er voneinander klar unterscheidet. Aber sind nicht in beiden Fälle des Sprechens (ernsthaft/inszeniert) die Gelingenbedingungen erfüllt? Besteht demnach kein substantieller Unterschied? Die Frage bleibt, ob der Szenenwechsel vom „ernsten, pragmatischen Kontext zum unernsten Inszenierungskontext tatsächlich als Übergang von gelingenden zu nichtigen Sprechakten aufzufassen ist. In diese Richtung zielt die dekonstruktivistische – aber auch die rezeptionsästhetische – Kritik der Sprechakttheorie. So stellt Derrida in *Signatur, Ereignis, Kontext* mit der Kategorie des *Gelingens* und des *Scheiterns* von Sprechakten auch den Begriff des *parasitären Gebrauchs* von Sprache gerade in Frage.<sup>304</sup> Bemerkenswert bleibt, dass sowohl Derrida als auch Butler und Fischer-Lichte eine wichtige Bewegung vollziehen, die es ermöglicht das Performative auch auf das Gebiet der Ästhetik anzuwenden. Ihren Lektüren ist gemeinsam, dass sie Austins Aporien aufgreifen, um sie gleichzeitig um den Aspekt der unernsten Performance zu erweitern, die dieser aus seiner Konzeption gerade (ostentativ?) ausgeschlossen hatte.

### *Schrift/Iterabilität*

Für die Transformation des Performanz- und Performativitätsbegriffs wird darüber hinaus von Relevanz, dass Derrida die Kurzschließung des Performanz- mit dem Schriftbegriff vornahm. Für ihn ist die Funktionsweise der Sprache an die der Schrift gekoppelt.<sup>305</sup> „Derrida insistiert auf den Grenzen einer Theorie sprachlichen Handelns, die nicht imstande ist, die Fehlleistungen, die Nichtverständnisse und ungesagten Bestandteile der Kommunikation wiederzugeben. Er macht die Abwesenheit des anderen im Vorgang des Schreibens geltend: ‚Ein schriftliches Zeichen tritt hervor in Abwesenheit des Empfängers.‘<sup>306</sup> Er bezieht sich auf die Schrift, auf den Akt des Schreibens, der als Akt ohne Empfänger charakterisiert wird. Da hier der Sprechakt mit dem Schreibakt gleichgesetzt wird, kann Derrida auf die Iterierbarkeit des Geschriebenen erst aufmerksam machen. Die Bedingung von Lesbarkeit ist

304 Wirth 2002. S. 19.

305 Vgl. Wirth 2002. Siehe Derrida 2001. S. 38 f.

306 Dosse 1997. S. 57.

nicht die Anwesenheit des Anderen oder eine spezifische Mitteilung. Die Abwesenheit des (empirischen) Empfängers und auch des Autors wird sehr radikal vorgestellt und Texte existieren dann z.B. auch über deren Tod hinaus. Derrida betont diese testamentarische Eigenschaft der Schrift, wenn er sagt: „Denn damit ist klar, daß, was Schrift leistet, nicht mehr abgeleitet werden kann aus einer Modifikation jener Vollzüge, die sich beim Gespräch unter Anwesenden ereignet.“<sup>307</sup>

„Man schreibt um Abwesenden etwas mitzuteilen. Die Abwesenheit des Senders, des Empfängers, vom Zeichen *{marque}*, das er hinterlässt, das sich von ihm ablöst und über seine Gegenwart hinaus und jenseits der gegenwärtigen Aktualität seines Sagen-Wollens, ja sogar über sein Leben hinaus weiterwirkt, diese Abwesenheit, die dennoch zur Struktur jeder Schrift – und, wie ich weiter unten hinzufügen werde, jeder Sprache *{langue}* im allgemeinen – gehört, diese Abwesenheit wird von Condillac nicht untersucht.“<sup>308</sup>

„[...] sollte sich nun zufällig herausstellen, daß das Prädikat, das somit als charakteristisch für die der Schrift eigenen Abwesenheit anerkannt wird, auf jede Art von Zeichen *{signe}* und Kommunikation zutrifft, würde sich daraus eine allgemeine Verschiebung ergeben: Die Schrift wäre nicht mehr eine Art der Kommunikation, und alle Begriffe, unter deren Allgemeinheit die Schrift subsumiert wurde (der Begriff selbst als Sinn, Idee oder Erfassen des Sinns und der Idee, der Begriff der Kommunikation, des Zeichens *{signe}* und so weiter), würden sich als unkritisch erweisen, als schlecht gebildet oder vielmehr dazu bestimmt, die Autorität und die Stärke eines gewissen historischen Diskurses zu sichern.“<sup>309</sup>

307 Krämer 2001. S. 226.

308 Derrida 2001. S. 21. Hier: Derridas Lektüre des Essays von Condillac, *Versuch über den Ursprung der menschlichen Erkenntnisse*, das er als eine Reflexion über den Ursprung und die Funktion des Geschriebenen verstand.

309 Derrida 2001. S. 23f.

Im Aspekt der Abwesenheit des Empfängers beim Schreiben begründet Derrida den Charakter der Iterierbarkeit der Schrift. Das Geschriebene muss trotz des Verschwindens des Empfängers lesbar bleiben. „Sie muss wiederholbar – iterierbar – sein in absoluter Abwesenheit des Empfängers oder der Gesamtheit der empirischen bestimmbaren Empfänger. Diese Iterabilität – (*iter*, nochmals, kommt von *itara*, *anders* im Sanskrit, und alles Folgende kann als Ausbeutung dieser Logik gelesen werden, die die Wiederholung mit der Andersheit verknüpft) strukturiert das Zeichen [*marque*] der Schrift selbst [...]“<sup>310</sup>

Nach Austin kann die performative Aussage nicht von ihrem Referenten getrennt werden. Diesem Argument hält Derrida entgegen, dass die Aussage nur intelligibel sein kann, wenn sie einem Code entspricht, d.h. wenn sie iterierbar ist. Er postuliert ihre Autonomie gegenüber dem präzisen referentiellen Rahmen der gewöhnlichen Rede und zeigt, dass Performativa gerade auf das Zitat angewiesen sind, wenn sie überhaupt gelingen sollen.<sup>311</sup> Meint Derrida mit *Zitat* dasselbe wie Austin mit *konventionalen Regeln*?

Die *Zitierbarkeit* und *Iterierbarkeit* (*das Anderswerden*) des sprachlichen Zeichens setzt Derrida in seiner Konzeption als Basis voraus. Aus diesem Grund kann man „[...] ein schriftliches Syntagma immer aus der Verkettung, in der es gefasst oder gegeben ist, herausnehmen, ohne, daß es dabei alle Möglichkeiten des Funktionierens und genaugenommen alle Möglichkeiten der ‚Kommunikation‘ verliert. Man kann ihm eventuell andere zuerkennen, indem man es in andere Ketten einschreibt oder es ihnen *auffropft*. Kein Kontext kann es abschließen. Noch irgendein Code, wobei der Code hier gleichzeitig die Möglichkeit und die Unmöglichkeit der Schrift, ihrer wesensmäßigen Iterabilität (Wiederholung, Andersheit) ist.“<sup>312</sup> Derrida dekonstruiert mit der Metapher des *Auffropfens* die buchstäbliche Legitimität und konventionelle Kodifizierung des performativen Sprechaktes und argumentiert, dass jedes sprachliche wie schriftliche Zeichen aus seinem Kontext herausgenommen

310 Derrida 2001. S. 24.

311 Dosse 1997. S. 57.

312 Derrida 2001. S. 27f.

werden kann.<sup>313</sup> Iterabilität wird nicht verstanden als Reproduktion des Gleichen oder als Identität, vielmehr schließt es ein Anderswerden ein.

„Diese Kraft zum Bruch verdankt sich der Verräumlichung, die das geschriebene Zeichen [*signe*] konstituiert: eine Verräumlichung, die es von den anderen Elementen der internen kontextuellen Kette trennt (die stets offene Möglichkeit, es herauszunehmen oder aufzupfropfen), aber auch von allen anderen Formen eines gegenwärtigen (vergangenen oder zukünftigen in der modifizierten Form der vergangenen oder zukünftigen Gegenwart) subjektiven oder objektiven Referenten. Diese Verräumlichung ist nicht die einfache Negativität einer Lücke, sondern das Auftauchen des Zeichens [*marque*]. Sie bleibt aber nicht, als Arbeit des Negativen im Dienst des Sinns, des lebenden Begriffs, des *telos*, *aufhebbar* und *reduzibel* in der *Aufhebung* einer Dialektik.“<sup>314</sup>

Die Verräumlichung, die sich bisher nur als Prädikate der Schrift auswies, bezieht Derrida nun auch auf die gesprochene Sprache und darüber hinaus bis auf den Bereich der Erfahrung. „Es gibt keine Erfahrung *reiner* Gegenwart, sondern nur Ketten differentieller Zeichen [*marques*].“<sup>315</sup> Stimme wird immer zum Graphem, „[...] das heißt, wie wir gesehen haben, zur nicht-anwesenden *restance* eines differentiellen Zeichens [*marques différentielle*], das von seiner vorgebliehen ‚Produktion‘ oder seinem Ursprung abgeschnitten ist.“<sup>316</sup>

„Was wäre ein Zeichen [*marque*], das nicht zitiert werden könnte?“<sup>317</sup>

Eine Universalität semiotischer Regeln wird, laut Krämer, im Unterschied zur universalisierenden Performativität, immer erst a posteriori behauptbar, denn die Allgemeinheit des Zeichens wird erst in der Wiederholung hervorgebracht.

313 Vgl. Hülk 2005. S. 12.

314 Derrida 2001. S. 28.

315 Derrida 2001. S. 29.

316 Ebda.

317 Derrida 2001. S. 32.

„Performativität‘ zielt also darauf, dass die Wiederholung von Zeichenausdrücken in zeit- und raumversetzten neuen Kontexten – eine Wiederholung, welche erst die Allgemeinheit im Gebrauch dieser Ausdrücke stiftet – zugleich eine Veränderung der Zeichenbedeutung bewirkt.“<sup>318</sup>

Das heißt, dass der Ansatz von der Veränderung von Bedeutung durch den Aspekt des Performativen auch in sozialen Kontexten analysierbar macht. Das Performative erhält demnach eine konstitutive Position, da sich ein Sprechen nicht nur auf ein einmaliges Ereignis bezieht, sondern kontextuell immer wieder vollzogen und in der Wiederholung veränderbar wird. Die Wirkung von Sprechakten gründet dann auf der zitatformigen Wiederholung von Konventionen. Jedes Zeichen kann zitiert werden und daher „mit jedem gegebenen Kontext brechen und auf absolut nicht sättigbare Weise unendlich viele neue Kontexte zeugen.“<sup>319</sup> Das „Herausnehmen“ und „zitathafte Aufpfropfen“ (ebd.) des schriftlichen oder gesprochenen Zeichens ist jederzeit möglich, es bestimmt somit seine Struktur und ist „konstitutiv für das Funktionieren jedes Zeichens“.<sup>320</sup> Derrida argumentiert, dass das Funktionieren performativer Äußerungen die Möglichkeit des zitathaften Verwendens von Zeichen voraussetzt, denn jedes Verwenden von Zeichen ist immer schon durch eine Iterabilität determiniert. Er unterscheidet zudem nicht zwischen Fiktion und Alltagssprache und postuliert, dass beide durch die Dynamik der iterativen Bewegung bestimmt werden. „Derrida möchte dabei erklärtermaßen weder die illokutionären noch die perlokutionären Wirkungen des Performativen leugnen, vielmehr behauptet er, daß die Wiederholbarkeit von Zeichen eine noch grundsätzlichere Bedingung für das Funktionieren von Kommunikation ist als die Erfüllensbedingungen der illokutionären Funktion.“<sup>321</sup> Krämer

318 Krämer 2004. S.16.

319 Derrida 2001. S. 32.

320 Wirth 2002. S. 20.

321 Wirth 2002. S.21 Bei Derrida vollzieht sich eine Akzentverschiebung in der Fragestellung. Wirth ist der Meinung, dass Derridas Intentionalismus-Vorwurf an Austin, aus dem Grunde verfehlt sei, da Austin als Konventionalist ohnehin mit einem schwachen Intentionsbegriff arbeite. Derridas Kritik an Austins Umgang mit den konventionalen Gelingensbedingungen von Sprechakten jedoch sei berechtigt, da er die Möglichkeit des Scheiterns von konventionalen Prozeduren nur als Eventualität und nicht als notwendigen Eigenschaft der Sprachverwendung begreift. Austin glaubt zudem, dass der Kontext von

bestimmt Derridas Performativitätskonzept als ein iterabilisierendes: ‚Performativität‘ zielt also darauf, dass die Wiederholung von Zeichenausdrücken in zeit- und raumversetzten neuen Kontexten – eine Wiederholung, welche erst die Allgemeinheit im Gebrauch dieser Ausdrücke stiftet – zugleich eine Veränderung der Zeichenbedeutung bewirkt.“<sup>322</sup>

Die Derrida'sche Geste der Aufpfropfung, die Idee der Möglichkeit einer Veränderlichkeit im Zitieren, wird gerade bei Eliassons ästhetischer Praxis relevant. Mit der *Aus-stellung* und Zitierung von Naturphänomenen schafft der Künstler eine Einbindung von Naturelementen in den kulturellen und institutionellen Kontext des Museums. Diese sind dabei zunächst durch bestimmte Wahrnehmungskonventionen der Betrachter bestimmt, daher werden die Natur-Phänomene unweigerlich als Kunstobjekte bzw. -ereignisse wahrnehmbar. In der Zitierung und Re-Kontextualisierung der Naturphänomene erfahren und bilden diese ein Anderswerden.

Derrida öffnete den Gebrauch des Performanzbegriffs für angrenzende wissenschaftliche Felder, wie die Politik-, Kultur- und Theaterwissenschaften, und befreite ihn aus der engen Klammer, in der nur die Frage nach der Funktion des Sprechakts galt. Insbesondere der Aspekt der Iteration bei Derrida kann also von Interesse für die Betrachtung der künstlerischen Strategien sein denn es könnte sich herausstellen, dass die ästhetischen Verfahren aufgrund ihres Arbeitens mit wiederholter Re-Präsentation sowie mit Re-Kontextualisierungen in diesem Sinne als performativ verstanden werden können.

sich aus Konventionen schafft, dank derer man implizit wisse, dass eine im z.B. im Theater getroffene Behauptung keine eigentlich oder ernste Behauptung ist. Vgl. Wirth 2002. S. 23. 322 Krämer 2004. S. 16.



„Ist also eine Wiederholung denkbar, die den Sprechakt von den ihn stützenden Konventionen ablösen kann und damit seine verletzende Wirksamkeit eher in Verwirrung bringt als konsolidiert?“<sup>323</sup>

## Judith Butler – Performative Akte und Geschlechterkonstitution – Sprechen als Rezitierung – Die Frage nach wiederholten Verkörperungsbedingungen

### *Diskurs und Macht*

In ihrer Konzeption des Performativen knüpft Butler einen Zusammenhang zwischen Sprechhandlung und theatralen Aufführung. Ihre Theorie begründet sie zunächst auf der diskurstheoretischen Annahme der Wirkungsmächtigkeit von Diskursen sowie auf der Annahme einer performativen Kraft von Sprache, wie sie bei Foucault und Austin formuliert wird. Fundamentales Konstruktionsprinzip von Wirklichkeit bildet die Produktivität diskursiver und sprachlicher Macht.<sup>324</sup> Wie für Derrida liegt auch für Butler die Performativität des Sprechens in der sedimentierten Wiederholbarkeit begründet. Ihre Theorie geht jedoch insofern über Derrida hinaus, als sie eine zeitlich-dynamische Dimension eröffnet, wenn sie betont, dass sich eine Äußerung, die in der Gegenwart getroffen wird, aus der Vergangenheit kommend und in die Zukunft hinausweisend situiert. *Die performative Macht des Sprechens liegt einerseits in der Zitatförmigkeit* und andererseits darin, *dass Sprechhandlungen sich als eine Art theatrale Aufführung vollziehen*. Wird eine Äußerung vollzogen, so kann mittels der durch die Zitation ermöglichten Distanznahme zum Zitierten eine Um- oder Neuinterpretation vorgenommen werden. In dieser Konzeptualisierung des Performativen geht es also vornehmlich darum zu bestimmen, dass Performativität von Sprache in den identitäts- oder wirklichkeitsbildenden Prozess schöpferisch eingreifen und Gegenstände oder Wirklichkeiten anders formulieren kann. In einer solchen Sprachkonzeption verliert Sprache folglich ihren rein repräsentativen Status. Die Autorin

323 Butler 2006. S. 35.

324 Vgl. Butler 1995. Vgl. Bublitz 2002. S. 8.

verneint die Annahme eines restriktiven sprachlichen Determinismus weil der Diskurs zwar einen prägenden, aber keinen determinierenden Einfluss auf den individuellen Sprachgebrauch und damit auf das Subjekt bzw. dessen Identität hat. Dies, weil die Möglichkeit einer (zitathaften) Wiederholung auch die Möglichkeit zur Umdeutung oder Verschiebung von Bedeutungen und Normen impliziert.<sup>325</sup> Wenn Butlers Performativitätskonzept auf der Prämisse aufbaut, dass die performative Macht der Sprache zum Instrument zur Veränderung von Strukturen wird, dann birgt es folglich eine politische Dimension.

„Nach der biblischen Wiedergabe der performativen Äußerung bei ‚Es werde Licht!‘ sieht es so aus, als werde ein Phänomen kraft der Macht eines Subjekts oder seines Willens ins Dasein gerufen. In einer kritischen Neuformulierung der performativen Äußerung macht Derrida klar, daß diese Macht nicht die Funktion eines ursprungsgebenden Willens, sondern immer abgeleitet ist.“<sup>326</sup>

Die Unterscheidung zwischen Sprecherwillen und der Macht des Diskurses ist sowohl bei Derrida als auch bei Butler gegeben. Letzere transponiert darüber hinaus ihren Performanzbegriff auf die Ebene des Diskurses; dies, um die Konstituierung von (Geschlechter-)identitäten beschreiben zu können. Das Prinzip des Performativen funktioniert dabei auf zwei Ebenen: Einerseits fungiert es als Mittel durch wiederholtes Zitieren von Normen die Wirkung einer wiederholbaren Materialität zu erzeugen; zweitens fungiert es auch als die Macht des Diskurses, Wirklichkeiten zu konstituieren, zu regulieren und zu begrenzen. In *Körper von Gewicht* spezifiziert Butler das Prinzip des Performativen weiter als eine sich „ständig wiederholende und zitierende Praxis, durch die der Diskurs die Wirkungen erzeugt, die er benennt“.<sup>327</sup>

Der performative Sprechakt weist aus so einer Perspektive nicht mehr auf einen vereinzelt bzw. absichtsvollen Akt eines Sprechers oder auf den historischen Aspekt einer Handlung hin. Er zeigt auch nicht den Bezug zu den

325 Siehe Butler 1988. S. 302.

326 Butler 1995. S. 36.

327 Butler 1995. S. 22.

Konventionen auf, vielmehr wiederholt er diese stets und unausgesprochen.<sup>328</sup> Mit ihrem Materialisierungskonzept nimmt Butler Bezug auf Foucault, insofern sie mit dem Materialisierungsprozess von Körpern den Vorgang der unlösbaren Verschränkung formierender Diskurse und Materie meint. Sprache und Diskurs formieren eine Ordnung und das Prinzip des Performativen bestimmt hier die Funktionsweise diskursiver Praktiken sowie die Hervorbringung sozialer Wirklichkeiten. Butler verschränkt damit die Theorie der Wirksamkeit von performativen Äußerungen Austins mit dem Prinzip der regelgeleiteten Diskurse von Foucault.

„Bei einer solchen Reformulierung der Materialität von Körpern wird es um folgendes gehen: 1. Die Materie der Körper wird neu gefaßt als die Wirkung einer Machtdynamik, so daß die Materie der Körper nicht zu trennen sein wird von regulierenden Normen, die ihre Materialisierung beherrschen, und von der Signifikation dieser materiellen Wirkungen. 2. Performativität wird nicht als der Akt verstanden, durch den ein Subjekt dem Existenz verschafft, was sie/er benennt, sondern vielmehr als jene ständig wiederholende Macht des Diskurses, diejenigen Phänomene hervorzubringen, welche sie reguliert und restringiert [...]“<sup>329</sup>

Diskurse sind wirkmächtig und „konstituieren insofern eine eigene Objektivität des Sozialen, als davon ausgegangen wird, dass diskursive Praktiken sich materialisieren und damit regelgeleitete Wirklichkeiten hervorbringen.“<sup>330</sup> Butler schließt in *Körper von Gewicht* für die Betrachtung des Diskurses den singulären Sprachgebrauch, der für die sprachphilosophische Konzeption von Bedeutung war, zunächst gerade aus und verlagert den Anwendungs- und Wirkungsbereich der vormals rein sprachlich bestimmten Performativität auf die Ebene des Diskurses. Erst in einem zweiten Schritt räumt sie eine Möglichkeit zur Re-Materialisierung ein. Dabei versteht sie den Begriff der Materie im Zusammenhang mit einer Neukonzipierung von Konstruktion. Dies nicht so sehr als einen Ort oder eine *Oberfläche*, sondern vielmehr als einen

328 Vgl. Butler 1995. S. 22.

329 Butler 1995. S. 22.

330 Bublitz 2002. S. 24.

„Prozess der Materialisierung, der im Laufe der Zeit stabil wird, so daß sich die Wirkung von Begrenzung, Festigkeit und Oberfläche herstellt, den wir Materie nennen.“<sup>331</sup> Die Einfügung der zeitlichen Dimension in die Theorie ermöglicht es, die Konstruktion nicht als einen einzelnen Akt oder als einen kausalen Prozess zu verstehen. Demgegenüber wird Konstruktion als ein Mechanismus verstanden, der in der Zeit stattfindet, der durch Wiederholung von Normen funktioniert, in dessen Verlauf Identität bzw. Geschlecht sowohl hervorgebracht als auch destabilisiert wird. In diesem Sinne bezeichnet die Autorin die Macht des Diskurses, die auch das biologische Geschlecht konstituiert, als Prozess von Regulierung und Materialisierung:

„Anders gesagt, das ‚biologische Geschlecht‘ ist ein ideales Konstrukt, das mit der Zeit zwangsweise materialisiert wird. Es ist nicht eine schlichte Tatsache oder ein statischer Zustand eines Körpers, sondern ein Prozeß, bei dem regulierende Normen das ‚biologische Geschlecht‘ materialisieren und diese Materialisierung durch eine erzwungene ständige Wiederholung jener Normen erzielen.“<sup>332</sup>

Ogleich der Prozess der Materialisierung durch eine erzwungene Wiederholung der Normen vollzogen wird, birgt er eine Dimension der Möglichkeit einer Neuformulierung. Allein die Tatsache, dass diese Wiederholungen notwendig sind, um die Materialisierungen zu festigen, zeigt für Butler, dass der Körper sich nie völlig den Normen fügt. Sie sieht gerade in diesem Prozess die Erzeugung von Instabilitäten, die eine Möglichkeit zur Re-Materialisierung aufmachen und einen Bereich erschließen, in dem „die Kraft des regulierenden Gesetzes gegen diesen selbst gewendet werden kann, um Neuartikulationen voranzutreiben, die die hegemoniale Kraft eben dieses Gesetzes in Frage stellen.“<sup>333</sup>

331 Butler 1995. S. 32. Sie geht mit Bezug auf die produktiven und materialisierenden Effekte von regulierender Macht im Foucault'schen Sinne davon aus, dass Materie immer etwas „zu Materie Gewordenes“ ist.

332 Butler 1995. S. 21.

333 Butler 1995. S. 21.

Obgleich die Performativität der Geschlechtszugehörigkeit bei Butler als Garantie für die kulturelle Reproduktion einer (in diesem Falle heterosexuellen Geschlechter-) Matrix scheint, so ermöglicht diese dennoch die subversive Unterminierung der diskursiven Normen. Denn Geschlechterzugehörigkeit wird, so Butler, in Wiederholungen und Zitaten aktiv hervorgebracht und kann folglich durch einen Kontextwechsel verändert werden.

Diese Konzeption muss vor dem Hintergrund ihrer politischen Theorie gelesen werden, die als eine Politik des Performativen als ein Konzept der politischen Subversion verstanden werden kann, der es darum geht, im Inneren der Macht zu agieren, sich ihr also nicht entgegen zu stellen, sondern aus ihr heraus Veränderungen der Normen herbeizuführen. Bublitz konstatiert dazu: Innerhalb der Matrix der Macht zu operieren biete dem Einzelnen die Möglichkeit, in der Wiederholung die Norm zu verschieben statt zu festigen.<sup>334</sup> Aus diesem Grund nimmt bei Butler die sprachtheoretische Konzeption des performativen Sprechaktes eine bedeutende Position ein: Sie begreift „die Möglichkeit des Sprechaktes als Akt des Widerstands.“<sup>335</sup>

„Butlers Überlegungen kreisen immer wieder um das Problem, wie subversive Wiederholungen zustande kommen können. In Auseinandersetzung mit sprachtheoretischen Ansätzen versucht sie, trotz der Einsicht in die Ubiquität der Macht, die sie von Foucault übernimmt, ‚einen begrifflichen Raum zu eröffnen, der Veränderungen zu denken erlaubt, ohne auf die Fiktion eines souveränen (Sprach-) Subjekts zurückgreifen zu müssen.‘“<sup>336</sup>

Was konstituiert eine subversive Wiederholung?<sup>337</sup> Wie können wir den Unterschied zwischen der Macht, die wir fördern, und der Macht, die wir bekämpfen, erkennen? In *Haß spricht* werden diese Fragen aufgegriffen. Dort fragt sie nach dem der Sprechakttheorie zugrundeliegenden Gesellschafts-

334 Vgl. Bublitz 2002. S. 74.

335 Siehe Butler 2006.

336 Bublitz 2002. S. 76.

337 Bei Bublitz 2002. S. 79.

begriff und impliziert damit zugleich die Frage nach der konstitutiven Wirkung performativer Sprechakte. „Ist eine Bruchstelle erkennbar, die dazu führen könnte, diesen Prozeß der diskursiven Konstitution aufzulösen und die die Möglichkeit eröffnet „den Sprechakt [...] offener für eine Erneuerung und Subversion“ zu denken? „Ist also eine Wiederholung denkbar, die den Sprechakt von den ihn stützenden Konventionen ablösen kann und damit seine verletzende Wirksamkeit eher in Verwirrung bringt als konsolidiert?“<sup>338</sup> Ist es denkbar den künstlerischen Prozess oder die ästhetische Praxis mit dem Modell des performativen Sprechaktes, im Sinne Butlers gleichzusetzen?

### *Der performative Akt der Verkörperung – Geschlecht und Performativität*

Ausgangspunkt ihrer politischen Theorie war die Annahme, dass das biologische Geschlecht (sex), durch die Akte der Sprache in der ständigen Wiederholung und in der Ausführung der Norm erst erzeugt wird. Körper (Identität, Geschlecht, Subjekt) wird betrachtet als eine Verkörperung sedimentierter Diskurse. Der performative Akt der Verkörperung, so Butler in *Performative Acts and Gender Constitution*, ist die Voraussetzung, für die Konstitution von Geschlechteridentität, denn der Körper ist „immer eine Verkörperung von Möglichkeiten, die durch historische Konventionen konditioniert wie beschnitten sind.“<sup>339</sup> Der Körper erscheint bei Butler als eine „von Anfang an vergesellschaftete, einer sozialen Norm unterworfenen körperliche Materialität.“<sup>340</sup> Dabei bilden „Entwurf, Herstellung und Unterwerfung – der Materialität von Körperlichkeit – des Subjekts“ *ein und denselben Vorgang*.<sup>341</sup> Der Körper existiert nicht als Natur, die kulturellen Einwirkungen vorausgeht, sondern er wird von kulturellen Diskursen erzeugt, er entsteht als wiederholbare Materialität, d.h. als Performanz.

„Sprache verliert in der sprachtheoretischen Perspektive Butlers ihren repräsentativen Status, wonach sie etwas bezeichnet, was ihr

338 Butler 2006. S. 35.

339 Butler 1988. S. 305.

340 Bublitz 2002. S. 9.

341 Bublitz 2002. S. 10.

vorgängig ist. Vielmehr ist Sprache hervorbringend oder, mit einem anderen Begriff, konstitutiv, indem sie das, was sie bezeichnet, zugleich erzeugt. Der Körper bildet dann eine – performative – Wirkung des Bezeichnungsaktes. Mit anderen Worten: Der Körper erscheint aus sprachtheoretischer Sicht als Wirkung einer Zeichenordnung. In der sprach- und diskurstheoretischen Perspektive gibt es kein Reales, Vor- oder Außerdiskursives, das dem Symbolischen vorausgesetzt werden kann. Das den Sprechakten und Diskursen Vorgängige ist wieder eine Zeichen-, Sprach- oder Diskursordnung. Diskurse bilden demnach die Bedingungen, nämlich die vor aller Erfahrung liegende Apriori, sozialer Wirklichkeit.<sup>4342</sup>

Wie Fischer-Lichte weist auch Wirth darauf hin, dass Butler einen Vergleich leistet von den Akten, die *Gender* konstituieren und den performativen Prozessen, die im theatralen Kontext erscheinen. Butler überformt in *Körper von Gewicht* ihre zunächst phänomenologisch argumentierende Akttheorie, welche auf den dramatischen und nicht-referentiellen Aspekt von Performances rekurriert, zu einer sprechakttheoretischen Variante. Bei dieser Theorie etabliert sie demnach „[...] ein doppeltes Spannungsverhältnis zwischen den Begriffen performativ und konstativ einerseits sowie performativ und *Performance* andererseits, wobei sie die Frage nach der Performativität mit der ‚Macht des Diskurses, das hervorzubringen, was er benennt‘, verknüpft. Vor diesem Hintergrund erscheint die performative Äußerung nicht nur als ‚ein Bereich, in dem die Macht als Diskurs agiert‘, sondern der ‚Nexus von Macht und Diskurs‘ ist dem Wiederholungszwang der Iterabilität unterworfen.“<sup>4343</sup>

Derrida fragte nach der Beschaffenheit der konventionell verwendeten Formeln, die bei einem performativen Sprechakt zur Anwendung kommen. Dabei zeigte sich, welchen Freiheitsgrad der Sprecher bei der Handlung besitzt, wie die Äußerung durch die Beschaffenheit dieser Formeln bestimmt wird, und woher sie ihre Wirkungskraft bezieht:

342 Bublitz 2002. S. 29.

343 Wirth 2002. S. 41.

„Könnte eine performative Aussage gelingen, wenn ihre Formulierung nicht eine ‚codierte‘ oder iterierbare Aussage wiederholen würde, mit anderen Worten: wenn die Formel, die ich ausspreche, um eine Sitzung zu eröffnen, ein Schiff oder eine Ehe vom Stapel laufen zu lassen nicht als einem iterierbaren Muster *konform* identifizierbar wäre, wenn sie also nicht in gewisser Weise als ‚Zitat‘ identifiziert werden könnte?“<sup>344</sup>

Diese Prämisse der Zitatförmigkeit der performativen Äußerung ist für Butler der Ausgangspunkt, um die Macht des Zitats zu bestimmen: So beruht beispielsweise die Anwendung eines Gesetzes (im Rahmen einer Gerichtsverhandlung) auf der Macht des Zitats, „[...] es ist die Macht des Zitats, die der performativen Äußerung ihre bindende und verleihende Kraft gibt.“<sup>345</sup> Die Wirkmächtigkeit der Sprache exemplifiziert Butler für die Hervorbringung von Geschlechtsidentität und sieht dabei zwei Funktionen bestimmend: die Deklarative, die als Anweisung verstanden wird, und die Aufforderung zu einer Performance, im Sinne einer Selbstinszenierung, bei der Norm zitiert wird.<sup>346</sup>

Butler geht in *Performative Akte und Geschlechterkonstitution* von der phänomenologischen Ansicht aus, dass „[...] sozial Handelnde die soziale Wirklichkeit durch Sprache, Geste und alle möglichen Arten symbolischer sozialer Zeichen erst *konstituieren*.“<sup>347</sup> Sie bezieht sich dabei auf die phänomenologischen Theorien Husserls, Merleau-Pontys und Meads. Dabei gilt: „[...] Geschlechterzugehörigkeit ist keineswegs die stabile Identität eines Handlungsortes, von dem dann verschiedene Akte ausgehen; vielmehr ist sie eine

344 Derrida in: Wirth 2002. S. 41.

345 Butler 1988. S. 41.

346 Siehe Wirth 2002. S. 41f. „Der weibliche und der männliche Körper sind durch *Indizes* der Geschlechtsidentität markiert, die als *Geschlechter-Imperativ* gelesen werden müssen. Dabei implizieren bestimmte Akte des Benennens, etwa die Feststellung der Hebamme ‚Es ist ein Mädchen!‘, daß ein performativer Prozeß in Gang kommt, ‚mit dem ein bestimmtes ‚Zu-Mädchen-Werden‘ erzwungen wird‘. Der konstative Akt des Benennens ist daher sowohl als performativer Akt mit direkter respektive deklarativer Funktion zu verstehen, der die Anweisung gibt: ‚Sei ein Mädchen!‘, er ist aber auch die Aufforderung zu einer *Performance*, also einer Selbstinszenierung, in deren Rahmen das Mädchen die Norm ‚zitieren‘ muss, damit es sich als ‚lebensfähiges Subjekt‘ qualifizieren kann.“ Wirth 2002. S. 41f.

347 Butler 1988. S. 301.



Identität, die stets zerbrechlich in der *Zeit* konstituiert ist – eine Identität, die durch die *stilisierte Wiederholung von Akten* zustande kommt.<sup>348</sup> Sie bestimmt die Geschlechtszugehörigkeit außerhalb des Rahmens substantieller Identitätsmodelle, und weist darauf hin, dass Geschlechterzugehörigkeit einen Anschein von Substantialität habe. In Wirklichkeit sei diese jedoch eine „konstruierte Identität, eine performative Leistung, an welche das weltliche gesellschaftliche Publikum einschließlich der Akteure selbst nun glaubt und die es im Modus des Glaubens performiert.“<sup>349</sup> Die Geschlechteridentität also wird als eine durch performative Leistung hervorgebrachte verstanden, die „[...] durch gesellschaftliche Sanktionen und Tabus erzwungen wird.“<sup>350</sup> Auf der anderen Seite betrachtet sie den Akt der Konstitution als ebenso kreativ wie restriktiv und sieht in der Neuformulierung des Zitats auch eine Möglichkeit der Veränderung.

„Ist die Grundlage der Geschlechteridentität die stilisierte Wiederholung von Akten durch die *Zeit* und keine scheinbar nahtlose Identität, so sind die Möglichkeiten von Geschlechterveränderung in der arbiträren Beziehung zwischen diesen Akten zu finden, in der Möglichkeit anderer Arten des Wiederholens, im Durchbrechen oder in der subversiven Wiederholung dieses Stils.“<sup>351</sup>

Butler rekurriert auf Körperkonzeptionen von Simone de Beauvoir und Maurice Merleau-Ponty, wenn sie deren Verständnis von Körper anführt. Die Faktizität der materiellen und natürlichen Dimensionen des Körpers wird nicht geleugnet, aber sie lässt sich von dem Prozess unterscheiden, durch den der Körper zum *Träger kultureller Bedeutungen* wird. Beide verstehen „[...] Körper als einen aktiven Prozeß der Verkörperung bestimmter kultureller und geschichtlicher Möglichkeiten, als komplizierten Aneignungsprozeß, den jede phänomenologische Theorie der Konstitution beschreiben muß.“<sup>352</sup> Butlers Verwendung des Performanzkonzeptes zielt auf eine Erweiterung der phäno-

348 Butler 1988. 302f.

349 Butler 1988. S. 302.

350 Butler 1988. S. 302.

351 Ebd.

352 Butler 1988. S. 303.

menologischen Theorie der Konstitution und der konventionellen Auffassung von Akten, die bei ihr dann auch das bestimmen, was Bedeutung konstituiert, als auch wodurch Bedeutung performiert und inszeniert wird. Für sie meinen Akte, „performative Akte in theatralischen Kontexten.“<sup>353</sup>

„Der Körper ist keine selbstidentische oder bloß faktische Materialität; er ist eine Materialität, die zumindest Bedeutung trägt und die diese Bedeutung auf grundlegend dramatische Weise trägt. Mit ‚dramatisch‘ meine ich nur, daß der Körper nicht bloß Materie ist, sondern ein fortgesetztes und unaufhörliches *Materialisieren* von Möglichkeiten. Man ist nicht einfach ein Körper, sondern man macht seinen Körper [...]“<sup>354</sup>

Daher betrachtet sie die „[...] Geschlechterzugehörigkeit *als einen körperlichen Stil*, als ‚Akt‘ gleichsam, der zugleich intentional und performativ ist, wobei ‚performativ‘ die doppelte Bedeutung von ‚dramatisch‘ und ‚nicht-referentiell‘ hat“,<sup>355</sup> und stellt fest, dass die Performanz der Geschlechterzugehörigkeit sich jederzeit in einer gewissen Nötigungssituation vollzieht, da die Gesellschaft für Nichterfüllung Sanktionen erlässt. Selbst die Hervorbringung der Idee einer Geschlechterzugehörigkeit gehört in diesen Diskurs. „Die Geschlechterzugehörigkeit ist somit eine Konstruktion, die regelmäßig ihre Genese verschleiert. Die schweigende kollektive Übereinkunft, klar abgegrenzte und polare Geschlechterzugehörigkeiten als kulturelle Fiktion zu performieren, hervorzubringen und zu erhalten, wird gerade durch die Glaubwürdigkeit ihrer eigenen Hervorbringung verdunkelt.“<sup>356</sup>

Der Körper wird in Butlers konstruktivistischer Theorie also verstanden als das „Erbe abgelagerter Akte denn als vorherbestimmte und geschlossene Struktur, als Wesen oder natürliches, kulturelles oder sprachliches Faktum.“<sup>357</sup> Der Körper ist die Norm, die sich durch Zitieren materialisiert, und kann

353 Butler 1988. S. 304.

354 Ebda.

355 Butler 1988. S. 305.

356 Butler 1988. S. 306.

357 Ebda.

deshalb als ein Normeffekt bezeichnet werden. Bublitz hat auf die soziologische Bedeutung des Butler'schen Materialisierungsbegriff hingewiesen, der über die sprachphilosophischen Aspekte hinausgeht. In Rückgriff auf Austins Sprechaktttheorie und Foucaults Theorie diskursiver Machtformationen nimmt sie an, dass der Körper selbst ein Stück Gesellschaft ist. Daher sei es nicht der Körper, der performativ immer wieder produziert wird. Die Gesellschaft und ihre symbolische Ordnung materialisierten sich *im* Körper.

„Die Annahme, dass Körper durch Diskurse und performative Sprechakte konfiguriert werden, bedeutet jedoch nicht, dass Körper als materielle Realitäten vollständig auf Diskurse zurückführbar sind; lediglich, dass es keine von der symbolischen Ordnung unberührte körperliche Materialität gibt. Diskursive Praktiken und körperlicher Materialität verbinden sich als unauflösbare Einheit, deren Voraussetzung Diskurse als Apriori körperlicher Materialität bilden. Das bedeutet: Diskurse werden zur Bedingung des – historischen und sozialen – Erscheinens von Körpern.“<sup>358</sup>

Butler ist es in *Performative Akte und Geschlechterkonstitution* ein Anliegen, sich innerhalb der feministischen und ethnologischen Theoriediskussion zu verorten und abzugrenzen. Dabei erwähnt sie zum einen Lévi-Strauss, der aufzeigte, wie das Inzesttabu die Kanalisierung der Sexualität in verschiedene Formen der heterosexuellen Ehe gewährleistet, zum anderen Gayle Rubin, die darlegte, dass das Inzesttabu bestimmte Arten geschlechtsspezifischer Identitäten hervorbringt. Butler selbst ist der Meinung, den Theorien fehlen, eine Methode zur Beschreibung der geschichtlichen Ablagerung von Sexualität und geschlechtsbezogenen Konstrukten, die benennen könnte, *wie* diese Konstrukte hervorgebracht und wie sie reproduziert werden.

Demnach plädiert sie auch für eine neue Auffassung des Körperbegriffs, die als eine Dramatisierung oder Inszenierung von Möglichkeiten gefasst werden soll, damit man betrachten kann, wie eine kulturelle Konvention verkörpert und inszeniert wird.<sup>359</sup> Dafür bestimmt sie die Akte im theatri-

358 Bublitz 2002. S. 40f.

359 Siehe Butler 1988. S. 311.

schen Sinn als eine *gemeinsame Erfahrung* und als *kollektive Handlungen*. „Die Handlung, die man ausführt, der Akt, den man performiert, ist in gewissem Sinn ein Akt, der schon eingesetzt hat, bevor man auf dem Schauplatz erschienen ist.“<sup>360</sup> Um zu beschreiben wie die Geschlechterzugehörigkeit zu einem Akt wird, verweist sie auf das Modell des sozialen Dramas von Victor Turner (*Drama, Fields and Metaphors*, Ithaca. 1974). Dieser konstatiert, dass soziales Handeln immer einen wiederholten Vollzug erfordere. Diese Wiederholung stelle zugleich eine *Reinszenierung* und eine neue Erfahrung von gesellschaftlich bereits eingeführten Bedeutungen dar und ist die alltägliche und ritualisierte Form ihrer Legitimierung.<sup>361</sup>

Butler verweist zudem auf Geertz: In der Gesellschaftstheorie wird die theatralische Metapher auf zwei unterschiedlichen Weisen verwendet: Theoretiker des Rituals, wie Turner, konzentrieren sich auf einen Begriff des sozialen Dramas als Mittel zur Regelung innerer Konflikte einer Kultur und zur Wiederherstellung des sozialen Zusammenhalts. Auf der anderen Seite wird bei der symbolischen Handlung angesetzt (beeinflusst wurde dieser u.a. von Foucault aber auch Durckheim und Kenneth Burke); dort liegt der Schwerpunkt auf der Art und Weise, in der politische Autorität und Legitimationsfragen im Rahmen der performativ vollzogenen Bedeutung thematisiert und geregelt werden. Butler versucht beide Seiten in ihrer Theorien mit einzubeziehen.<sup>362</sup>

Butler wendet diese Konzeption der sozialen Performanz auf die Geschlechterzugehörigkeit an und verweist darauf, dass der performative Akt *keine radikale Wahl* oder ein *radikales Projekt* sei, das auf eine bloß individuelle Entscheidung zurück gehe, ebenso wenig wird es dem Individuum aufgezwungen. Der Körper wird nicht passiv mit kulturellen Codes beschrieben. Vielmehr sind die Körper als Akteure im Rahmen des performativen Vollzugs auf der Bühne und so setzt der (geschlechts-)spezifische Körper „seine Rolle in einem kulturell beschränkten Körperraum um und inszeniert Interpretationen innerhalb der Grenzen bereits gegebenen Anweisungen.“<sup>363</sup>

360 Butler 1988. S. 312.

361 Siehe Butler 1988. S. 312.

362 Vgl. Butler 1988. S. 312f.

363 Butler 1988. S. 313.

Fischer-Lichte orientierte sich bei der Formulierung ihres Theatralitätskonzeptes an dieser Annahme. Butler zieht zwar eine Grenze zwischen Theaterraum und Wirklichkeit, die darin begründet liegt, dass man den theatralen Akt derealisieren kann, aber dennoch läuft es bei ihr ja darauf hinaus, die beiden Strategien und Mechanismen zu vergleichen, die sich einander ähneln. Fischer-Lichte weist bei ihrer Konzeption gerade auf den Unterschied hin, den sie wiederum in der Nichtanwendbarkeit des Butler'schen Konzeptes auf das ästhetische Feld verortet.

Butlers Entwurf des Performativen wird verschränkt mit einer konstruktivistischen, subversiven Theorie. Erst die Verbindung von Performativität und Diskurs sowie der Wirkungsmächtigkeit performativer Sprechakte, in Rückgriff auf Austin, Foucault und Derrida, eröffnet eine politische Dimension des Performanzbegriffs. Die Grundannahme, dass Subjekte auch in ihrer körperlichen Geschlechterzugehörigkeit durch zitatformige Wiederholung einer diskursiven Ordnung erzeugt werden, impliziert bei dieser Theorie die Frage nach der Möglichkeit der Veränderung dieser Ordnung, die, weil sie sprachlich konstituiert wird, reformuliert werden kann. Bei diesem Modell kann die systematische Frage nach den Machtmechanismen gestellt werden, die das Subjekt bestimmen und die Norm etablieren. In der Konzeption einer Politik des Performativen wird die performative Potenz der Sprache als konstitutiv bei der Wirklichkeitserzeugung anerkannt, und in der Möglichkeit einer Umformulierung und Zurückweisung von konventionellen, d.h. normativen Zwängen, wird diese Wirkungsmächtigkeit der Sprache auch als kreativ/subversiv betrachtet.

“In der Inauguration des Menschen als gesellschaftliches Wesen wird so ein Subjekt sichtbar, das sich der Verankerung des Sozialen in der Psyche (als Ort der primären Objektbeziehungen und der Gewissensbildung) verdankt. Die Macht befindet sich demnach genau dort, wo das Subjekt sich authentisch und souverän wähnt, nämlich im Bereich des – moralischen – Bewusstseins und der Selbstreflexion. Moral erscheint bei Butler, wie schon bei Nietzsche, als bestimmte Art der Gewalt, die das Subjekt als Kultursubjekt begründet und es

als reflexives Wesen moralischen Maßstäben eines sozialen Gewissens unterwirft.<sup>364</sup>

In der Austin-Rezeption geht Butler den Weg von Derrida mit und führt ihn in Anlehnung an die Foucault'sche Diskurskritik weiter. Dabei kommt das Performative auch auf dem Feld der Gender Studies als Analyse und Kritik der Geschlechterdiskurse und der durch sie praktizierten Machtverhältnisse zum Tragen.<sup>365</sup> Das Performative nimmt bei Butler demnach eine Gelenkstelle ein, da sie eine Konzeptualisierung der Geschlechterkategorien mit dem Konzept von Sprache verbindet. Weil sprechen nun handeln meint, zeigt das Performative, dass symbolische Handlungen durch ihren Vollzug außersymbolische Wirklichkeiten realisieren können. Auch Butler befasst sich mit der illokutionären Macht der Sprache. Wie bereits oben erläutert, zeichnet sich die illokutionäre Funktion im Sprechakt dadurch aus, dass mit ihr die Konventionen (und damit auch Machtverhältnisse) vollzogen und gefestigt werden. Bei Butler nun wird die performative Macht der Sprache neu entworfen. Dabei fokussiert sie sich auf die Frage nach den Bedingungen, die erfüllt sein müssen, damit die illokutionäre Macht der Sprache, im Sprechakt die Welt zu verändern, gerade ausgehebelt oder unterlaufen werden kann. In Folge wird Butlers Begriff des Performativen daher in Verbindung mit der transformierenden Möglichkeit der Performativität gedacht.

Für die Betrachtung der Installationen sind Butlers Konzeptualisierung des Performativen insofern von Interesse, als hier die Dimension des Körpers neu verhandelt wird. Dort ließ sich die Dimension des Körpers als ein durch die Macht der Diskurse hervorgebrachter und regulierter exemplifizieren. Dabei wurde zugleich eine produktive Dimension des performativen Sprechaktes herausgearbeitet, der als Akt des Widerstands in der Lage war, in zitathafter Wiederholung Strukturen aufzubrechen, wie dies auch für die ästhetische Praxis der Installationen von Nauman und Eliasson gelten kann.

364 Bublitz 2002. S 20.

365 Vgl. Hülk 2005. S. 13.

## Erika Fischer-Lichte – Auf dem Weg zu einer performativen Kultur – Theatralität und Performativität

141

### *Inszenierung, Korporalität, Wahrnehmung, Aufführung/ Performance*

Fischer-Lichtes Begriff der Aufführung ist weit gefasst und schließt neben Theateraufführungen auch Rituale, Zeremonien, Feste und politische Veranstaltungen mit ein.

„Die Begriffe ‚Performativität‘ und ‚Ereignis‘, von denen ich in meiner Argumentation ausgehe, sind eng auf den Begriff der Aufführung bezogen. ‚Aufführung‘ meint ein strukturiertes Programm von Aktivitäten, das zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort von einer Gruppe von Akteuren vor einer Gruppe von Zuschauern durch- bzw. vorgeführt wird. Bei einer Aufführung kann es sich folglich um Rituale, Zeremonien, Feste, Spiele, Sportwettkämpfe, politische Veranstaltungen, Zirkusvorführungen, Striptease Shows, Konzerte, Opern-, Tanz-, Schauspielaufführungen, künstlerische Performances u.a. handeln. Aufführungen sind immer performativ, insofern mit dem Begriff des Performativen der Vollzug von Handlungen, die Selbstreferentialität der Handlungen und ihr wirklichkeitskonstituierender Charakter gemeint sind. Aufführungen sind immer Ereignisse, insofern sie einmalig und unwiederholbar sind.“<sup>366</sup>

In ihrem Aufsatz *Grenzgänge und Tauschhandel* verband Fischer-Lichte den Begriff der Theatralität mit dem der Performativität. Sie bestimmt dort *Performance* als „Vorgang einer Darstellung durch Körper und Stimme vor körperlich anwesenden Zuschauern“.<sup>367</sup> Bei diesem Vorgang sind folgende vier Faktoren beteiligt: die *Inszenierung* als „spezifischer Modus der Zeichenverwendung in der Produktion“, die *Korporalität* als Aspekt, „der sich aus dem Faktor der Darstellung bzw. des Materials ergibt“, die *Wahrnehmung* als As-

366 Fischer-Lichte 2003. S. 15.

367 Fischer-Lichte 1998. S. 299.

pekt, „der sich auf den Zuschauer, seine Beobachtungsfunktion und –perspektive bezieht“, sowie der der „Aufführung/*Performance*, die als Vorgang einer Darstellung durch Körper und Stimme vor körperlich anwesenden Zuschauern gefasst wird und das ambivalente Zusammenspiel aller beteiligten Faktoren beinhaltet.“<sup>368</sup>

Der Begriff der Theatralität nahm, so Fischer-Lichte, zu Beginn des letzten Jahrhunderts dieselbe Funktion wie der heutige Begriff des Performativen ein. Mit Nietzsche und der Kulturkrise (Krise der Sprache, Wahrnehmung und Erkenntnis) um die Jahrhundertwende setzt die Autorin den Ausgangspunkt für das Paradigma des Performativen. Dabei rekurriert sie auf Nikolaj Evreinov, der den Begriff *Theatralität* 1908 zum ersten Mal in einem Aufsatz verwendete und diesen darin als eine anthropologische Kategorie einführte, die auf der Fähigkeit des Menschen zur kreativen Verwandlung der Welt zielt und folglich sein Handeln als wirklichkeitskonstituierend bestimmte. In dieser Begriffsbestimmung sieht Fischer-Lichte eine wesentliche Parallele zum Performativitätskonzept von Austin.<sup>369</sup> Evreinov definiert die Theatralität als „prä-ästhetischen Instinkt“ des Menschen, der als kulturerzeugendes und die Kulturgeschichte vorantreibendes Prinzip nicht nur der Kunst, sondern auch Religion, Recht, Sitte und Politik als Bedingung ihrer Möglichkeit zu Grunde liegt. Sie bemerkt weiter, dass der Begriff der Performativität mit dem der Theatralität übereinstimme, weil sich Evreinovs Begriff der Theatralität als ein kulturerzeugendes und Kulturgeschichte vorantreibendes Prinzip mit der kulturwissenschaftlichen Auffassung, dass Kultur sich maßgeblich in und durch performative Prozesse generiere, decke. „D.h. Evreinovs Begriff der Theatralität zielt auf eben das, was vor allem der Austinsche Begriff der Performativität fassen soll, wobei er allerdings auch auf die Aspekte der Inszenierung und der Aufführung abhebt.“<sup>370</sup> Fischer-Lichtes Theatralitätskonzept setzt sich jedoch insofern von dem Evreinovs ab, als sie für ihre Theorie zusätzlich vier Hauptaspekte formuliert: *Inszenierung*, *Korporalität*, *Wahrnehmung* und *Performance*.<sup>371</sup> Zum Verhältnis von Theatralität und Performativität äußert sie, dass die Begriffe sich aufeinander beziehen ließen, „ohne jedoch vollständig

368 Fischer-Lichte 1998. S. 299.

369 Siehe Fischer-Lichte 1998. S. 294.

370 Fischer-Lichte 1998. S. 299.

371 Vgl. Fischer-Lichte 1998. S. 299.



zur Deckung zu gelangen, ohne also generell als Synonyma verwendet werden zu können.<sup>372</sup>

In der Einleitung der *Ästhetik des Performativen* plädiert Fischer-Lichte für die Entwicklung einer neuen Ästhetik, die sich an dem Performanzbegriff Austins und dem Aufführungsbegriff der Theaterwissenschaften orientiert. Sie entlehnt vier Eigenschaften des Austinschen Performanzbegriffs für ihre Theorie und modifiziert diese in weiteren vier Schritten: (1) Sie nimmt an, dass die Sätze, die Handlungen vollziehen, von denen sie sprechen, als *selbstreferentiell* zu bezeichnen sind. (2) Insofern diese Sätze selbstreferentiell funktionieren, d.h. insofern sie das bedeuten, was die tun, sind sie *wirklichkeitskonstituierend*. (3) Die Gelingensbedingungen, die erfüllt sein müssen, definiert sie als institutionelle und soziale Bedingungen und (4) sie fügt dem Performanzbegriff eine weitere Eigenschaft zu: Austin lasse ihrer Meinung nach die von ihm zunächst getroffene Unterscheidung zwischen Konstativa und Performativa fallen, um gerade zu demonstrieren, dass alle Kriterien und definitiven Begriffe an der Vieldeutigkeit des wirklichen Lebens scheitern. Das bedeute auch, dass gerade das Performative ein dichotomisches begriffliches Schema zu destabilisieren in der Lage ist.<sup>373</sup>

(A) Die erste Modifikation liegt in der Grundthese, dass mit der Ausführung eines Sprechaktes, der immer auch einen sozialer Akt darstellt, nicht nur etwas (z.B. eine Eheschließung) *ausgeführt* (vollzogen) sondern auch *aufgeführt* wird.

(B) Als zweite Transformation wendet die Autorin dann den Begriff des Performativen nicht nur auf Sprechhandlungen, sondern auch auf *körperliche* Handlungen an.

(C) Die Austin'sche Liste der Gelingensbedingungen für die performative Sprechhandlung konnte sie auf ihr Konzept der Ästhetik des Performativen nicht übertragen. Es bedurfte auch einer Abänderung. Aus diesem Grund bezog Fischer-Lichte sich auf Judith Butlers theoretisches Modell des Verkörperungsprozesses und stellte fest, dass Austin das Kriterium glücken/missglücken vorzog, wohingegen Butler nach den phänomenalen Verkörperungs-

372 Fischer-Lichte 1998. S. 300.

373 Siehe Fischer-Lichte 2004<sup>1</sup>. S. 32ff.

bedingungen fragte. Denn Butler bestimmte den Prozess der Erzeugung von Identität als einen Prozess der Verkörperung (embodiment). Durch die Wiederholung performativer Akte werden historisch-kulturelle Möglichkeiten verkörpert und auf diese Weise der Körper als historisch-kulturell markiert wie auch Identität allererst erzeugt.<sup>374</sup>

Auch den Vergleich von den Verkörperungsbedingungen und der Theateraufführung übernimmt Fischer-Lichte von Butler. Jene Akte, mit denen Geschlechterzugehörigkeit hervorgebracht und aufgeführt werden, verglich bereits Butler mit dem Begriff der Theateraufführung. Die Handlung, die man ausführt, ist eine Handlung, „die immer schon begonnen hat, bevor der individuelle Akteur auf dem Schauplatz erschienen ist.“<sup>375</sup> Das bedeutet auch, dass die Wiederholung der Handlung eine Wiederaufführung (*re-enactment*) und ein *re-experiencing* eines Repertoires von Bedeutungen ist, die bereits gesellschaftlich eingeführt sind (siehe Eliasson!). „Dabei werden weder einem passiven Körper kulturelle Kodes eingeschrieben, noch auch gehen die verkörperten Selbste den kulturellen Konventionen voraus, die dem Körper Bedeutung verleihen.“<sup>376</sup> Vielmehr vergleicht Butler den Prozess der Identitätskonstitution durch Verkörperung mit der Inszenierung eines vorgegebenen Textes, womit die Parallele zur Theaterinszenierung markiert wird.

„So wie ein und derselbe Text auf verschiedene Weise inszeniert werden kann und die Schauspieler im Rahmen der textuellen Vorgaben frei sind, ihre Rolle jeweils neu und anders zu entwerfen und zu realisieren, agiert der geschlechtsspezifische Körper innerhalb eines körperlichen Raumes, der durch bestimmte Vorgaben eingeschränkt ist, und setzt Interpretationen innerhalb der Grenzen vorgegebener Regieanweisungen in Szene. Die Aufführung geschlechtlicher – oder anderer – Identität als Prozeß einer Verkörperung wird also analog einer theatralen Aufführung vollzogen.“<sup>377</sup>

374 Siehe Fischer-Lichte 2004<sup>1</sup> S. 36ff.

375 Fischer-Lichte 2004<sup>1</sup> S. 39.

376 Fischer-Lichte 2004<sup>1</sup> S. 39.

377 Fischer-Lichte 2004<sup>1</sup> S. 39.

Zur Untermauerung ihrer These der Aufführungshaftigkeit des Sprechaktes verweist Fischer-Lichte auf eine Parallele, die sie zwischen Austin und Butler aufmacht: Beide begreifen ihrer Meinung nach den Vollzug performativer Akte als ritualisierte und öffentliche Aufführung und für beide Autoren sei die enge Beziehung zwischen Performativität und Aufführung offensichtlich und daher nicht erklärungsbedürftig, auch aufgrund der etymologischen Herleitung der Wörter. *Performance* und *to perform* stellten gleichermaßen eine Ableitung vom Verbum *to perform* dar.

(D) In ihrer Ästhetik des Performativen ging es Fischer-Lichte vornehmlich darum, Performances, Aktionen und Theateraufführungen zu analysieren, die alle dem ästhetischen Feld zugerechnet werden können. Daher kam sie nicht umhin, auch Butlers Verkörperungstheorie zu modifizieren, um sie auf die Ästhetik hin übertragen zu können. Zunächst stellte die Autorin fest, dass sich die Bestimmungen des Performativen bei Butler lediglich auf Alltagshandlungen beziehen, die für einen theaterwissenschaftlich begründeten Ansatz zumindest nicht ausreichend anwendbar sind. Denn Fischer-Lichte wollte die ästhetischen Vorgänge in den Fokus ihrer Theorie legen und eine Ästhetik des Performativen *im Begriff der Aufführung begründen*. Folglich intendierte sie, den vorhandenen Theorien eine ästhetische Theorie der Performance bzw. Aufführung hinzuzufügen.

In ihrer ästhetischen Konzeption geht Fischer-Lichte jedoch explizit *nicht* auf die Theorien der Performance ein, die seit den 1960er/-70er Jahren vor allem auch in den Sozialwissenschaften, der Ethnologie und Soziologie sowie Kulturtheorie entstanden sind, sondern bezog sich auf die Theoretisierungen des Aufführungsbegriffs, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts – also zur Zeit der Begründung einer Theaterwissenschaft – etabliert wurden.

Die Autorin verknüpft dort zunächst Max Herrmanns Theoriegebäude mit dem Begriff der Aufführung, um insbesondere auf die intendierte Dominantenverschiebung zwischen Text und Aufführung einzugehen. Diese Verschiebung ging von der Privilegierung des Textes hin zu einer Privilegierung der Aufführung und begründete sich in der Parallelität der Prämissen von Theaterwissenschaft und Ritualforschung. In beiden Wissenschaften fand eine Hierarchiemodifikation statt: In der Ritualforschung verlief diese vom Mythos zum Ritual, Fischer-Lichte bezieht sich hier auf William Robertson

Smith. Dieser bestimmte die Bedeutung des Rituals in seinen *Lectures on the Religion of Semites* (1889) als primär, da der Mythos lediglich der Deutung eines Rituals diene, und daher als sekundär eingestuft wurde. Bei den Theaterwissenschaften verlief diese Modifikation vom literarischen Text zur Theateraufführung. Ausgangspunkt für Herrmann bildete die Betrachtung des Verhältnisses zwischen Darsteller und Zuschauer. Dabei stellte er fest, dass die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern die Aufführung erst ermöglichte, d. h. dass die Aufführung erst als ein Resultat der Interaktion zwischen Darstellern und Zuschauern entstand.<sup>378</sup>

Die Grundprämisse, dass sich die Aufführung zwischen den Akteuren und Zuschauern ereignet, hatte auch zur Folge, dass die Aufführung als weder tradierbar noch fixierbar verstanden wurde, sondern flüchtig und transitorisch. Daher berücksichtigte Herrmann in seiner Bestimmung des Aufführungsbegriffs weder die Texte (Grundlage der Aufführung), noch die Artefakte (z.B. Dekoration), sondern ging davon aus, dass die flüchtige Materialität der Aufführung durch die Körper der Schauspieler konstituiert werde, die sich durch den Raum bewegen. Gerade die spezifische Materialität des wirklichen Körpers ist für Herrmann von besonderem Interesse: Er verabschiedete sich dabei von dem semiotischen Aspekt der Aufführung und dementsprechend von der Vorstellung, dass der Körper ein reiner Bedeutungs- oder Zeichenträger sei.

Fischer-Lichte führte Herrmanns Konzeptualisierung des Theaterbegriffs für ihre Theorie an, bei der es in einer Aufführung zu einer einmaligen, unwiederholbaren, meist nur bedingt beeinfluss- und kontrollierbaren Konstellation kommt, aus der heraus etwas geschieht. Wie Herrmann interessierte sich auch Fischer-Lichte für die dynamischen Prozesse und Aktivitäten, in die beide Parteien einer Aufführung verwickelt werden.

Für die ästhetische Erfahrung des Rezipienten spielt das Miterleben des wirklichen Körpers und des wirklichen Raumes eine entscheidende Rolle. Die Aktivität des Zuschauers wird dabei nicht auf seine Imaginationsleistung beschränkt, vielmehr wird der leibliche Prozess durch die synästhetische Beteiligung der Sinne während der Teilnahme an Aufführungen verstärkt bzw. betont. Die Aufführung begründet folglich ihre spezifische Ästhetizität in

378 Siehe Fischer-Lichte 2004<sup>1</sup>, S. 47.

der Ereignishaftigkeit. Fischer-Lichte sieht darin bereits einen prinzipiellen Wechsel vom Werkbegriff zum Ereignisbegriff vollzogen, wobei sie an Herrmanns Theoriegebäude kritisierte, dass er das Problem der Bedeutungserzeugung ausklammerte. Hier wird deutlich, weshalb sich Fischer-Lichtes Aufführungsanalyse auch für eine Beschreibung der Spezifik der ästhetischen Erfahrung des Betrachters bzw. Teilnehmers einer Installation eignet. Denn wie bei der Aufführung gilt auch bei installativer Kunst die Wahrnehmung des realen Raumes, sowie sensuell-somatischen Aspekte eine Voraussetzung für die ästhetische Wahrnehmung, die über eine reine Imaginationsleistung, wie Fischer-Lichte schreibt, hinausgeht. Einige Aspekte und Konsequenzen die bei einer Aufführung von Bedeutung werden, hat Fischer-Lichte differenziert und sollen hier in einer überblickenden Darstellung behandelt werden, um die Vergleichbarkeit der Praxis installativer Kunst und ihrem Aufführungsbegriff deutlich zu machen. Darunter fallen insbesondere die Tatsache der *leiblichen Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern*, die *performativen Hervorbringung von Materialität* – wie *Körperlichkeit, Räumlichkeit, Lautlichkeit, Zeitlichkeit* – sowie die *Emergenz von Bedeutung*.

Insofern die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern die mediale Bedingung von Aufführungen bestimmt, ergeben sich einige mögliche Konsequenzen. Zum einen wird es zu innerlichen Reaktionen der Zuschauer kommen, zum anderen zu wahrnehmbaren Reaktionen (wie lachen, klatschen), die wiederum Auswirkungen sowohl auf Akteure als auch Zuschauer haben können. Aus diesem Grund stellte Fischer-Lichte fest, dass die „[...] Aufführung von einer selbstbezüglichen und sich permanent verändernden *feedback*-Schleife hervorgebracht und gesteuert wird. Daher ist ihr Ablauf auch nicht vollständig planbar und vorhersagbar.“<sup>379</sup> Die Aufmerksamkeit auf diesen Prozess steht im Gegensatz zu der noch im ausgehenden 18. Jh. geforderten Minimierung der *feedback*-Schleife. Gemäß den ästhetischen und disziplinierenden Forderungen sollte die Aufführung auf eine Einfühlung des Zuschauers ausgerichtet werden. Dies änderte sich mit Beginn des 20. Jahrhunderts, als dem Regisseur mehr Bedeutung eingeräumt wurde, und damit auch eine Veränderung der Aufmerksamkeit für die *feedback*-Schleife einher-

379 Fischer-Lichte 2004<sup>1</sup>. S. 59.

kam. Man richtete diese auf gezielte Inszenierungsstrategien, die ausdrücklich Zuschauerreaktionen hervorrufen sollten. Mit der performativen Wende in den 1960er Jahren verschob sich nun zusehends der Fokus auf die *feedback*-Schleife und ihre Implikationen für Aufführungen. Kontingenz war ausdrücklich gewünscht und der Ausgang war prinzipiell offen und nicht vorhersagbar. Man befasste sich mit Fragen nach dem Modus und der Kontrolle des Systems, der Wirksamkeit und nach dem ästhetischen oder sozialen Prozess der Aufführung. Die Inszenierungsstrategien, von denen Fischer-Lichte ausgeht, lassen sich um drei Faktoren bündeln: „(1) auf den *Rollenwechsel* zwischen Akteuren und Zuschauern, (2) auf die *Bildung einer Gemeinschaft* zwischen diesen und (3) auf die verschiedenen Modi der wechselseitigen *Berührung*, d.h. auf das Verhältnis von Distanz und Nähe, von Öffentlichkeit und Privatheit/Intimität, Blick und Körperkontakt.“<sup>380</sup> Bei Performances oder Aktionen kann es zu einem Wechsel von Zuschauer- und Akteurposition kommen.<sup>381</sup> Fischer-Lichte konstatiert, dass es bei ihrem Konzept des Performativen, das in einer Aufführung fundiert werden soll, zu einer Vermischung von den Bereichen Kunst, sozialer Lebenswelt und Politik kommen kann. Dabei beinhaltet die von den Theatertheoretikern seit Beginn des 20. Jahrhunderts (und in engen Zusammenhang mit der in Ritualforschung und Soziologie) geführte Debatte, wie aus einer Ansammlung von Individuen eine Gemeinschaft entstehen könne oder ob man von der Annahme auszugehen habe, dass die Gemeinschaft zuerst war, aus der sich dann Individuen ausdifferenzierten. Seit den 1960er/-70er Jahren wurde die Auffassung von Gemeinschaft erneut von Wiener Aktionisten Nitsch (Orgien-Mysterien-Theater) oder Schechners Performance Group einer Prüfung unterzogen. Sie bezogen sich auf das Ritual, weil sie wie Smith und Durkheim davon ausgingen, dass Gemeinschaft in dem gemeinsamen Vollzug von Ritualen entsteht. Dabei besetzten die Künstler Orte, die nicht vom sozialen Leben abgeschlossen waren wie traditionelle Theatergebäude, und sie gingen für ihre Aktionen in Wohnungen oder in eine Werkstatt. Hier sollte eine Gemeinschaft gebildet werden, in denen keiner der Teilnehmenden gezwungen wurde sich der Gruppe einzuverleiben. So sollte eine sogenannte Gemeinschaft von Ko-Subjekten geformt werden, die

380 Fischer-Lichte 2004<sup>1</sup>. S. 62.

381 Fischer-Lichte 2004<sup>1</sup>. Von ihr genannte Beispiele auf S. 63-82.

auch nur für eine kurze Dauer von Bestand war. Für Fischer-Lichtes Konzept des Performativen ist der Aspekt der Gemeinschaftsbildung aus zwei Gründen von Interesse: erstens wird dabei die Vermischung des Ästhetischen mit dem Sozialen aktuell, da die von Akteuren und Zuschauern hervorgebrachte Gemeinschaft als eine soziale Realität erfahren werden kann (und nicht nur als eine ästhetisch fiktive Realität). Zweitens wird dabei ersichtlich, dass die Gemeinschaften durch die *feedback*-Schleife kreativ geformt und immer wieder neu formuliert werden können, d.h. dass die Bildung der Gemeinschaft nicht nur durch eine intelligente Inszenierungsstrategie entstanden ist, wie man das noch in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts angenommen hatte. Berührung verstärkt dabei auf besondere Weise die Rollenwechsel-Situation für den Zuschauer und lässt ihn zum Mitspieler werden. Dabei kann die Berührung zwischen Zuschauer und Akteuren aber auch zwischen den Zuschauern untereinander stattfinden.

Unter dem Begriff der *Liveness* diskutiert die Autorin die Folgen der Medialisierung der Kultur für die Live-Theater-Aufführung, die im Unterschied zu filmisch aufgezeichneten Aufführungen abgegrenzt werden. Relevant wird hierbei für von Medien übertragene Aufführungen, dass die *feedback*-Schleife entfällt, da diese nicht von der leiblichen Kopräsenz von Zuschauer und Akteur erzeugt werden kann.<sup>382</sup>

In installativen Arrangements von Nauman und Eliasson kann es aufgrund der realleiblichen Abwesenheit des Künstlers, keine *feedback*-Schleife im Sinne Fischer-Lichtes geben, zumindest nicht zwischen Künstler-Akteur und Zuschauer. Dennoch kann sie sich innerhalb der sich in den Installationen befindenden Beteiligten ergeben, wie sich am Beispiel von mehreren Arbeiten Eliassons zeigen lässt, so zum Beispiel bei der Installation *The Weather Project*, bei der in der Eingangshalle der Turbin Hall in der *Tate Modern* eine riesige Sonnenscheibe installiert wurde, unter der sich das Publikum einfinden konnte und in Interaktion trat. Hier konnte es also tatsächlich zu einer Vermischung des Ästhetischen mit dem Sozialen kommen, bei der die von Zuschauern hervorgebrachte Gemeinschaft als eine soziale Realität erfahren werden konnte.

382 Fischer-Lichte 2004<sup>1</sup>. S: 115.

Kategorien einer klassischen Werkästhetik, die ihrer Meinung nach durch den genuinen Modus der Flüchtigkeit von Aufführungen problematisch geworden ist, werden durch Fischer-Lichte zudem thematisiert. Dabei versucht sie mit Hilfe des Verkörperungskonzeptes der Frage nach der *Materialität von Aufführungen und ihrer performativen Hervorbringung* nachzugehen. Es geht ihr insbesondere um die Frage nach dem Verlust der theatralen Aufführung, die nicht reproduzierbar ist und selbst bei medialer Aufzeichnung lediglich zur Dokumentation eines Ereignisses, nicht aber die spezifische Materialität der Aufführung selbst geriert.<sup>383</sup> Ihrer Meinung nach entstehen durch Aufführungen und Performances selbst bestimmte Verfahren, welche die Aufmerksamkeit auf die performative Hervorbringung von Materialität richten. Diese betreffen die Körperlichkeit, die Räumlichkeit und die Lautlichkeit einer Aufführung sowie die Zeitlichkeit als Bedingung der Möglichkeit für das Erscheinen im Raum. Beim Begriff der Körperlichkeit verweist Fischer-Lichte auf die in der Aufführung spezifisch auftretende Differenz des Körpers des Schauspielers bzw. Künstlers, die sich zwischen dem phänomenalen Leib des Darstellers und der Darstellung der Figur ergibt, spricht: der Doppelung des phänomenalen Leibs und semiotischen Körpers im Schauspieler. Dabei analysiert sie unterschiedliche inszenatorische Methoden, welche die Aufmerksamkeit genau auf diese Differenz lenken und den Begriff der Verkörperung neu definieren, darunter zählt die Autorin die Umkehrung des Verhältnisses von Darsteller und Rolle, die Hervorhebung des individuellen Darsteller(körpers) und die Betonung der Verletzlichkeit des Körpers.<sup>384</sup> Dabei geht es Fischer-Lichte darum, den Begriff der Verkörperung (embodiment) für eine Kulturanalyse hervorzuheben. „Er eröffnet ein neues methodisches Feld, in dem der phänomenale Körper, das leibliche In-der-Welt-Sein des Menschen als Bedingung der Möglichkeit jeglicher kultureller Produktion figuriert“ und steht dann im Gegensatz zu Konzepten wie Kultur als *Text* oder *Repräsentation*. Die Autorin meint hier insbesondere Selbstverletzungsstrategien von Performancekünstlern, die ihre Körperlichkeit in einer Aufführung oder Performance performativ hervorbringen. Diesen Selbstverletzungen sei kein Sinn zuzuschreiben, vielmehr verkörperten sie

383 Vgl. Fischer-Lichte 2004<sup>1</sup>. S. 127.

384 Siehe Fischer-Lichte 2004<sup>1</sup>. S. 139.



Gewalt gegen sich selbst.<sup>385</sup> Wie Fischer-Lichte schreibt wird in der heutigen Ästhetik-Diskussion auf drei Ebenen von Präsenz gesprochen, zum einem wird Präsenz „als eine spezifische ästhetische Qualität [...] dem menschlichen Leib zugesprochen“,<sup>386</sup> dann Objekten der Lebenswelt und drittens im Sinne von Präsenz-Effekten als Produkte technischer und elektronischer Medien. Demgegenüber bezieht sie ihren Präsenzbegriff auf die Leiblichkeit und bezeichnet Präsenz im Gegensatz zum semiotischen Körper, der expressive Qualitäten erhält, als eine performative Qualität. Präsenz „[...] wird durch spezifische Prozesse der Verkörperung erzeugt, mit denen der Darsteller seinen phänomenalen Leib als einen raumbherrschenden und die Aufmerksamkeit des Zuschauers erzwingenden hervorbringt.“<sup>387</sup> Bereits Theater- und Performancekünstlern der 1960er Jahre war es ein Anliegen, den Präsenzcharakter ihrer Aktionen als real (zeitlich und räumlich) zu betonen, um sich vom konventionellen repräsentativen Theater, das fiktive (literarisch vorgegebene) Texte zur Vorlage hatte, abzugrenzen, indem Gegenwärtigkeit lediglich dargestellt würde (als ob).<sup>388</sup> Technischen und elektronischen Medien spricht Fischer-Lichte zwar Präsenz ab, nicht aber die Fähigkeit der Herstellung von Präsenz-Effekten. Medien erzeugen einen „Schein von Gegenwärtigkeit, ohne doch tatsächlich Körper – und Objekte – als gegenwärtig in Erscheinung treten zu lassen. Sie stellt folglich zwischen einer Ästhetik des Performativen, im Sinne einer Ästhetik der Präsenz und einer Ästhetik des Scheins der Präsenz-Effekte eine Dichotomie auf.

In der performativen Hervorbringung von Materialität bildet die flüchtige und transitorische Räumlichkeit einen weiteren Aspekt. Dieser Raum erweist sich als performativ und wird erst in der Aufführung hergestellt, er stellt daher nicht den Raum dar, in dem sich die Aufführung vollzieht. Der performative Raum und damit auch der Theaterraum organisiert und strukturiert dann auch die Bewegung und Wahrnehmung des Zuschauers und Akteurs. Bestimmte Ereignisse, wie die Bewegung von Menschen, Objekten, Licht

385 Siehe Fischer-Lichte 2004<sup>1</sup>. S. 157.

386 Fischer-Lichte 2004<sup>1</sup>. S. 160.

387 Fischer-Lichte 2004<sup>1</sup>. S. 165.

388 Siehe Fischer-Lichte 2004<sup>1</sup>. S. 167f.

oder von Lauten verändern den Raum.<sup>389</sup> Theaterräume hielten viele Möglichkeiten, Beziehungen zwischen Zuschauern und Akteuren zu erzeugen, offen. „Räumlichkeit [...] ist nicht gegeben, sondern wird ständig neu hervor-gebracht. Der performative Raum ist nicht – wie der geometrische Raum – als ein Artefakt gegeben, für das ein oder mehrere Urheber verantwortlich zeichnen. Ihm eignet entsprechend kein Werk-, sondern ein Ereignischarakter.“<sup>390</sup> Diese beschriebene Räumlichkeit trifft auch auf installative Kunst, wie sie unten beschrieben wird, zu. In den performativen Räumen, wird laut Fischer-Lichte eine bestimmte Atmosphäre erzeugt, die sich auf die Wahrnehmung der Zuschauer auswirkt. Den Begriff der Atmosphäre übernimmt sie hierbei von Gernot Böhme, der seine Ästhetik der Atmosphäre als Gegenpol zur semiotischen Ästhetik verstand. „Während die semiotische Ästhetik von der Voraussetzung ausgehe, daß Kunst als Sprache zu verstehen sei, weswegen Prozesse der Bedeutungsgenerierung fokussiere, lenke die Ästhetik der Atmosphäre die Aufmerksamkeit auf die leibliche Erfahrung.“<sup>391</sup> Fischer-Lichte führt aus, wie Atmosphäre durch Gerüche, Laute, Geräusche und Musik entsteht mit der Wirkung das „wahrnehmende Subjekt [zu]umfassen, umhüllen und in seinen Leib ein[zu]dringen.“<sup>392</sup>

Die Frage nach der Semiozität von Aufführungen behandelt Fischer-Lichte im Kapitel *Emergenz von Bedeutung*, wie sie auch für die hier beschriebene installative Kunst von Relevanz wird. Dort erwähnt sie zunächst Theater- und Performancekünstler seit den 1960er Jahren, sowie Vertreter der historischen

389 Siehe Fischer-Lichte 2004<sup>1</sup>. S. 187.

390 Fischer-Lichte 2004<sup>1</sup>. S. 199f.

391 Fischer-Lichte 2004<sup>1</sup>. S. 208.

392 Fischer-Lichte 2004<sup>1</sup>. S. 207. Unter Lautlichkeit fällt bei Fischer-Lichtes Ausführungen zur Theateraufführung insbesondere auch die Stimme, die vom Schauspieler hervorgebracht, ein Wirkungspotential aufweist. Dabei bestimmt sie: „Stimmlichkeit bringt darüber hinaus immer zugleich auch Körperlichkeit hervor. Mit und in der Stimme entstehen drei Arten von Materialität: Körperlichkeit, Räumlichkeit und Lautlichkeit.“ S. 219. Und weiter: „Mit seiner Stimme berührt der, der sie zu Gehör gibt, den, der sie vernimmt.“ S. 227. Neben der Stimme erwähnt Fischer-Lichte zudem den Rhythmus, der die Zeit einer Aufführung oder Performance zeitlich strukturieren kann. „Wenn Rhythmus zum wichtigsten, wenn nicht gar zum alleinigen Ordnungsprinzip avanciert, ist davon auszugehen, daß zwischen Körperlichkeit, Räumlichkeit und Lautlichkeit ständig wechselnde Verhältnisse hergestellt werden und ihr Erscheinen und Verschwinden durch Wiederholung und Abweichung reguliert bzw. bestimmt wird.“ S. 233. Das bedeutet, dass innerhalb einer Aufführung die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf unterschiedliche Zeitlichkeiten gelenkt werden kann.

Avantgarde, wie Craig, die Futuristen, Dadaisten, Meyerhold, die mit ihren ästhetischen Aktionen keine Sinnvermittlung beabsichtigten oder durch Stücke Bedeutungen zu übermitteln suchten. Im Gegensatz zu diesen Vertretern der Wirkungsästhetik gehen ihrer Meinung nach jedoch jüngere Theater- und Performancekünstler nicht mehr von einem dichotomischen Verhältnis von Material- und Zeichenhaftigkeit bzw. zwischen Wirkung und Bedeutung aus. Sie stellten vielmehr immer wieder die Frage, wie sich diese Größen zueinander verhielten.<sup>393</sup> Die „theatralischen Elemente in ihrer spezifischen Materialität“ wahrzunehmen bedeutet, sie als „selbstreferentiell“ und in ihre „phänomenalen Sein wahrzunehmen“. Gleichzeitig fragt die Autorin danach, ob in diesem Fall die „Wahrnehmung von Objekten in ihrer spezifischen Materialität“ bedeutet, sie als „insignifikante, rein ‚sinnliche‘ Phänomene“ wahrzunehmen.<sup>394</sup> Fischer-Lichte konstatiert, dass die Objekte bzw. theatralen Elemente auf nichts anderes verweisen als auf sich selbst, sprich: selbstreferentiell werden. Dabei sind Wahrnehmung und Bedeutungserzeugung derselbe Prozess. Diesen Vorgang machten Aufführungen dann sichtbar, wenn sie einzelne theatrale Elemente aus einem Kontext herauslösen und isolieren, so dass sie umso deutlicher in ihrem phänomenalen Sein erscheinen.<sup>395</sup> Fischer-Lichte weist darauf hin, dass zum einen emergente Phänomene, theatrale Elemente (Körper, Räume, Dinge, Farben), die bei Aufführungen isoliert erscheinen, als insignifikant beschrieben werden können, gleichzeitig jedoch diese isolierten Ereignisse (Gesten, Laute etc.) viele Assoziationen auslösen können, die dann als Signifikanten durchaus wahrgenommen werden.<sup>396</sup> Eine

393 Siehe Fischer-Lichte 2004<sup>1</sup>. S. 242.

394 Fischer-Lichte 2004<sup>1</sup>. S. 244.

395 „Etwas als etwas wahrzunehmen heißt also, es als bedeutend wahrzunehmen. In der Selbstreferentialität fallen Materialität, Signifikant und Signifikat zusammen. Die Materialität fungiert nicht als ein Signifikant, dem dies oder jenes Signifikat zugeordnet werden kann. Vielmehr ist die Materialität zugleich als das Signifikat zu begreifen, das mit der Materialität für das wahrgenommene Subjekt, das sie als solche wahrnimmt, immer schon gegeben ist. Die Materialität des Dings nimmt, tautologisch gesprochen, in der Wahrnehmung des Subjekts die Bedeutung seiner Materialität an, das heißt seines phänomenalen Seins. Das Objekt, das als etwas wahrgenommen wird, bedeutet das, als was es wahrgenommen wird“ (d.h. selbstreferentiell). Fischer-Lichte 2004<sup>1</sup>. S. 245.

396 Siehe Fischer-Lichte 2004<sup>1</sup>. S. 243. Die Assoziationen sind nicht steuerbar, nicht voraussagbar, spezifisch subjektiv, einmalig und auf intersubjektiv gültige kulturelle Codes bezogen. Auftauchende Assoziation sind nicht vom Subjekt intendiert, daher unterscheidet sich der Prozess der Bedeutungserzeugung bei Assoziation von intentional vollzogenen Deutungs- und Interpretationsprozessen. Siehe Fischer-Lichte 2004<sup>1</sup>. S. 248.

Assoziationsbildung kann auch bei Installationen der Fall sein; z.B. kann hier die Beschaffenheit des Materials Assoziationen auslösen, womöglich auch solche, die nicht intendiert waren.

Als grundlegend für eine solche Sichtweise erweist sich dabei Fischer-Lichtes Konzeptualisierung des Bedeutungsbegriffs. Dort bestimmt sie auch Gefühle und Empfindungen als Bedeutung und definiert diese als Bewusstseinszustände.<sup>397</sup> Neben der Frage nach der Bedeutung geht es dabei auch um die Frage nach dem Verstehen einer Aufführung, also nach dem hermeneutischen Prozess. Die in der Aufführung erscheinenden Elemente (Gerüche, Licht etc.) können nicht verstanden, sondern nur in ihrem „phänomenalen Sein“, das sich im Akt der Wahrnehmung ereignet“, erfahren werden, da der Zuschauer vom Wahrgenommenen „leiblich affiziert“ ist.<sup>398</sup> Fischer-Lichte betont, wenn „Materialität in den Vordergrund tritt und sich die Aufmerksamkeit auf sie fokussiert“, folglich Materialität, Signifikant und Signifikat zusammenfallen, dass dann die „Möglichkeit zur ‚Entschlüsselung‘ der Bedeutung entzogen ist.“<sup>399</sup> Denn „die Bedeutung lässt sich von der Materialität nicht ablösen, nicht als ein Begriff fassen. Sie ist vielmehr mit dem materiellen Erscheinen des Objektes identisch. „Die verschiedenartigsten Assoziationen, welche die Wahrnehmung dieses Objektes im Wahrnehmenden auszulösen vermögen, sind durchaus als ein Respons zu verstehen.“<sup>400</sup> Doch lässt sich daraus nicht folgern, dass keine hermeneutischen Prozesse stattfinden, denn z.B. bei der Figurkonstituierung durch den Zuschauer kommt er zum Versuch die Figur oder die fiktive Welt zu verstehen.

Um in ihrer Theorie die spezifische Ästhetik der Aufführung zu exemplifizieren, griff Fischer-Lichte wie oben bereits erwähnt, auf den in der Ritualforschung betrachteten Gesichtspunkt der Liminalität und Transformation zurück. In der ästhetischen Erfahrung, welche Aufführungen ermöglichen, kommt es zu einer Schwellenerfahrung, die für den Beteiligten eine Transformation zur Folge hat und als ein Zustand der Liminalität bezeichnet wird. In

397 Siehe Fischer-Lichte 2004<sup>1</sup>, S. 263.

398 Fischer-Lichte 2004<sup>1</sup>, S. 271.

399 Ebda.

400 Ebda.

Rückgriff auf Turner betont die Autorin zunächst den Aufführungscharakter von Ritualen um ihn dann mit auf eine Performativität von Aufführungen zurückzubinden. Dabei geht sie davon aus, dass die ästhetische Erfahrung des Schwellenzustandes für die Ästhetik des Performativen entscheidend ist, da sie sich auch unmittelbar auf die Ereignishaftigkeit der Aufführung beziehe. Die Schwellerfahrung bei Kunst und insbesondere z.B. bei Selbstverletzungsperformances bestehe darin, einen Gegensatz zwischen Kunst und Wirklichkeit aufzuheben, insofern sie Regeln und Normen verletzen, die den Betrachter in eine Situation versetzen, in der sie nicht mehr auf Verhaltensstandards zurückgreifen könnten.<sup>401</sup>

Genau darin liegt wohl auch die verstörende Wirkung der ästhetischen Strategien von Nauman, die in den Korridorserien in Raummodifikationen durch Licht und Enge erreicht wird.

Die Performativitätskonzeption Fischer-Lichtes markiert neben Derrida und Butler einen weiteren entscheidenden Einschnitt in der Diskussion um den Begriff des Performativen. Das hat mehrere Gründe: zum einen scheint ihre Konzeption des Begriffes eine enorme Erweiterung der Bezugfelder zu erlauben, zum anderen ist gerade ihre Ausdehnung des Begriffes immer wieder Ansatzpunkt der Kritik geworden.<sup>402</sup> Strittige Frage bilden dabei der Aspekt der Verknüpfung und Fundierung des Performativen in dem Begriff der theatralen Aufführung sowie die Gültigkeit der Anwendung auch außerhalb des ästhetischen Feldes. Die Hauptfrage ist jedoch nicht so sehr die nach der Legitimität eines solchen Vorgehens, vielmehr stelle ich die Frage, ob mit einer solchen Konzeption des Performativen denn überhaupt noch ein Außerhalb des Performativen denkbar ist. Wenn das hier vorgeschlagene Weltmodell je-

401 Vgl. Fischer-Lichte 2004<sup>1</sup>, S. 305. Fischer-Lichte nennt die drei Phasen erstens die Trennungsphase, bei der der Transformierende aus seinem Alltagsleben oder sozialem Milieu herausgelöst wird, zweitens die Schwellenphase, bei der er in einen Zustand „zwischen allen möglichen Bereichen“ versetzt werden kann und er neue „zum Teil verstörende Erfahrungen“ haben kann, und schließlich die letzte, die Inkorporationsphase, in der der Transformierende in die Gesellschaft zurück aufgenommen werde und mit dem neuen Status und veränderter Identität akzeptiert werde (S. 305). Die Schwellerfahrung in der Kunst unterscheidet sich dabei von denen der Rituale durch die Dauerhaftigkeit (Irreversibilität) und den Aspekt der gesellschaftlichen Anerkennung (S. 313).

402 Siehe z.B. Janecke 2004. Bucher 2006. Wirth 2001.

des Sein und jede Handlung als Performance begreift, dann kann das Performative nicht mehr anders als aufführungshaft gedacht werden.

An Fischer-Lichtes Konzeption des Performativen kritisiert z.B. Wirth, dass sie hinter Austin zurückfalle, weil sie sich explizit auf diesen beziehe und dennoch in ihrem Konzept noch zwischen der performativen und referentiellen Funktion unterscheide. Sie nehme keine Rücksicht auf seine Revision.<sup>403</sup> Gegen diese Kritik lässt sich einwenden, dass Fischer-Lichte sehr wohl anerkennt, dass Austin die Triade der Begriffe (lokutionär, illokutionär und perlokutionär) eingeführt hat. Darüberhinaus gehend stellt sie fest, dass Austin diese ursprüngliche Dichotomie absichtlich hat kollabieren lassen um aufzuzeigen, dass genau dieses Dichotomien destabilisierende Potential auch ein Merkmal der Performativität bzw. der Performance sein kann.<sup>404</sup> Ein weiterer Kritikpunkt von Wirth sei an dieser Stelle angebracht:<sup>405</sup> Er stellt zur Diskussion, wie die Begriffe *Inszenierung* und *Performativität* überhaupt aufeinander beziehbar seien, und zwar insbesondere angesichts der Tatsache, dass Fischer-Lichte explizit auf Austins Performanzbegriff rekurriert, um das Theater als performative Kunst schlechthin zu bestimmen. Folglich habe eine Transformation des Austin'schen Begriffs des Performativen stattgefunden, die den Begriff des Performativen in einen allgemeinen Begriff der *Performance* umgewandelt und die zugleich nachgerade zu einer ubiquitären Ausweitung des Performanzbegriffs geführt habe.

Drei Gesichtspunkte an Fischer-Lichtes Konzeptualisierung des Performativen sind für die Betrachtung installativer Kunst von Bedeutung. Der Aspekt der *Selbstreferentialität*, der Aspekt der *wirklichkeitskonstituierenden Fähigkeit des Performativen* sowie die Tatsache, dass gerade das Performative ein dichotomisches Schema zu destabilisieren in der Lage ist.

403 Siehe Wirth 2002. S. 39.

404 Siehe Fischer-Lichte 2004<sup>1</sup>. S. 33.

405 Siehe Wirth 2002. S. 39.

Für die Analyse installativer Kunst von Nauman und Eliasson wurde zunächst die von Mersch konstatierte *Performative Wende* bzw. ein Paradigmenwechsel in der Kunst der Moderne seit den 1960er Jahren herangezogen, bei der Begriffe wie Präsenz, Kontingenz, Prozeßualität sowie die zeitliche und räumliche Bedingtheit von Bedeutung wurden. In dieser Arbeit, die sich vor allem mit künstlerischen Praktiken auseinandersetzt, werden Performativitätsstrategien von Nauman und Eliasson in den Blick genommen, die sich als ästhetisch erweisen und sich im rezeptiven Vollzug vollziehen. Dabei wird die Teilhabe an der ästhetischen Strategie konstitutiv für das performative Hervorbringen der Wahrnehmung und Bedeutung. Performative Verfahren können insofern als identitätsstiftende Verfahren verstanden werden, als sie die Aufmerksamkeit darauf lenken, wie Identitäten durch wiederholende komplexe Zitierungsprozesse konstruiert werden. Zudem kann der Blick auf Performativitätsstrategien der Künstler die Konstituierung der ästhetischen Erfahrung und damit einer Wirklichkeit durch die künstlerische Praxis mit einbeziehen und gleichzeitig den Prozess der Herstellung des ästhetischen Ereignisses beleuchten. Das ästhetische Ereignis, die spezifische Raumsituation, der Bezug auf den eigenen Körper, welche die ästhetische Strategie einfordert und vom Betrachter selbst hervorgebracht wird, kann nicht im traditionellen Sinne als Kunstwerk angesehen werden. Danach spielte eine Rolle, dass die Praxis der Künstler als Verfahren betrachtet wurden, die zum einen Erfahrungen vermittelten und zum zweiten Betrachter-/Objekt-/Künstler-Relationen auf spezifische Weise aufzeigten, auch wenn diese nicht im klassischen Sinne *dar-*gestellt wurden; vielmehr ließen sie Ereignisse erscheinen. Es konnte mit Rebenitsch gezeigt werden, dass in der ästhetischen Erfahrung die Bedeutung erst hervorgebracht wird. Auch bei Fischer-Lichte wurde relevant, dass die im ästhetischen Prozess generierte Bedeutung den weiteren bedeutungsgebenden Prozess beeinflussten und bedingten. Einen weiteren Aspekt bildete die unmittelbare sinnliche Teilhabe oder ästhetische somatisch-sensuelle Erfahrung als Voraussetzung für die Initiierung der ästhetischen Erfahrung. Als für Performativitätsstrategien relevant erwies sich die Frage nach dem Zusammenhang zwischen der Verfasstheit des ästhetischen Objektes, seines perlokutiven Verfahrens und der damit einhergehenden Ef-

fekte und ihrem Verhältnis zur ästhetischen Erfahrung bzw. dem Verhältnis zwischen Wahrnehmung und Ereignis. Die Frage nach der Form, der Materialität oder Medialität implizierte immer schon die nach der ästhetischen Erfahrung. Damit wurde eine Verbindung zwischen einer werkästhetischen und einer Theorie der ästhetischen Erfahrung geknüpft, bei der keine der beiden Seiten Vorrang gegeben ist. An Austins Performanz-Konzept wurde zum einen der bei ihm eingetragene Handlungsaspekt in der Sprachkonzeption für die Betrachtung der Installationen von Nauman und Eliasson relevant. Da die Aufmerksamkeit auf den Aspekt des Handelns und nicht des Inhalts gerichtet war, lag der Fokus nunmehr nicht so sehr darauf, *was* geschieht, sondern *wie* etwas geschieht. Austins eigenes wissenschaftliches Verfahren erwies sich als performatives. Hier konnte in den Blick kommen, dass das Performative begriffliche Dichotomien zum Einsturz bringen kann. Diese These nahm vor allem Fischer-Lichte später wieder auf und verortete das Performative in der Liminalität der ästhetischen Erfahrung, wie sie auch für die Erfahrung, die in installativer Kunst zum Vorschein kam, gelten konnte. Zudem wurde an Austins Konzept relevant, dass hier Performativität als identitätsstiftende Strategie verstanden wurde, insofern sie sich als wirklichkeitskonstituierend erwies. Auch künstlerische Verfahren setzten Ereignisse, bildeten somit Wirklichkeit(en), insofern sie stets einen sichtbaren und unsichtbaren Erfahrungsraum konstituierten. An Austins Typologie der drei verschiedenen Arten von Lokutionen performativer Art wurden vor allem die Illokution und Perlokution als für die Beschreibung installativer Kunst interessant, da die ästhetische Praxis auf beiden Ebenen verfahren konnte. Illokutionäre Sprechakte rufen präsentisch Effekte hervor, perlokutionäre Sprechakte lösen eine Kette von Folgen aus. Wenn man in dieser Aufteilung von einer unmittelbaren und einer mittelbaren Wirkung ausging, konnte sich herausstellen, dass sich darin Naumans (unmittelbar: Schock) und Eliassons (mittelbar: Poesie) Performativitätsstrategien unterscheiden ließen.

Die Bewegung der Aufpfropfung und der Veränderlichkeit des Zeichens, die Derrida konstatierte, kann gerade bei Eliassons ästhetischer Praxis wiedererkannt werden. Da Derrida den Gebrauch des Performanzbegriffs für angrenzende wissenschaftliche Felder wie die Politik-, Kultur- und Theaterwissenschaften öffnete, und sich aus der engen Klammer, in der nur die Frage nach der Funktion des Sprechakts galt, befreite, war es möglich auch



den Aspekt der Iteration für die Betrachtung der künstlerischen Strategien fruchtbar zu machen. Aufgrund einer ästhetischen Re-Präsentation und Re-Kontextualisierung erweisen sich Arbeiten von Eliasson dann als performativ im iterativen Sinne. An Butlers Konzeptualisierung des Performativen war für die Betrachtung der Installationen insbesondere von Interesse, dass sie die Dimension des Körpers mit in ihre Theorie des Performativen einbezog. Dabei nahm sie Verkörperungsbedingungen in den Blick, bzw. stellte sie die Frage nach der Wirklichkeitskonstruktion. Auch bei Nauman und Eliasson war dieser korporale Aspekt von zentraler Bedeutung. Es konnte damit in Blick genommen werden, wie der Betrachter Wirklichkeit im ästhetischen Rahmen wahrnimmt, und inwieweit er einer konkreten ästhetischen Erfahrung den Rahmen verlieren konnte. Dabei ging es auch um die Frage, wie es sich mit der Handlungsfreiheit des Betrachters verhielt, der aufgrund der ästhetischen Benennung, d.h. der Unmittelbarkeit einer Setzung einen manipulierten und eingeschränkten Handlungsspielraum erhielt. Daneben waren besonders drei Aspekte von Fischer-Lichtes Konzeptualisierung des Performativen für die Betrachtung installativer Kunst von Bedeutung: der Aspekt der *Selbstreferentialität*, der Aspekt der *wirklichkeitskonstituierenden Fähigkeit des Performativen* sowie die Tatsache, dass gerade das Performative ein dichotomisches Schema zu destabilisieren in der Lage war, wie dies schon bei Austin galt. Dabei wurde eine Differenzierung hinsichtlich des Modus` der Performance und der installativen Kunst gegeben, wobei sich letztere als nicht aufführungshaft im Sinne einer Performance erwies. Um die Vergleichbarkeit der Praxis installativer Kunst mit ihrem Aufführungsbegriff deutlich zu machen, wurden zudem die Kategorien der *leiblichen Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern*, der *performativen Hervorbringung von Materialität – wie Körperlichkeit, Räumlichkeit, Lautlichkeit, Zeitlichkeit* – sowie der *Emergenz von Bedeutung* angeführt. In dieser Hinsicht wurde dann auch Krämers Konzeptualisierung des Begriffs der Aisthetisierung im Zusammenhang mit der Performanz als wesentlich für die Verwendung des Performativitätskonzeptes für die Kunstwissenschaft von Relevanz. Denn diese nahmen die Zweipoligkeit im Wahrnehmungsgeschehen, das als ein performatives Wechselverhältnis zum einen zwischen Ereignis und Wahrnehmungsakt, zum anderen zwischen Akteur und Zuschauer bestand, in den Blick sowie die Tatsache, dass sich Aisthetisierung stets auf eine Gegenwärtigkeit bezog und sich in der Zeit im

Raum vollzieht. Bei Krämers Ansatz wurde deutlich, dass das Performative nicht mehr als ein Attribut von Zeichengebräuchen oder nur von Sprechakten verstanden wurde, sondern sich nun auch auf alle kulturellen Praktiken bezog, unter die ästhetische Praxis subsumiert werden konnte. Zuletzt konnte insbesondere mit Rebentisch darauf hingewiesen werden, dass die Tätigkeit der Zusammenhangsbildung im ästhetischen Prozess und Bedeutungszuschreibung wesentlich durch den Betrachter bestimmt wurde.

# Bruce Nauman / Olafur Eliasson – Eine vergleichende Studie zu Performativitätsstrategien installativer Kunst

“Ich habe von Anfang an versucht, Kunst zu machen, [...] die sofort voll da ist. Wie ein Hieb ins Gesicht mit dem Baseballschläger, oder besser, wie ein Schlag ins Genick. Man sieht den Schlag nicht kommen, er haut einen einfach um.“<sup>406</sup>

## Bruce Nauman

Naumans künstlerische Entwicklung, die sich auch als eine zunehmende Betonung des Prozesshaften beschreiben lässt, führt von seinen Objekt-Werken über Aktionen zu Installations- und Erfahrungsräumen. Die Verschiebung im Frühwerk verläuft vom optisch Erfassbaren zum physisch-psychisch Empfind- und Erlebbaren. Die Video- oder Korridorserie unterscheidet sich in ihrer werkästhetischen Auffassung deutlich von jener der frühen Raum-Arbeiten. Diese orientierten sich stark an einer objekthaften Werkauffassung, die Videoarbeiten lösen sich demgegenüber bereits von diesem Gedanken. Der Künstler war dort zunächst selbst Akteur der Handlung, der Ort war das Atelier, bei den späteren Korridorinstallationen wird dann die Grenze zum Artefakt verwischt, und der Betrachter wird selbst zum Teilnehmer in den installativen Arrangements. Allen Arbeiten Naumans ist die Auseinandersetzung mit dem Raum und seiner Medialisierung, mit dem Körper und der Zeit gemeinsam.

406 Nauman 1996. S. 149.

Der bereits in der Einleitung erwähnte radikale Wandel des Kunstwerkbegriffs, der mit dem Aufkommen und der Entwicklung der Installationskunst Ende der 1950er/Anfang der 1960er Jahre einherging, hatte vor allem eine Veränderung der künstlerischen Strategien zur Folge. Diese erfolgte auch in angrenzenden ästhetischen Feldern wie z.B. u.a. bei Land Art, Body Art, Happening, Aktionskunst, Konzeptkunst, Fluxus sowie Performance. Auch bei diesen künstlerischen Strategien zeigte sich eine Verschiebung hinsichtlich des Objektstatus` des Kunstwerks hin zu einer Prozessästhetik, wie im Folgenden in einer kurzen Skizze des künstlerischen Kontextes dargelegt wird.

Künstler wie Bruce Nauman, Vito Acconci, Chris Burden, Dan Graham, Robert Morris, Allan Kaprow oder Nam June Paik boten Partizipationsmöglichkeiten, und trachteten in ihren Arbeiten nach einer aktiven Rolle des Betrachters. Sie entwarfen zudem spezifische räumliche Situationen und Versuchsanordnungen, die auf die ästhetische Erfahrung des Rezipienten ausgerichtet waren und diese zugleich zum Thema erhoben. Die Künstler bezogen dazu unterschiedliche Medien ein, um die Teilnahme des Rezipienten zu garantieren. Diese Veränderung resultierte gleichzeitig aus einer gewandelten Perspektive auf die mediale Vermittlung von Kunst: Neue technische Möglichkeiten (Videotechnik/Closed-Circuit) brachten andere Wahrnehmungsformen mit sich. Diese schreiben sich in die künstlerischen Verfahrensweisen ein und ermöglichen zudem eine Reflexion auf die Produktionsweise.

In der Genie- und Werkästhetik ist die Trias Künstler – Werk – Betrachter mit Begrifflichkeiten wie Autonomie und Aura, Form und Gestaltung, Authentizität, Originalität und Unwiederholbarkeit, Dauer und Geschlossenheit konnotiert. Das Subjekt wird dabei getrennt vom Objekt imaginiert, und das Werk wird als mittels Zeichen generiert gedacht. Bei der Rezeptions- und Interaktionsästhetik der 1960er/-70er Jahre sind demgegenüber Begriffe wie Prozess, Erfahrung, Setzung, Ereignis, Vollzug, ortsspezifische Interaktion, psycho-physische Irritation, sozio-politische Interaktion, Betrachtereindeziehung und die künstlerische Arbeit, die sich im Handlungsvollzug generiert, die entscheidenden Beschreibungskategorien. Landschaften, Sound, die Aufeinanderbezogenheit von Subjekt und Objekt sowie der Aspekt der

Selbstreferentialität spielen eine entscheidende Rolle in der Beschreibung der künstlerischen Verfahren. Spezifische Arbeitsphasen der Künstler geben einen Blick sowohl auf den Aspekt der Performativität als auch auf die Materialität ihrer Arbeiten frei.

Nauman lotet insbesondere bei seinen Film- und Videoarbeiten, seinen Performances als auch seinen Korridor- und Closed-Circuit-Installationen die Beziehungen des Körpers zum Raum und die unterschiedlichen Wahrnehmungsweisen von Raum aus. Er benutzt stimulierende Effekte wie Licht, Enge, Ton etc., die in den environmentalen Installationen auf die Sinnesorgane einwirken und somit psychisch und physisch erlebbar gemacht werden. Robert Morris ist, ähnlich wie Bruce Nauman, an der Anordnung des Körpers im Raum interessiert. Morris' künstlerisches Verständnis wird vom modernen Tanz der 1960er Jahre geprägt. Dies führt ihn dazu, insbesondere bei seinen frühen Plastiken, durch Einsatz von Spielregeln zur Strukturierung von Bewegungsabläufen zu experimentieren. Der Künstler entwirft partizipatorische Environments, die aus Assemblagen von Fragmenten des täglichen Lebens gebildet sind und ähnlich der Nauman'schen Ästhetik eine reduktionistische Raumgestaltung und eine oppressive Umgebung schaffen. Plastik, Installation und Performance sowie ihre Dokumentation mittels Fotografie, Film und Video sind grundlegende Elemente der Arbeiten von Morris und Nauman, aber auch von Beecroft. Gleichzeitig spielt auch bei Morris' künstlerischem Verfahren die Doppelfunktion des Künstlers als Urheber und Teilnehmer zunehmend eine Rolle.

Auch Vito Acconci<sup>407</sup> befasst sich Ende der 1960er Jahre mit unterschiedlichen Materialien und medialen Ausdrucksformen. Es entstehen erste Fotografien, Filme sowie Videos und Performances, in denen auch er seinen eigenen Körper als Objekt benutzt.<sup>408</sup> Anders als bei Nauman wird der eigene Körper zudem als Projektionsfläche miteinbezogen. Acconci unternimmt ähnlich wie Nauman und Morris Experimente mit dem eigenen Körper und

407 Acconci und Burden lassen sich in dieser Arbeit insbesondere als nur zwei Vertreter der Body Art heranziehen, um diese Positionen von Naumans minimalistischen und konzeptuellen Ansätzen abzusetzen. Man könnte ebenso zahlreiche weitere wichtige Künstler aus der Aktionskunst anführen, die dasselbe Prinzip vertreten. Diese reduzierte Auswahl erfolgte, um meine Thesen zu verdeutlichen.

408 Siehe: <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/acconci/biografie/>, Zugriff.2008

geht damit oftmals an die Grenzen seiner Belastbarkeit.<sup>409</sup> Beispielsweise folgte Acconci in der Nacht unauffällig Passanten, versuchte seinen Körper mittels Manipulationen in einen Frauenkörper zu verwandeln oder lag während einer Galerieeröffnung im Keller und masturbierte bis zur Erschöpfung. Acconci bemerkte hierzu:

„Wir wollen nicht die Abgeschiedenheit des Theaters, wo nur Eingeweihte hinkamen, wo Abstraktionen der Welt und nicht die dreckige Welt selbst gezeigt wurden. Wir wählten das Motto des Songs: Why don't we do it on the road? Auf der Straße aber würden die Aktionen gleich kategorisiert werden als ‚Happening‘ oder als ‚Demonstrationen‘. Also mussten wir ein Zuhause für uns selbst schaffen. Wir wählten die Galerie als Analogie zur Straße. [...] Die Performance wirkte wie eine dunkle, gestörte Nacht am helllichten Tag, die Performance war ein Platz für sich, das Schlafzimmer, das aus der privaten Sphäre des eigenen Heims herausgezerrt und in der Mitte des großen Platzes ausgestellt worden wäre.“<sup>410</sup>

Die vorgefundenen Situationen sind, ähnlich wie bei Nauman, ästhetisch schlicht und unaufwändig inszeniert und erwecken den Eindruck einer alltäglichen Angelegenheit, die in ihrer Plakativität die Frage nach Authentizität bzw. dem Kunstbegriff aufwirft. In seiner zweiten Arbeitsphase (von den 1980er Jahren an) beginnt Acconci seine bis heute andauernde Auseinandersetzung mit dem Thema Raum sowie mit der physischen Interaktion mit und im Realraum, sprich: des physischen, sozialen, kulturellen und auch privaten Raums.<sup>411</sup> Diesen beschreibt und erforscht er mit dem Gebrauch unterschiedlicher Medien.<sup>412</sup>

Chris Burdens erste Skulpturen und Performances entstehen ebenso in den frühen 1970er Jahren.<sup>413</sup> Diese „entstanden [...] vor dem Hintergrund wachsender Ängste und Bedrohungen des Individuums im psychologischen

409 Siehe: <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/acconci/biografie/>, Zugriff .2008

410 Acconci in: Jappe 1993.

411 Siehe: <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/acconci/biografie/>, Zugriff 2008

412 Siehe: <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/acconci/biografie/>, Zugriff 2008

413 Siehe: <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/burden/biografie/>, Zugriff 2008

und sozialen Kontext einer technisierten und mediatisierten Gesellschaft.<sup>414</sup> „Zur Demonstration kritischer mentaler und physischer Situationen dient dem Künstler in erster Linie ebenfalls die eigene Person bzw. der eigene Körper.“<sup>415</sup> Seine Performances stellen u.a. eine Situation her, in der sich der Künstler dem Risiko aussetzt zu sterben. Mit der Inszenierung solcher Grenzerfahrungen provoziert Burden psycho-physische Reaktionen beim Betrachter. Angst oder Schmerz, so Burden, „laden die Situation mit Energie auf“ – das Aufzeigen dieser Energien war ein Hauptaspekt seiner künstlerischen Arbeit. „1976 wandte er sich von der Aktionskunst ab und entwickelte eine neue künstlerische Auffassung zu monumentalen Skulptur. Objekte aus der Alltagswelt bzw. technische Geräte wie Motorräder, Dampfwalzen oder Waffensysteme mutieren durch seine Inszenierungen zu bizarren, mitunter spielzeugartigen Skulpturen.“<sup>416</sup>

Auch aus Dan Grahams weitem Arbeitsspektrum sind hier besonders seine Aktivitäten als Performance- und Installationskünstler hervorzuheben. Der Künstler war selbst Galeriebesitzer, Kunst- und Kulturtheoretiker, Photograph und Filmproduzent.<sup>417</sup> „Darüber hinaus ist seine schriftstellerische Arbeit ein zentraler Bestandteil seines Gesamtwerkes. Seine Veröffentlichungen reichen z.B. von frühen konzeptuellen Arbeiten, die als Beilagen in Magazinen zu finden waren, über Schriften, die sich mit den Arbeiten zeitgenössischer Künstler auseinandersetzen, bis hin zu Analysen der Popkultur.“<sup>418</sup>

Mit seinem Werk der 1970er Jahre „zählt er zu den Pionieren der Performance- und Videokunst“<sup>419</sup>, wobei Closed-Circuit-Installationen ebenfalls einen prominenten Platz in seinem Werk einnehmen. „Zum Hauptthema seiner künstlerischen Arbeit wurde nach diesen Jahren immer mehr die Architektur“<sup>420</sup> und damit das performative Gefüge des Raums für den Betrachter. „Graham konzipiert Projekte, die sich differenziert mit sozialer Interaktion in öffentlichen Räumen auseinandersetzen.“<sup>421</sup>

414 <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/burden/biografie/>, Zugriff 2008

415 <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/burden/biografie/>, Zugriff 2008

416 <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/burden/biografie/>, Zugriff 2008

417 Siehe: <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/d.graham/biografie/>, Zugriff 2008

418 <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/d.graham/biografie/>, Zugriff 2008

419 <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/d.graham/biografie/>, Zugriff 2008

420 <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/d.graham/biografie/>, Zugriff 2008

421 <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/d.graham/biografie/>, Zugriff 2008

Allan Kaprow sei hier erwähnt, da er nicht nur zentrale Beiträge auf dem Feld des Happenings lieferte, dessen Begriff er 1959 prägte.<sup>422</sup> Bereits 1957–58 beginnt der Künstler auch seine Arbeit an den hier herauszustellenden Environments und öffnete diese der aktiven Publikumsbeteiligung.<sup>423</sup> „In einer kurzen, aber intensiven ersten künstlerischen Phase entwickelte sich Allan Kaprow vom Abstrakten Expressionismus (Jackson Pollock) hin zu malerischen Collage und Assemblage-Techniken.“<sup>424</sup> Von 1947 bis 1948 besucht er die Hans Hofmann Malschule.<sup>425</sup> „Durch Hofmann beginnt er einen expressiven, spirituellen aktionistischen Malstil auszuprägen.“<sup>426</sup> „Von 1956 bis 1958 studiert er musikalische Komposition beim Avantgarde-Komponisten John Cage an der *New School for Social Research* in New York“<sup>427</sup>, der ihn dahingehend beeinflusst, eine Integration von Raum, Materialien, Zeit und Zuschauern im künstlerischen Prozess voranzutreiben.<sup>428</sup> Kaprow ist mit John Cage und der *New American Dance Group* (Rainer, Simone Forti, Lucinda Childs, Merce Cunningham) einem künstlerischen Kontext zuzuordnen, der insbesondere ästhetisch das Gewahrsein und der körperlichen Wahrnehmung thematisiert. Einen weiteren Aspekt seines Werkes bildet die Auseinandersetzung mit den Themen *Medium* und *Kommunikation*, z. B. in der 1969 entstandenen Sendung *The Medium is the Medium*, die Beiträge von Nam June Paik, Otto Piene, James Seawright, Thomas Tadlock und Aldo Tambellini enthält.<sup>429</sup>

Nam June Paik befasste sich neben Nauman, Morris und Graham mit Closed-Circuit Videoprojektionen und sollte als einer der wichtigsten Vertreter dieser Kunstpraxis erwähnt werden. Nachdem Paik sein Spektrum von der Musik über die Aktion zum TV-Bild erweitert hat, beginnt er ab 1965 als erster Künstler mit dem Medium *Video* zu arbeiten.<sup>430</sup> In den folgenden Jahren entwickelt er unterschiedliche Verwendungsweisen dieses Mediums:

422 <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/kaprow/biografie/>, Zugriff 2008

423 <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/kaprow/biografie/>, Zugriff 2008

424 <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/kaprow/biografie/>, Zugriff 2008

425 Siehe: <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/kaprow/biografie/>, Zugriff 2008

426 <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/kaprow/biografie/>, Zugriff 2008

427 <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/kaprow/biografie/>, Zugriff 2008

428 Siehe: <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/kaprow/biografie/>, Zugriff 2008

429 Siehe: <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/kaprow/biografie/>, Zugriff 2008

430 Siehe Herzogenrath 1983, S. 48



Videotapes, Live-Aktionen, TV-Sendungen, Videoinstallationen.<sup>431</sup> Bis vor kurzem arbeitete Paik kontinuierlich mit Video und Fernsehen, wobei sein Thema oftmals das Medium selbst darstellt.<sup>432</sup> In der Kunstgeschichte wird Paik als der Künstler verhandelt, der sehr früh nach Einführung der Technologie beginnt mit Video zu arbeiten.<sup>433</sup> 1965 erwirbt er eine Portapak, filmt in New York den dort zu dieser Zeit stattfindenden Papstbesuch und präsentiert seine Aufnahmen am selben Abend seinen Freunden und Künstlerkollegen im Café *Au Gogo*.<sup>434</sup> Wie Osswald anmerkt, gehört diese Geschichte zum Gründungsmythos der Videokunst, bei dem bereits zwei grundlegende Eigenschaften des neuen Mediums mittransportiert werden: Unmittelbarkeit der Darstellung und eine daraus abgeleitete unterstellte Authentizität der Bilder.<sup>435</sup> „Im Laufe der 1960er Jahre etabliert sich der künstlerische Umgang mit Video, das zum eigenständigen ästhetischen Ausdrucks- und Präsentationsmedium avanciert.“<sup>436</sup>

Bei diesen unterschiedlichen künstlerischen Verfahren treten die Transparenz des Produktionsprozesses selbst und die physisch-psychische Erfahrbarkeit von Kunst als Ereignis in den Vordergrund, während dem Artefakt in seiner Erfassbarkeit als Objekt zunächst scheinbar weniger Bedeutung eingeräumt wird. Vielmehr steht die Erweiterung der Kunsterfahrung auf alle Sinne und die Entgrenzung der Kunstformen im Zentrum des Schaffens. Die Trias Künstler – Werk – Betrachter tritt fortan in ein neues Verhältnis, das ihre klassische Ordnung destabilisiert. Mit diesem in Bewegung geratenen Verhältnis stellt die Kunst auch die Frage nach ihrer eigenen Rolle und Funktion. Vor diesem Hintergrund soll hier u.a. die Frage gestellt werden, warum *Körper, Raum* und *Zeit* damals wie heute im Mittelpunkt der ästhetischen Arbeiten stehen, warum Kunst der 1960er/-70er Jahre beginnen kann, den Körper zu verhandeln, warum der Betrachter zeitgenössischer Kunst bereits Subjekt und Objekt der Beobachtung ist und was im Raum zwischen Kunst-Konsum, Erfahrung und Rezeption erscheint.

431 Siehe Herzogenrath 1983, S. 48

432 Siehe Herzogenrath 1983, S. 48

433 Siehe Herzogenrath 1983, S. 48

434 Siehe Herzogenrath 1983, S. 48

435 Siehe Osswald 2003.

436 Osswald 2003

*Objekt-Arbeiten im Frühwerk Naumans –  
Auslotung des Raumes*

Nauman folgt nicht unbedingt dem klassisch-akademischen Ausbildungsgang. 1941 in Fort Wayne, Indiana geboren beginnt er an der University of Wisconsin Mathematik und Physik sowie im Nebenfach Kunst zu studieren. Durch seine Beschäftigung als Bass-Gitarrist widmet er sich eine Weile der Musiktheorie und der Kompositionslehre. Seinen Interessenschwerpunkt bilden hierbei vorrangig die Vertreter der Neuen Klassik, etwa Arnold Schönberg, Anton von Webern und Alban Berg. Mit dem Beginn seines Studiums 1964 an der *University of California* wendet er sich der bildenden Kunst zu, wobei er Malerei und Skulptur zu seinem Schwerpunkt machte. Hierbei zeigt sich eine starke Auseinandersetzung mit der Spezifik von Materialien, die sich auch in seiner Wendung in die Dreidimensionalität ausmachen lässt. Seine sehr unterschiedlichen Arbeiten können als Ergebnis eines Kunstschaffens mit zahlreichen Werkstoffen und Gattungen beschrieben werden: von Landschaftsmalerei über Neon, Photographie, Skulptur, Hologramm, Film- und Videoarbeiten bis hin zu Performances und Korridorinstallationen. Immer steht dabei die Frage nach der Bedeutung und Wirkungsmöglichkeit des Kunstschaffens und der eigenen Identität als Künstler sowie die Fokussierung von Wahrnehmung des Raumes im Vordergrund. Nauman arbeitet zu der Zeit auch viel mit den Materialien Glasfaser und Latex, ähnlich wie Richard Serra, Eva Hesse und Robert Morris. Seine Anregungen kamen, so Schneede, von außen: von der Straße, z.B. Neonreklame oder Videovorführungen in Schaufenstern, zudem von der Lektüre Becketts und Wittgensteins, sowie von Musik und Tanz: La Monte Young, Steve Reich, Philip Glass, Terry Riley, Meredith Monk. Zudem lassen sich seine Arbeiten nicht ohne Marcel Duchamp denken oder auch Man Ray, von dem Nauman 1966 eine Ausstellung im *Los Angeles County Museum* sieht. Doch alle diese Aspekte sollen hier nicht im Vordergrund der Betrachtung stehen, sie sind schon in anderen Publikationen herausgearbeitet worden.<sup>437</sup>

Der explizite Widerspruch ist ein Grundzug von Naumans Oeuvre – „Widerspruch gegen alles, was sich in der Kunst in unseren Köpfen in bezug

437 Siehe z.B. u.a Schneede 1998. und Kliege 1998.

auf die Kunst eingebürgert hat.<sup>438</sup> Arbeiten wie *Musical Chair* (1983), eine Arbeit über Folter, sind allerdings im Grunde zu spät, eigentlich zu spät für die hier getroffene Auswahl entstanden, zeigen jedoch das Schockmoment und die politische Auseinandersetzung, die Nauman in dieser Zeit in seinen Strategien umsetzt. Der Stuhl wird bei Nauman, laut Schneede, zum Zeichen für Menschen in zwanghaften Situationen: ein gewaltsam wirkendes Zeichen. Assoziationen zu Bildern des elektrischen Stuhls von Andy Warhol werden hervorgerufen oder auch die Arbeit von Robert Morris *Hearing* (1972), in der ein Kupferstuhl symbolisch für die Verhöre in der McCarthy-Ära und generell für politische Verfolgung steht. *Musical Chair* (1983) ist ein mobiles Gebilde aus Stahlträgern und einem von der Decke hängenden Stahlrohrstuhl, das ohne Verweis im Raum schwebt. Das raue und rohe Material wirkt abweisend und kalt. Der Klang der aneinanderstoßenden Metallschienen und Stahlrohre des Stuhles tönt laut und hart. „Denken Sie nur an den elektrischen Stuhl oder den Stuhl, auf den die Polizei einen setzt, wenn man ins Verhör genommen wird.“<sup>439</sup> Es geht darum, die Vorstellungskraft des Betrachters zu aktivieren und zugleich ein Unwohlsein in ihm hervorzuholen. Die träge und schwer bewegenden Eisenteile wurden direkt auf Augenhöhe montiert. Die Skulpturteile zeugen bewusst von Bearbeitungsspuren des Materials, sie markieren die Herkunft und den Prozess des Herstellens. Die unbearbeiteten Schweißnähte und sichtbar gelassenen Schleifspuren unterstützen zudem den rauen und rohen Charakter des Materials, das so eine unmittelbare Wirkung beim Rezipienten auslöst. Im Prozess der Arbeiten zum Thema Folter setzt Nauman sich u.a. mit Schriften von V.S. Naipul auseinander. Darin schreibt jener über die politischen Zustände in Argentinien, in Trinidad oder im Kongo und über seine Erfahrungen als Gefolterter in Argentinien, die Nauman in Wut versetzten.<sup>440</sup> „Wut und Enttäuschung sind Gefühle, die eine starke Antriebskraft für mich sind, sie treiben mich ins Atelier, in die Arbeit hinein. [...] Mein Werk kommt aus der Enttäuschung über die *condition humana*. Es frustriert mich, daß Menschen sich weigern, andere Menschen zu verstehen, und daß sie so grausam zueinander sein können.“<sup>441</sup> Zu diesem Thema

438 Schneede 1998. S. 9.

439 Nauman zitiert nach Schneede 1998. S. 9.

440 Vgl. Schneede 1998. S. 10.

441 Nauman zitiert nach Schneede 1998. S. 11.

inszeniert er Hängeskulpturen: Vier Skulpturen entstehen im Jahr 1981 mit Titelerweis auf Afrika und Südamerika, drei stammen aus dem Jahr 1983 mit dem Titel *Musical Chair*, und weitere – *White Anger*, *Red Danger*, *Yellow Peril*, *Black Death* (alle 1984) – befassen sich mit dem Motiv des Stuhles als Zeichenträger für Gewalt, Aggression, Folter und Tod. Schneede weist daraufhin, dass der Klang an das Kinderspiel *Reise nach Jerusalem* gemahnt. Hört die Musik auf, müssen sich die Spieler setzen, jedoch gibt es stets einen Stuhl weniger als Mitspieler, so dass eine Person keinen Platz bekommen wird und ausscheidet. „Wie der Stuhl zum Symbol, wurde ihm dieses Spiel zum Gleichnis: für den Ausschluß, das Verschwinden und Verschleppen von Menschen in diktatorischen Systemen.“<sup>442</sup> Bei *Musical Chair* wird ebenso wie in der Korridorserie deutlich, dass man an den Arbeiten nicht vorbeischnelldern kann; weder kann man sie konsumieren noch kontemplativ erfahren. Sie versperren den Weg, sie schieben sich aggressiv in den Raum, sie besetzen den Raum und bedrohen den Körper. Insofern die Arbeiten einen konzentrierten Wahrnehmungsmodus des Rezipienten sowie die volle physische und psychische Aufmerksamkeit fordern, erweisen sie sich als Herausforderung an den Betrachter. Dabei geschieht es, dass der Betrachter nicht primär das Artefakt der Skulptur und seine metaphorische oder semiotische Bestimmung in den Blick nimmt, vielmehr gelangt er über eine psychologische Beziehung mit der Arbeit in Kontakt. Die ästhetische Distanz wird verringert und der Betrachter wird in eine kontrollierte Interaktion geführt. Im Falle von *Musical Chair* wäre die Versuchsanordnung eine solche, die es auf die Vergegenwärtigung von Unterdrückung und Folter anlegt. Wie entwickelt sich im Oeuvre Naumans das Thema des Sozialen und der Gewalt weiter? Im Verlauf der 1980er Jahre wird Gewalt weiter Thema sein und sich in den Video- und Neonskulpturen, sowie der Einführung der Figur des Clowns und des Zeigens von Genmanipulation an Tierkörpern modifizieren. In den 1990er Jahren entstehen große Videoinstallationen wie z.B. *Anthro/Socio*, die sich durch ihre verstörende Weise auszeichnen.

Naumans frühe Objektarbeiten sind alle unbetitelt und fast ausschließlich im Jahr 1965 entstanden. Sie wurden meistens nach Anfertigung einer Form in

442 Schneede 1998. S. 10.

Fiberglas oder Polyester gegossen, oftmals wurden Farbpigmente beigemischt oder die entstandenen Formen wurden teils mit Neonröhren kombiniert, die sie aus dem Inneren leuchten ließen. Die Objekte konnten entweder an die Wand gehängt, auf den Boden gelegt und/oder angelehnt werden. Nauman selbst bezeichnet sie als „soft-shape forms“.<sup>443</sup> Bereits hier scheint eine formale Ähnlichkeit zu den von ihm später ausgeführten Körperinszenierungen auf.

Als Beispiel sei hier das Objekt *ohne Titel* (1965) genannt, das die Richtung seines künstlerischen Interesses verdeutlicht. Hierbei geht es Nauman um die Auslotung der Relation zwischen Objekt und dem umgebenden Raum. Meines Erachtens nimmt in der späteren Korridorserie diese Rolle zunächst der Körper des Künstlers und dann der Körper des Betrachters ein. Auch diese Arbeit ist aus Fiberglas geformt und besitzt daher eine organisch wirkende Form und Oberflächenstruktur. An der Materialverwendung zeigt sich demnach die Betonung des haptischen und somit sinnlichen Moments, welches sich in den späteren somatischen Installationen verstärken wird.

Auch liegt die Aufmerksamkeit auf einer strengen formalen Ordnung, in der alle diese Objekte angelegt sind und die sich auch in der Architektur der Installationen wiederfindet. Zugleich liegt darin ein Spannungsfeld: Die beiden Pole seiner Arbeiten bilden das Sinnlich-Erfahrbare, Haptische und das Architektonisch-Objekthafte. Innerhalb seines Frühwerks findet eine Verschiebung statt, die sich vom Objekthaften hin zum Performativen vollzieht. Stück für Stück wird der Betrachter immer mehr und deutlicher in die Arbeiten mit einbezogen. Unter den skulpturalen Arbeiten finden sich viele wie z.B. *Device to Stand In* (1966), die an den Schnittstellen liegen. Hier wird der Betrachter u.a. dazu aufgefordert, seinen Fuß unter ein Objekt zu setzen und wird somit mit seinem Körper und seiner Erfahrung konfrontiert.

Im folgenden Jahr, 1966, werden die geformten Objekte gegen den eigenen Körper ausgetauscht, wobei die Intention der Raumauslotung substantiell bleibt. Dieser Aspekt drückt sich medial in seinen Video- und Filmarbeiten aus. In Form von Handlungsanleitungen – im Sinne einer Performance – erweist sich sein künstlerisches Verfahren als konzeptuell und aufführungshaft, was reale Erfahrungen seitens des Rezipienten einschließt. Diese (auch materielle, mediale) Umwandlung bildet eine Form von Performativität

443 Nauman 1994. S. 192.

in Naumans Frühwerk, die Arbeiten werden zur Setzung eines Ereignisses. Die künstlerische Form kann – wie die performative Äußerung im Sinne Austins – als Handlung verstanden werden.

Neben Film wendet sich Nauman ab 1965 auch der Videotechnik zu. Das Medium Video erweist sich als Bedingung seines seriellen Arbeitens. Das künstlerische Ergebnis ist damit durchaus geprägt von den neuen technischen Voraussetzungen und Implikationen. Eine Folge von Video – im Gegensatz zu Filmaufnahmen – ist zunächst die Möglichkeit einer zeitgleichen Aufnahme und Wiedergabe. Dies bietet Gelegenheit, in der Ausstellungssituation die inszenierten Handlungen und Bewegungsvollzüge unmittelbar zu übertragen. Im konzeptionellen Vorfeld ermöglicht es dem Künstler jederzeit eine Korrektur, Überspielung oder Neufassung des Materials. Video erweist sich zudem als vorteilhaft, da es sich gegenüber dem Film durch eine größere Aufzeichnungskapazität auszeichnet – bei 16mm-Standardrollen mit einer Dauer von ca. 10 Minuten bzw. 30 Minuten bei Video.<sup>444</sup> Dies eröffnet auch andere dramaturgische Herangehensweisen, z.B. die Kombination der Bänder als Endlosschleife. Dieses Präsentationsprinzip erweckt den Eindruck einer unaufhörlichen und seriellen Projizierung, was für Naumans Videoaufnahmen bestimmend bleibt. Osswald verweist darauf, dass Nauman das Prinzip der seriellen Reihung seit seiner Beschäftigung mit Musik vertraut war. Verwiesen sei hier auf das Interview, in welchem Nauman sich bezugnehmend auf John Coltrane äußerte:

„Diese Musik vermittelte ebenfalls den Eindruck, dass sie nicht im strengen Sinne fortschreitet, sondern sie geht einfach immer weiter, bis man schließlich aufhört. Und so kam ich auf die Idee einer Performance oder Videodarbietung, die länger dauert als ein Film, oder eines Filmes als Endlosschleife und solche Sachen. Man sollte jederzeit in den Prozeß eintreten können [...]“<sup>445</sup>

Es lassen sich folgende drei Gruppen der Videoarbeiten unterscheiden: ursprünglich auf Film realisierte Aktionen, Videobänder, die zwischen 1967

444 Vgl. Osswald 2003. S. 67.

445 Nauman in: Osswald 2003. S. 68.

und 1969 entstanden sind, und Closed-Circuit-Installationen. Steht in den anfänglichen Videoarbeiten noch der Körper und besonders der bewegte Körper des Künstlers im Mittelpunkt, so wird sich dieses Verhältnis mit den ersten Closed-Circuit-Installationen dahingehend verschieben, dass der Körper des Betrachters und seine Bewegung im Vordergrund stehen wird.

Zur ersten Werkgruppe der 16mm-Filme zählt z.B. *Bouncing Two Balls between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms* (1967/68). Hier wird die Frage nach der Diskrepanz zwischen Konzept und Ausführung aufgezeigt. Man sieht den Künstler in seinem Atelier zwei Gummibälle gleichzeitig werfen. Der Körper wird hierbei in eine Konzeption eingespannt, in die er sich nicht einfügen kann. Nauman versucht die Bälle zu fangen, dies gelingt aber nicht immer. Die Irritation nimmt zu und das System verselbständigt sich. „Indem das Konzept die körperlichen Reaktionsmöglichkeiten überforderte und so dazu führte, daß die Aktion sich verselbstständigte und außer Kontrolle geriet, wurde der Körper als unkalkulierbarer Faktor vorgeführt.“<sup>446</sup> Nauman hierzu in einem Interview:

„Ab einem bestimmten Moment spielte ich mit zwei Bällen und rannte die ganze Zeit über umher und versuchte, sie zu fangen. Manchmal prallten sie auf etwas, auf den Boden oder an die Decke, oder hüpfen in einem Winkel, prallten aufeinander. Schließlich verlor ich beide aus den Augen. Ich nahm einen der Bälle auf und warf ihn einfach gegen die Wand. Ich war echt wütend, weil ich die Kontrolle über das Spiel zu verlieren begann.“<sup>447</sup>

Engelbach verweist hier auch auf Naumans Beckett-Lektüre. Auch in Becketts Texten tauchen Figuren auf, „die - in absurden Wiederholungen verfangen - als einfältige Lernapparate ohne Reflexionsmöglichkeiten geschildert werden. Nauman faszinierten Becketts detaillierte Beschreibungen einfacher Tätigkeiten, die merkwürdigen Regeln folgen. [...] Die Eskalation weist darauf hin, dass mit dem Versuch eine größtmögliche Kontrolle zu erzielen,

446 Engelbach 1998. S. 42.

447 Nauman in: van Bruggen 1988. S. 231.



nur eines bewiesen wird, nämlich die Unmöglichkeit der Kontrolle.“ Becketts „Schilderungen der Aussichtslosigkeit des Menschen, der sowohl Gefangener seines Körpers wie seines mechanistisch funktionierenden und nicht zur Reflexion befähigten Geistes ist, werden durch den paradoxalen Aufbau seiner Werke unterstützt. Die unendlichen Wiederholungen und Schachtelungen untergraben jeden Sinn. Ähnlich wie bei Beckett weisen in Naumans Arbeiten das Paradox als eine Figur ‚des Widerstandes gegen die Machtergreifung des Entweder-Oder‘ und die Verfremdung den Wag aus den Beschränkungen einer kausal-mechanistischen Weltsicht.“<sup>448</sup>

Ein Moment des Zufalls, der Kontingenz und des Nichtzuerwartenden tritt mit dem Kontrollverlust ein, mit dem der Künstler sowie der Betrachter in eine Unmittelbarkeit der Wahrnehmung und seiner Erfahrung gestoßen wird. Auch der Film *Walk in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1968) zeigt Naumans frühes Interesse an der Raumauslotung und dem Thema System und Kontrolle. Der Betrachter sieht einen Raum, in dem eine doppelte Begrenzung vorgezeichnet ist: Entlang einem auf dem Atelierboden aufgemalten Quadrat bewegt sich der Künstler in verrenkt wirkenden Haltungen vor der Kamera. Eine Spannung entsteht hierbei durch die hergestellte doppelte Zwangssituation: einerseits, sich innerhalb einer beschränkten Bewegungsmöglichkeit, die durch die Physiologie des biologischen Körpers vorgegeben ist, zu bewegen, und andererseits, der konstruierte und selbstauferlegte Zwang, sich mit diesem Körper einem vorgegebenen Raum und damit System anzupassen, was als künstliche Erschwerung erscheint. Die in diesem Prinzip liegende Eingeschränktheit wird in späteren Korridorinstallationen wieder auftauchen.

In Arbeiten wie diesen wird jeweils eine mit dem Raum interagierende Aktion des Künstlers dargestellt, die keine Geschichte erzählt, sondern im Wesentlichen die Erfüllung der selbstgestellten Aufgabe vollzieht. Bei diesen Durchführungen von alltäglichen Handlungen, die einfach und reduziert, aber betont exakt ausgeführt werden, wird insbesondere die körperliche Motorik im Zusammenhang mit der räumlichen Konstellation thematisiert. Die

448 Engelbach 1998. S. 43f.

in diesem Grundsatz liegende Reduktion bringt auch Osswald mit den *tasks improvisations* der *Judson Dance Group* in Zusammenhang. Diese sollte jeglichen emotionalen Gehalt aus der Bewegung heraushalten und zielte auf die Faktizität der Bewegung ab.<sup>449</sup> Beim o.g. Film ist einerseits der in ihm gezeigte Handlungsablauf als Prozess und andererseits sein realzeitlicher Nachvollzug durch den Betrachter Thema. Dies unterstützt seine performative Struktur, die hier nicht nur durch den Künstler vollzogen wird. Der Titel evoziert eine Erwartung auf Seiten des Betrachters, die beim Anschauen abgeglichen wird, was die Rolle des Zuschauers aktiv werden lässt. Die Arbeit ist als Vorform zu *Walk with Contraposto* zu betrachten und erweist sich bereits in seiner Struktur als performativ.

Neben Osswald erwähnt auch Engelbach den Einfluss des Tänzers Merce Cunningham auf Naumans künstlerische Arbeitsweise, die sie als konzeptuell umschreibt. Dieser integrierte alltägliche Bewegungen in seine Choreografien und setzte sich dadurch vom expressiven Tanz des Modern Dance stilistisch ab.<sup>450</sup> „Ich denke, ich betrachte das, was ich tat, als eine Art Tanz, weil mir einige Dinge, die Cunningham und andere taten, bekannt waren, wo einfache Bewegung zum Tanz wird, einfach weil sie als Tanz präsentiert wird.“<sup>451</sup> Die *Judson Dance Group* begegnete dem ausdrucksstarken modernen Tanzstil, der eine erzählende Struktur aufwies und den Tanz dem Drama nahe brachte, mit einer wiederholenden Struktur von wiederkehrenden Bewegungsabläufen, die sich gegen eine Identifizierung mit dem Tänzer richten sollten. Engelbach spricht hier von *Depersonalisierungstendenzen*, die auch den Arbeiten Naumans eingeschrieben sind.<sup>452</sup>

Neben Nauman entwarf auch Robert Morris partizipatorische Environments, die aus Assemblagen von Fragmenten des täglichen Lebens gebildet wurden und ähnlich der Nauman'schen Ästhetik eine reduktionistische Raumgestaltung und eine oppressive Umgebung bildeten. Auch die Bedeutung der Dokumentation mittels Fotografie, Film und Video ist ein grundlegendes Element der künstlerischen Tätigkeit. Ein weiterer Aspekt, der Reflexion auf

449 Vgl. Osswald 2003. S. 93.

450 Siehe Engelbach 1998.

451 Nauman in: Engelbach 1998. S. 41.

452 Vgl. Engelbach 1998. S. 41.

die neue Rolle des Künstlers als Urheber und Teilnehmer, wird bei beiden sichtbar. Nicht nur für die Filmarbeiten, sondern in besonderem für die unten beschriebenen performativen Installationen der 1960er/-70er Jahre lässt sich in Hinblick auf den Einfluss des modernen Tanzes auf Nauman und Morris feststellen, dass der moderne Tanz insbesondere das reduktionistische Ausdrucksvokabular Naumans und die minimalistische Plastik Morris' prägt. Morris gehört als Maler der dritten Generation abstrakter Expressionisten der Bay Area an, er und die Tänzerin und Choreographin Simone Forti nehmen in San Francisco an Tanzworkshops von Ann Halprin teil, bis sie schließlich 1957 gemeinsam eine eigene Tanz- und Theatergruppe bilden.<sup>453</sup> Ähnlich wie die *Judson Dance Group* für Nauman spielte auch bei Morris der Einsatz von Requisiten und Spielregeln zur Strukturierung von Bewegungsabläufen in den frühen performativen Plastiken eine konstitutive Rolle, die er von 1960 an nach seiner Ankunft in New York konzipiert hatte. Was bedeutet die Regel, was der Zufall? Was heißt es zu regeln, zu bestimmen, zu formen... Wo liegt der Freiheitsgrad, was wird damit ausgesagt, wie bezieht sich das auf eine gesellschaftlich ausgerichtete Aussage? Auch bei Morris gibt es Berührungspunkte zum *Judson Dance Theater*. Forti nimmt den menschlichen Körper als Maßstab in ihren Aufführungen, sie befasste sich mit der Anordnung des Körpers im Raum. So gelingt Morris ebenso eine Umsetzung der avantgardistischen Tanztheorien und Körperkonzepte in seine künstlerische Praxis, bei skulpturalen körperorientierten Performances, wie z.B. bei *Column*, *Passageway* und *Untitled (Standing Box)* (beide 1961). Bei *Column* etwa, sein erstes skulpturales Objekt, das seinen eigenen Körper miteinbezog, stand Morris dreieinhalb Minuten lang bewegungslos senkrecht neben einer von ihm angefertigten Säule, die seinem Körpermaßstab entsprach, und kippte dann mit dieser gemeinsam um. Fragen nach den Grenzen des Körpers, dem Beginn und Rand des Objekts, nach der Gleichsetzung des menschlichen mit dem Objekt, drängen sich auf. Neben Nauman fertigte auch Morris oppressive minimalistische performative Raumstrukturen an, in denen der Betrachter gefangen genommen und mit sich selbst konfrontiert wurde. *Passageway* ist ein gutes Beispiel hierfür: Entstanden ist die Arbeit für Yoko Onos *Chamber Street Series* (1961) als performatives, partizipatorisches Environment. Der

453 Vgl. Schimmel 1998. S. 88.

Raum wurde sehr zurückhaltend gestaltet, Morris schuf einen ca. 16 Meter langen Gang, der sich zur Spitze hin verengte und nur mit einfachen Spanplatten ausgekleidet war. Alle Besucher der Ausstellung wurden durch die objektthafte Vorgabe körperlich im Raum angeordnet und damit einer strengen Kontrolle unterworfen. Im Gegensatz zu Morris' früheren aktionsorientierten Arbeiten, die durch Akte der Befreiung und Gesten des Ausbruchs geprägt waren, stand nun die beengende und performative Strategie im Vordergrund. *Untitled (Standing Box)* gewichtet Schimmel als eine klare Vorwegnahme von Naumans Plastik *Neon Templates of the Left Half of My Body Taken at Ten Inch Intervals*. Hierbei baute Morris eine Holzkiste, die in der Form an einen Sarg erinnern sollte, und die er präzise seinen eigenen Körpermaßen anpasste. Ähnlich wie in *Column* gestaltete er auch dieses Objekt in einer geeigneten Interaktion zu einer Art Objekt-Aufführung um, und stellte sich in die Kiste hinein. Wie Schimmel konstatiert war Morris' „plastisches vom Tanz inspiriertes, proto-minimalistisches Objekt“ somit „der Beweis für die Doppelfunktion des Künstlers als Erschaffer und Teilnehmer.“<sup>454</sup> Hierbei sollte man m.E.s jedoch davon ausgehen, dass die Auffassung eines künstlerischen, geniehaften Erschaffers ironisch gebrochen und verschoben wurde. Denn gerade die Frage nach der Funktion des Künstlers und seiner Rolle wird hier ja neu gestellt und auch ästhetisch verhandelt.

Auch Nauman steht an der Schnittstelle zwischen unterschiedlichen künstlerischen Ausdruckformen, Plastik, Objekt, Installation, Performance und deren Dokumentation mit den Medien der Fotografie und Videotechnik. *Flour Arrangements* (1966) zeigt den Künstler dabei, wie er über den Zeitraum von einem Monat hinweg ein Staubhäufchen auf dem Boden seines Ateliers zurechtrückt. Die an Man Ray gemahnende Geste zeugt von viel Ironie sowie gleichzeitig von der Auseinandersetzung mit dem oben anklingenden Thema der Frage nach dem Künstler als Erzeuger von Kunst. Bei Nauman kommt zudem eine zeitliche Dimension ins Spiel, die Dauer, die immer wieder in seiner performativen Strategie einen entscheidenden Stellenwert einnimmt und somatische Effekte auf den Betrachter hat. Naumans Plastik *Light Trap for Henry Morre No. 1* (1967) ist dem performativen, figurativen Ansatz der

454 Schimmel 1998. S. 88.

oben beschriebenen Arbeit vergleichbar. Hier zeigt die filmische Dokumentation eine Parodie auf Henry Moores gegenständliche Zeichnungen der frühen 1940er Jahre, die Nauman nicht als statische Gegenstände der Betrachtung wiedergibt, sondern als Fallen, die die Bewegung des Lichts einfangen.<sup>455</sup> Nauman filmte die Lichtreflexe der kreisförmigen Bewegungen, die er mit der Taschenlampe vollzog und malte auf diese Weise Konfiguration mit Licht in den Raum, die *nur* fotografisch auf Dauer sichtbar blieben und in der Dokumentation gefangen worden waren.

Nauman lernte 1968 die Tänzerin und Choreographin Meredith Monk kennen, die wie er der Ansicht war, dass Bewegungen über ein künstlerisches Ausdruckspotential verfügten. „Die frühesten Performances, die gefilmt wurden, waren Sachen wie: Man sitzt im Atelier und was tut man? Nun ja, der Zufall wollte es, daß ich gerade viel im Atelier herumliefe. [...] Das war es, was ich gerade machte, und so nahm ich es auf, nur dieses Herumlaufen. Es waren ganz einfache Dinge. [...] Ich kannte einige der Sachen, die Cunningham und ein paar andere Tänzer gemacht hatten, wo man irgendeine einfache Bewegung nimmt und sie in einen Tanz verwandelt, nur indem man sie als Tanz darstellt. [...] Es half jedenfalls, mit Meredith zu reden, wie sie Tänzerin ist und die Dinge in diesem Licht sieht.“<sup>456</sup> Die Seriellität, welche das Technik Video mit sich brachte, drückte sich bei Nauman auch in seinen Arbeiten aus. So reduzierte er seine unterschiedlichen Bewegungen auf einfachste Abfolgen, die in der Wiederholung zur Serie einfroren und den Betrachter visuell gefangen nahmen. Dies gelang ihm auch durch die Vermeidung von narrativen Inhalten oder Elementen sowie der starren Wiederholung, die eine unerträgliche und konstante Spannung ohne Höhepunkt und ohne Katharsis aufbaute. Diese Dauer ermöglichte das Video. In diesen irritierenden Selbsttests spielt Nauman mit körperlichen Grenzerfahrungen bzw. Herausforderungen, die auf den Betrachter verstörende Wirkungen ausüben. Nauman gelingt es vertrackte Situationen zu konstruieren, in die er sich selbst begibt und dabei den Emotionen, die daraus entstehen, folgt.. So z.B. bei *Bouncing Two Balls Between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms* (1967/68): Die Arbeit

455 Vgl. Schimmel 1998. S. 90.

456 Nauman in einem unveröffentlichten Interview mit Lorraine Sciarra im Januar 1972. Zitiert nach Schimmel 1998. S. 90.

stellt, wie oben erwähnt, eine gefilmte Performance des Künstlers dar, in der er versucht in einem gesetzten Rhythmus einen Ball gegen den Boden und einen zweiten gegen die Decke zu knallen, beide aufzufangen, um einen weiteren Ball zweimal auf dem Boden und einmal an der Decke abprallen zu lassen. Nauman wird selbst wütend, da das Spiel außer Kontrolle gerät.

Auch in Naumans Performance *Slightly Crouched* (1968) kann man den Einfluss der Tanztheorien ausmachen. Hierbei gab der Künstler genaue Anweisungen an die Galerie: Für die Ausführung der ästhetischen Arbeit sollte sie einen professionellen Tänzer engagieren, der in vorgeschriebenen Zeitabständen jeden Tag 20 Minuten auftreten sollte. Dem Publikum war es gestattet, der Performance nur durch die Türen beizuwohnen.

„Dancer, eyes front, avoiding audience contact, hands clasped behind his neck, elbows forward, walks about the room in a slight crouch – as though the ceiling were 6 inches or a foot lower than this normal height, placing one foot in front of the other heel touching toe, very slowly and deliberately.[...] At the end of the time period, the dancer leaves and the guards again allow people into the room. [...] My five pages of the book will be publicity photographs of the dancer hired to do my piece with his name affixed.“<sup>457</sup>

Nauman verwendet in Videoarbeiten wie *Wall-Floor Positions* (1968) und *Walk with Contraposto* (1968) noch den eigenen Körper als Material und Ausgangspunkt seiner Auslotung der Beziehung zwischen der Bewegung des Körpers und dem Raum und seiner irritierenden Wirkung auf den Betrachter. In der 60-minütigen schwarz-weiß-Videoaufnahme *Wall-Floor Positions* sieht der Betrachter Nauman unterschiedliche, teils unbequeme Körperhaltungen einnehmen. Die Aufnahmen zeigen einen Raum, der nur ausschnitthaft einzusehen ist. Die Begrenzung in der Tiefe bildet eine Wand. Vor dieser Wand werden die insgesamt 28 unterschiedlichen Positionen ausgeführt. Die Körperhaltungen beziehen sich jeweils auf den sie umgebenden Raum: Nauman liegt, kniet, kauert etc. Sein Körper wird gleichsam als Maßstab verwendet,

457 Nauman 1994. S. 102.

um die Dimensionen und ihre Grenzen zu untersuchen. Die Bewegungen haben keine dramaturgische Abfolge, vielmehr wird die ästhetische Gestaltung dominiert von regelnden Prinzipien. Die Bilder folgen einer strengen formalen Ordnung: serielle Reihung, Wiederholung von Handlungsabläufen, reduzierte, formalisierte und banale Bewegungen. Ähnlich wie bei den frühen Arbeiten mit Fiberglas fungiert der Körper als *Material-Form* doch gleichzeitig auch als menschlicher, weil *leiblicher* Maßstab zur Auslotung der Dimension des Raumes und als Mittel sowie Objekt der ästhetischen Gestaltung. Stilis-tisch und kompositorisch – in der Abfolge der Bewegungssequenzen – kann man hier von einer Verdrehung und Umkehrung einer alltäglichen Situation sprechen, die in ihrer Konsequenz auf den Rezipienten verunsichernd wirkt.

Das Motiv der Umkehrung kommt explizit auch in gekippten Kamerapositionen zum Ausdruck, wie z.B. in *Revolving Upside Down* (1969). Auch bei *Stamping in the Studio* (1969), *Pacing Upside Down* (1969) und *Bouncing in The Corner, No.1* (1968) sieht der Betrachter ein um 90 Grad und in *No.2* (1969) ein um 180 Grad gekipptes Bild, wie später noch erläutert wird.

Die schwarz-weiß-Aufnahmen des Videos *Walk with Contraposto* (1968) zeigen den Künstler in körperlicher Aktion. In einer von ihm angefertigten Vorrichtung, die einen ca. 50 cm breiten und 6 m langen Gang bildet, schreitet er mit im Nacken verschränkten Händen langsam vorwärts, wobei er seinen Körper – wie sich im Titel andeutet – im Kontrapost so verdreht, dass Hüften, Schultern und Kopf in unterschiedliche Richtungen zeigen. Mit jedem, stark nach rechts und links wiegenden, Schritt nähert sich Nauman langsam der installierten Kamera, dreht sich am Ende des Ganges um und entfernt sich wieder. Durch die extreme Enge des Ganges entsteht der Eindruck von Bedrängnis und Angst, die zudem unmittelbar wird, da die eng gebauten Wände den Künstler bei seinen ausladenden Hüftbewegungen einschränken. Somit wird die Strapaze des Körpers in seiner eintönigen Bewegungsabfolge thematisiert. Die hier vorgeführte Handlung ist eigentlich banal und dem alltäglichen Kontext entnommen. Durch die ästhetisierte Zergliederung in einzelne Bewegungen wird diese *Normalität* jedoch radikal in Frage gestellt. Auch *Walk with Contraposto* nimmt den einengenden Charakter des Raums

der späteren Installationen des Künstlers vorweg.<sup>458</sup> Der Arbeit ist eine subtile Form von Gewalt sowie (Auto-)Aggression eingeschrieben. Mit seinem eigenen Körper geht Nauman an Grenzen körperlicher Belastbarkeit. Es ist jedoch auch für den Betrachter sehr mühsam und kaum erträglich, eine ganze Stunde lang dem Künstler bei einer sich ständig wiederholenden, rituellen Handlung zuzusehen. Das Beängstigende liegt in der notorischen Präsenz der Körperabfolgesequenzen. In ihrer künstlerischen Strategie verweist diese Arbeit auf den Zusammenhang von Handlung und Gewalt; und dies auf zweifacher Ebene, zum einen indem, er den eigenen Körper an die Grenze des Erträglichen führt, aber auch den Betrachter mit der Gewalt der Geduld konfrontiert. Beide Teilnehmer treten so in eine Interaktion, der sie beide nicht entkommen können und deren Präsenz unmittelbar ist.

Engelbach weist darauf hin, dass zwar viele Aktionen von Nauman mit körperlicher Anstrengung verbunden sind, ihrer Meinung nach wird dies jedoch im Unterschied zu anderen Aktionisten der Body Art wie Chris Burden<sup>459</sup> (z.B. bei *Five Day Locker Piece*, 1971, oder *Transfixed*, 1974) nicht thematisiert. So sei in *Slow Angle Walk: Beckett Walk* dem Gesicht die körperliche Anstrengung nicht abzulesen. Für sie ist das ein Zeichen dafür, dass der Künstler als „empfindsames, leidendes Subjekt“<sup>460</sup> in den Hintergrund tritt und die Aktionen somit von einer gewissen Anonymität zeugen. Selbst wenn im Gesicht die körperliche Anstrengung nicht zu sehen ist, so thematisiert gerade dies auch die Gewaltsamkeit der Szene, die sich hierbei in der körperlichen Feststellung und Fixierung in einen vorgegebenen Rahmen des Be-

458 Zudem ist bei diesem Langzeit-Video die Kamera, anders als bei den früheren Filmen und Videos, an der Decke befestigt und filmt nach unten auf den langen Gang. An der Vogelperspektive lässt sich auch die Vorwegnahme der Idee für seine in den 1970er Jahren wiederholt auftauchenden Rauminstallationien erkennen. Vgl. Ricupero, Cristina: „*Walk with Contraposto*“ – New Media Encyclopedia, Artists & Works: Bruce Nauman. URL: <http://www.newmedia-arts.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=I0150774&lg=ALL>. Zugriff am 31.07.2006.

459 Engelbach verweist dabei auf Chris Burdens *Five Day Locker Piece* (1971) bei dem er sich fünf Tage und Nächte in ein Schließfach einschließen ließ und der Aktion *Transfixed* (1974), bei der er sich auf eine VW-Käfer annageln ließ. Hier richtet sich die Aufmerksamkeit auf den sich selbst verletzenden Künstler/Körper, der in der Dokumentation durch Fotografie oder Video eine Selbstinszenierung intendierte. Insofern stimme ich Engelbach zu, dass Nauman dieses Extrem nicht im Sinn hatte. Engelbach 1998. S. 38.

460 Vgl. Engelbach 1998. S. 38 u. S. 40.



wegungsablaufs ausdrückt. Ich denke, dass Naumans dargestelltes Verhalten einen Versuch implizieren sollte, subtile Irritationen beim Betrachter hervorzurufen. Engelbach wollte mit der These der Anonymität darauf hinaus, dass Nauman keine Selbstinszenierung im Sinne der Body Art darbot, sondern im Sinne Sol LeWitts konzeptuell arbeitete. Auch Bismarck verweist darauf, dass Nauman nicht der Body Art zugerechnet werden kann und dies aufgrund verschiedener von ihm eingesetzter Verfremdungsverfahren. Diese beschreibt Bismarck wie folgt: An die Stelle von körperlicher Selbsterfahrung, wie sie Acconci betrieb, trete bei Nauman die Verwendung des Körpers dahingehend zu tage, dass er diesen als „künstlerisches Darstellungsmaterial“ nutze. So habe Nauman den Körper behandelt wie andere Materialien, z.B. Holz oder Ton, um verschiedene Gestaltungsweisen zu imitieren, oder als Träger monochromer Malerei etc.<sup>461</sup>

Obgleich Burden in seinen Performances, wie Nauman auch, den sozialen und psychologischen Kontext der zunehmend technisierten und medialisierten Gesellschaft und die darin entstehenden Ängste und Bedrohungen des Individuums thematisierte, ging Nauman nicht über die Grenzen der physischen Verletzung hinaus. Hier lässt sich das Oeuvre Naumans auch klar von der Body Art absetzen. Denn Burden zeigt vor allem mentale und physisch belastende Situationen am eigenen Körper auf und dient somit selbst als Versuchsobjekt. Seine Performances stellten mitunter Situationen her, in denen sich der Künstler sogar dem Risiko aussetzte zu sterben. Doch hatten beide Künstler mit dem Aufzeigen einer Grenzerfahrung, als welche man Naumans Arbeiten durchaus bezeichnen kann, die Provokation von Reaktionen beim Publikum im Sinn. So war es bei Naumans Arbeiten für den Rezipienten stets möglich eine Unterscheidung zu treffen zwischen dem Künstler-Körper als Ausdrucksträger einer intendierten ästhetischen Aussage und der Bedeutung, die gegeben werden konnte, d.h. es ging ihm nicht um den persönlichen individuellen Körper als materiellen Körper.

Nicht nur Naumans *Walk with Contraposto*, auch das Betrachten des Videos *Slow Angle Walk: Beckett Walk* (1968) löst Irritationen aus: Betont wird die Unerträglichkeit insbesondere durch die unveränderte Kameraperspektive.

461 Vgl. Bismarck 1998. S. 20.

Die Kamera dokumentiert die endlose Aneinanderreihung der immergleichen Bewegung des Gehens. Die Bilder sind nicht geschnitten und es gibt keinen narrativen Höhepunkt, der Apparat zeichnet die Monotonie kommentarlos auf. Die räumliche Konstellation, die durch die Korridor-Architektur erzeugt wird, steht nicht nur im Kontrast zu den Proportionen des menschlichen Körpers. Sie vermag den Freiheitsgrad von Handlungen in hohem Maße zu beschränken. Der enge Gang, der im *Video Walk with Contraposto* ein wichtiger Bestandteil der Szenerie ist, führt aufgrund seines äußerst simplen Grundrisses zu einer strikten Reduktion der Handlungsmöglichkeiten. So Nauman: "It was just a very narrow, grey corridor, and all you could do was walk in and walk out. It limited the kind of things you could do [...]." <sup>462</sup> Der in dem *Video Walk with Contraposto* gezeigte Korridor wird in der späteren Arbeit *Performance Corridor* dem Publikum geöffnet. Dies bildet eine Zäsur in Naumans künstlerischem Schaffen. Die Grenze zwischen den Werkformen Performance, Film und Video und seinen skulpturalen Installationen wird undeutlicher und durchlässiger. Der Künstler stellt immer komplexere Vorrichtungen her, die des performativen Mitwirkens des Betrachters bedürfen und ihn aus der Illusion seiner souveränen Handlungsmacht reißen. Es geht ihm dabei auch um die Schaffung psychologischer Räume, sowohl Räume für den Künstler als auch den Betrachter, die durch psychische Effekte aufgeladen werden: Klaustrophobie, Enge, Düsternis, Perspektivlosigkeit und Rücksichtslosigkeit. Die beiden Videoarbeiten *Wall-Floor Positions* und *Walk with Contraposto* lassen sich als experimentelle Kunstwerke beschreiben, welche die Person des Künstlers in den Mittelpunkt seines kreativen Prozesses rücken. Dort versucht er unter den eingeschränkten räumlichen Bedingungen die Kontrolle über eine Situation wiederzuerlangen, in der er sich zeitweise verloren hatte. Die Figur des Künstlers scheint dabei immer auch auf der Suche nach sich selbst und seiner Identität in einem ungewohnten Raum:

„Bruce Nauman mag alles, was widerstandsfähig ist, was nicht gut funktioniert und was schwer zu verstehen ist. Oft bringt er sich in unkomfortable und unbekannte Situationen, um zu begreifen, was ihn dazu bringt, durchzuhalten. Schon immer hatte er sich dafür

462 Nauman in: Livingstone 1972. S. 23.

interessiert, wie sich physische Situationen auf das menschliche Wesen auswirken, wie z.B. das Gefühl des Unbehagens, das durch einen verengten Raum hervorgerufen wird.“<sup>463</sup>

Die formale räumliche Gestaltung der Korridorkonstellation, die die enge Architektur hervorbringt, steht insbesondere im Kontrast zum Maßstab des menschlichen Körpers. Zudem vermag sie den Bewegungs- und Freiheitsgrad der eigenen Handlung in hohem Maße zu beschränken. Der enge Gang, der im Video *Walk with Contraposto* ein wichtiger Bestandteil der Szenerie ist, führt folglich aufgrund seiner äußerst simplen Konstruktion zu einer strikten Reduktion der Handlungskontingenz. Im Laufe der Zeit stellt Nauman mehr und mehr komplexe Vorrichtungen her, die des Mitwirkens des Betrachters bedürfen, um in ihrem Programm aktiviert zu werden, d.h. diese Werke müssen ausprobiert und erlebt werden.

Naumans ästhetische Praxis affiziert explizit die Wahrnehmung des Betrachters, wie auch bei *Art Make Up*, (1971, entst. 1967/68) deutlich wird. In diesem vierteiligen Video schminkt Nauman sein Gesicht und seinen Oberkörper in vier Farben. Der Künstler zeigt das Thema Verdecken/Verhüllen und Zeigen/Entziehen auf zwei Ebenen auf. Der Körper nimmt darin Objektcharakter an. Nauman erklärt sich quasi zur Malfläche, die Praxis des gleichzeitigen Vorzeigens und Entziehens spielt sich als Maskierung ab und schafft Distanz zum Betrachter. „Das handelnde Subjekt verschwindet im Verlaufe des Malprozesses, deckt sich selbst als Malgrund durch den Farbauftrag zu.“<sup>464</sup> Die Kameraeinstellung liegt nur auf dem nackten Brustbild, die Kadrierung hat zur Folge, dass der Kopf am oberen Bildrand abgeschnitten ist, was das Gefühl von Nähe erzeugt. Da diese Ästhetik eine Reduktion auf den Gegenstand hervorbringt, erhöht sie den Anschein einer dokumentarischen Aufnahme. Der Betrachter steht gleichsam auf der anderen Seite dem Künstler gegenüber, er bildet den Spiegel, in den der Künstler blickt, um seine Auftritte zu korrigieren oder zu betrachten, und wird dabei in die Interak-

463 Ricupero, Cristina: „*Walk with Contraposto*“. New Media Encyclopedia, Artists & Works: Bruce Nauman, URL: <http://www.newmedia-arts.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=10150774&lg=ALL>. Zugriff: 31.07.2006.

464 Bismarck 1998. S. 26.

tion unweigerlich eingebunden. Nauman reibt sich mit Gründlichkeit Farbe auf. Die Bewegungen scheinen einem bestimmten Rhythmus zu folgen, die Handlungen ritualisiert. Wofür schminkt sich der Künstler? Am Ende des Films steht er vor der Kamera und blickt hinein. Ein kommendes Ereignis, auf das die Schminkszene hinweisen könnte – z. B. ein Auftritt auf einer Bühne etc. – wird dem Betrachter gerade nicht gezeigt. Nauman spielt in diesen Film-Sequenzen mit den Erwartungskonventionen des Betrachters, da das Ergebnis seiner zielgerichteten Handlung entfällt. Nauman ersetzt hier also ein erwartetes *Danach* mit einem *Davor* und gestaltet dieses zum Eigentlichen, zum Inhalt des Films. Diese ästhetische Praxis bezieht an dieser Stelle den Betrachter und seine Erwartungen in das Geschehen mit ein, sie werden für die Arbeit konstitutiv. Das Nichteintreten des Erwarteten kann als Enttäuschung empfunden werden. Nicht nur die Selbsterfahrung des Künstlers wird also vorgeführt, als Thema stellt sich auch die Erfahrung des Betrachters, der seine eigene Haltung zu den Ereignissen reflektieren muss und gezwungen wird eine Haltung zu entwickeln.

„Ich denke, man muß sich zeigen. Durch die eigene Arbeit in Erscheinung zu treten, ist zweifellos Teil des Künstler-Seins. Wenn man nicht will, daß die Leute dieses Selbst sehen, legt man Make-up auf.“<sup>465</sup>

Nauman thematisiert zudem das Spiel mit Illusion und Wirklichkeit, um gleichzeitig aufzuzeigen, dass diese beiden Pole nicht als Antinomien gedacht werden können, da der Betrachter dann davon ausgeht, dass es so etwas wie die unverstellte Wirklichkeit, als Ontologie gedacht, überhaupt geben kann, von der aus sich die Illusion als Täuschung erhebt. Hier steht, so scheint es, die Maske und Verhüllung gegen die Entblößung. Nie zeigt sich Nauman vollständig, d.h. man sieht nie das *wahre* Antlitz des Künstlers. Erzählen diese Aufnahmen eine Geschichte? Den Filmen liegt keine Narration zu Grunde, sie sind als Nachvollzug eines Rituals konzipiert, keine Darstellung *von etwas*. Diese Tatsache verweist erneut auf die Schwierigkeit einer Interpretation mittels traditioneller hermeneutischer Methoden. Die Filme spielen jedoch

mit den Assoziationsketten der Betrachter und brechen mit Erwartungen. Das Werk konstituiert sich genau in diesem Spannungsmoment, in dem es sich nicht auf den Inhalt oder Sinn (semiosis) festschreiben lässt, sondern gleichzeitig an sein performatives Hervorbringen, an seine Aisthesis gebunden ist. Die ursprüngliche Konzeption der Filme – als vier Teile von je zehn Minuten – war Teil eines ganzen Film-Environments, das Nauman für das *San Francisco Museum of Art* konzipiert hatte. Die Filme sollten in einer von Gerry Nordland kuratierten Ausstellung als Endlosschleife an vier Wände eines quadratischen Raumes projiziert werden, was jedoch nicht zur Ausführung kam, da dieser sich dann gegen das Environment als Teil einer Skulpturenausstellung stellte. Mit diesem Ausschluss aus der Ausstellung wird deutlich, dass Naumans Arbeit damals gerade nicht als autonome Skulptur im werkästhetischen Sinne wahrgenommen wurde.<sup>466</sup>

Die Filme Naumans zeigten bereits einige thematischen Hauptaspekte seines Oeuvres aus den späten 1960er Jahren auf, vor allem die Selbsterfahrung in körperlicher Aktion sowie eine Reflexion über den Entstehensprozess von Kunst, wie sie später noch um die Serie der Korridore und Closed-Circuit-Installationen erweitert werden sollte. Wie man erkennen konnte, wurden bereits dort die Kategorien des *Raumes*, der *Zeit* und des *Körpers* vollständig als werkkonstituierende Komponenten in die performativen Arrangements mit einbezogen und ein Augenmerk auf den Betrachter und seine psychophysische Involvierung gelegt.

Naumans künstlerische Position lässt sich neben Burden, auch von Vito Acconcis Körper- und Raumkonzeption absetzen. Dieser befasst sich ab Ende der 1960er Jahre mit zahlreichen medialen Ausdrucksformen, wie Fotografie, Film, Video und Performance. Hierbei steht auch bei ihm der eigene Körper als Objekt der ästhetischen Praxis im Vordergrund der Reflexion und Projektionsfläche. „Acconci setzte als Vertreter der ‚body art‘ den Künstlerkörper auf provokative Art und Weise als Material ein; in der ersten Hälfte der 70er Jahre konzentrierte er sich auch auf die Ebene der zwischenmenschlichen Be-

466 Siehe: [www.museumkoeln.de/museum-ludwig/default.asp?sam\\_04\\_13.asp~inhalt](http://www.museumkoeln.de/museum-ludwig/default.asp?sam_04_13.asp~inhalt). Zugriff 18.11.2006.

ziehung, dabei ersann er stets neue Inszenierungsformen, die bei aggressiver Grundstimmung auch von ironischem Witz zeugten.<sup>467</sup> Allen drei Künstlern ist sicherlich gemeinsam, dass sie in ihren Experimenten zumindest an die Grenze der körperlichen Belastbarkeit gehen. Allerdings, wie schon für Burden konstatiert, unterscheidet sich auch Acconcis körperlicher Einsatz von Naumans, wie später erläutert werden wird. Nauman und Acconci stellen den Körper in ein Verhältnis zum Raum, wobei meistens der Körper des Betrachters in eine räumlich enge Situation eingespannt und durch unmittelbare sensuelle Reize konfrontiert wird. Wie bereits Kirshner konstatiert, wird klar, dass Acconci seinen eignen realen/leiblichen Körper einsetzt „as ground for marking, as location for examination, manipulation und eventual transformation.“<sup>468</sup> Das hat zur Folge, dass Acconci Subjekt und Objekt des künstlerischen Prozesses zugleich geriert. Zu dieser Doppelrolle konstatiert Kirshner: „He performed himself as artist, becoming simultaneously subject and object. The artist, not the art object became the target for self-imposed activity, as well as the target for the viewer’s attention.“<sup>469</sup> Der Betrachter wird in die Erfahrungsräume eingebunden und wird zum Teilnehmer. Es kommt zur Durchdringung von Zuschauer- und Künstlerraum.<sup>470</sup> Ähnlich zu Nauman spielt auch Acconci mit der Frage nach der Rolle des Künstlers, inwieweit reicht sein Einfluss? Wie weit zieht er sich aus dem Environment heraus? Wie weit öffnet er den Raum dem Publikum? Und inwieweit wird er manipuliert oder kontrolliert? „In some pieces, when Acconci absents himself from the exhibition space, he still clings to the privileged position of the artist’s presence by including projections of himself (literally with slides and films) into the space.“<sup>471</sup>

Die einzelnen Arbeiten Acconcis sind in ihrer ästhetischen Auffassung ähnlich wie bei Nauman formal schlicht inszeniert. Sie spielen mit dem Ein-

467 Torcelli 1996. S. 11.

468 Kirshner 1980. S.3.

469 Kirshner 1980. S. 3.

470 “In 1972 Acconci began to move away from the enclosed spaces in which performances took place, thus rejecting the idea of the artist as performer and cult object. Now the emphasis is on the potential for space to contain both artist and viewer who is ‘transformed’ into a participant. Relative location within a space becomes significant in designating viewer’s space and artist’s space.” Kirshner 1980. S. 4.

471 Kirshner 1980. S. 4.

druck einer alltäglichen Angelegenheit, die den Rezipienten umso stärker in das Geschehen zu involvieren vermag. Vergleichbar ist auch Acconcis Auseinandersetzung mit dem Thema Raum, als eine, die sowohl Interesse zeigt am physischen, sozialen, kulturellen, aber auch intimen Raum. Vergleichbar zu Naumans Verschiebung hin zum Betrachter bzw. Teilnehmer der performativen Installation vollzieht sich auch die Genese der Verfahren bei Acconci. Ebenso vergleichbar ist die Fokussierung auf der Figur des Künstlers und seinen Körper vor der Kamera. Osswald konstatiert bereits für die Videoarbeiten von Nauman und Acconci eine *Intimisierung des Dargestellten*, die durch die fokussierende Kameraperspektive und die Kleinformatigkeit der Bilder hervorgebracht wird. Sie weist daraufhin, dass die privat-intime Rezeptionssituation der Produktionssituation entspricht und durch eine Grundposition gekennzeichnet ist: der Künstler in seinem Studio oder einem anderen Ort, eine Kamera und ein Monitor.<sup>472</sup> Im Gegensatz zu den Live-Performances, in denen dem Publikum die Rolle der Projektionsfläche zugesprochen wird, wird eine Dialogsituation zwischen Künstler und Abbild auf dem Bildschirm hergestellt.<sup>473</sup> Zwischen 1969 und 1974 vollzieht Acconci Performances, die insbesondere eine Auseinandersetzung mit sich als Privat- und Künstlerperson aufweisen und dann von den einfach strukturierten öffentlichen und psychologisch durchdachten Aktionen hinzu der Vorführung von *Command Performance* (1974)<sup>474</sup> bewegen.

472 Hierin liegt m.E. auch die ästhetische Schlichtheit und formale Reduktion der Arbeiten begründet.

473 Vgl. Osswald 2003. S. 11.

474 *Command Performance* (1974, gezeigt im Januar, in der 114 Greene Street Gallery im Rahmen der Ausstellung *Video Performance*.) ist die erste Video-Installation, in der Acconci nicht mehr auftritt. An dessen Stelle rückt nun der Betrachter. Dies war eine der ersten Arbeiten, in denen Acconci die Aufgabe eine Performance durchzuführen an sein Publikum delegierte und damit den Betrachter und dessen selbstständige Beteiligung in den Vordergrund stellte. Torcelli spricht von einem *Rückzug der Präsenz*, der, wie beschrieben, ebenso bei Nauman zu erkennen war - doch wo liegt der Unterschied zu Acconci? Dessen Aktionen erlaubten einen direkten Kontakt zum Publikum, nimmt nun auch hier der Betrachter die Rolle des Akteurs ein. Torcelli gibt zu bedenken, dass Acconci ob der Aufgabe der Ausstellung eine Performance zu präsentieren zunächst in Schwierigkeiten gerät. Er zögerte ihrer Meinung nach sich an der Ausstellung körperlich zu beteiligen. Insofern scheint die Lösung, den Betrachter die Performance ausführen zu lassen, als die plausibelste. Acconci ist in dieser Arbeit demnach nur auf dem Bildschirm präsent. Zu erleben war ein großer Ausstellungsraum, fast leer, nur ein kleiner weißer Schemel im Scheinwerferlicht. Auf den Schemel ist eine Videokamera gerichtet, die mit einem Monitor verbunden ist und sich im vorderen Teil des Raumes befindet. In ungefähr drei Metern Entfernung im Hintergrund des Raumes ist ein zweiter Monitor angebracht, auf dem eine von Acconci aufgezeichnete

Dort überträgt er dann dem Rezipienten die Rolle des Teilnehmers bzw. Kreativen.<sup>475</sup>

Es lassen sich durchaus sadistische Züge in *Following Piece* (1969) finden, bei dem Acconci zum Stalker avanciert und fremden Menschen auf der Straße folgt, aber auch die Einnahme einer Opferposition in Arbeiten wie *Trademarks*, die zu einer Art Selbstfindungsprozess führen sollten. Die masochistischen Aspekte lassen sich mit Burdens Körper-Aktionen vergleichen, die sicherlich auch ein Aufbrechen von Maskulinität bzw. maskuliner Künstlersubjektivität und deren Formung durch normative Codes zum Ziel hatten. Sowohl Masochismus als auch Sadismus ließen sich dabei besonders gut verwenden, um eine intensive Beziehung zwischen dem Künstler und dem Rezipienten, dem Selbst und dem Anderen, herzustellen. Diese Aspekte sind Naumans Film- und Videoarbeiten nicht zuzuschreiben. Bereits der Titel der Arbeit *Trademarks* (1970) von Acconci macht die doppelte Interpretationsmöglichkeit deutlich: Vor laufender Kamera führt Acconci auto-aggressive

Aktion zusehen ist (vgl. Torcelli 1996, S. 127). Der Besucher, der sich nun auf den Schemel setzt, um die Aufzeichnung/das Kunstwerk zu betrachten, setzte sich nicht nur selbst in Szene, sondern, weil auch er nun vor einer Kamera saß, machte er sich selbst zum Objekt der Betrachtung. Diese Aktion wurde wiederum live auf dem Monitor, der hinter ihm liegend zu sehen war, aufgezeichnet – ähnlich wie bei Naumans Video-Arbeiten. Es gibt Arbeiten, in denen sich die Beteiligten sehen konnten und andere, bei denen unklar war, wann sie sich selbst der Beobachtung durch andere preisgaben, teils ohne ihr Wissen, teils mit ihrer Entscheidung. Torcelli hierzu: „Diese Isolierung soll, so Acconci, ihm erleichtern, folgendes Ziel zu erreichen: Die Betrachterin und den Betrachter in seinen Bann ziehen, sie oder ihn in seinen Videoraum hineinzuziehen und sich so gleichzeitig über die Kraft der Imagination aus seinem geschlossenen Gehäuse herausziehen zu lassen.“ (Torcelli 1996, S. 127) Was der Betrachter auf dem Monitor vor sich sieht, ist Folgendes: Acconci liegt auf dem Rücken, man sieht ihn von oben. Der Ausschnitt zeigt ihn von den Augen bis zum Oberkörper aus extremer Vogelperspektive. Torcelli fragt sich, ob damit eine Anspielung auf die Analytiker-couch gegeben sei. Es könnte in der Tat sein, denn der Künstler liegt in einer entspannten Körperhaltung, er spricht einerseits introvertiert Dinge vor sich her, dann wieder bricht er daraus aus und imitiert Personen, wird zum Dompteur, Pornoregisseur, Superman – alles „Männerphantasien“, so Torcelli (S. 128). Zum Ende des Videobandes hin beichtet er dem Betrachter, dass er wisse, dass sein Werk zu privat und persönlich gestaltet sei (Vgl. Torcelli 1996, S. 128). Der dargestellte Prozess dreht sich um die ständige Thematisierung seines Selbst, um das Verhältnis von Öffentlichkeit und Privatheit, um die Beziehung zwischen ihm als Künstlerperson und Privatmensch sowie dem Betrachter. So stark wie Acconci rückt Nauman seine Persönlichkeit und sein Selbst nicht in den Fokus des künstlerischen Ausdrucks. Worin sich beide ähneln scheint mir jedoch die generelle Frage nach dem Verhältnis von Körper zum Raum bzw. der Interaktion von Künstler und Publikum bzw. Betrachter und Raum.

475 Schimmel weist darauf hin, dass die folgende Künstlergeneration sowie Zeitgenossen wie Chris Burden, Paul McCarthy, Marina Abramovic oder Giana Pane u.a. ohne die Körper-Experimente Acconcis nicht gedacht werden können. Schimmel 1998, S. 91.



Handlungen vor: „Mich beißen: Meinen Körper überall beißen, wo ich hin-  
 komme. Tinte auf die Bisse auftragen; den Bissabdruck auf verschiedene  
 Oberflächen stempeln.“<sup>476</sup> Mit dem Beißen stempelt/markiert der Künstler  
 seinen Körper, zeichnet ihn aus. Paradoxaerweise wird eben nur durch den  
 Eingriff die Wunde/das Zeichen für den Anderen überhaupt sichtbar. Eine  
 weitere Dimension wird durch das Stempeln ersichtlich, die Imprägnierung  
 in der Haut dient zur Markierung einer Oberfläche und wird visuell. Diese  
 Tatsache rückt den Rezipienten in eine gewisse Distanz, trotz dem schock-  
 haften Effekt der Selbstverstümmelung. Dennoch stellt sich unmittelbar die  
 Frage nach der ethischen Position des Betrachters. So auch bei *Shadow Box*  
 (1970). Hier boxt Acconci bis zur physischen Erschöpfung gegen seinen ei-  
 genen Schatten. Bei *Blindfold Catching* (1970) setzte er sich Gewalt eines An-  
 deren aus und ließ sich mit verbundenen Augen mit Gummibällen bewerfen.  
 Bei *Step Piece* (1970) stieg Acconci jeweils morgens in seiner Wohnung auf  
 einen Stuhl und wieder herunter, und dies 30 Mal pro Minute, solange er es  
 schaffte. Die Ergebnisse der täglichen Veränderung wurden dann dem Pu-  
 blikum in Form eines monatlichen Berichts mitgeteilt. In *Hand and Mouth*  
 (1970) steckte er sich die geballte Faust so lange und tief in den Mund, dass er  
 stets erneut würgen musste. Auch hier als selbstgestellte Aufforderung: „Hand  
 in den Mund, bis es mich würgt und ich meine Hand herausziehen muß;  
 diese Aktion für die Dauer des Films wiederholen.“<sup>477</sup> Es deutete sich bereits  
 an, dass es den beiden Künstlern Nauman und Acconci um die Frage nicht  
 nur nach der moralischen Haltung, sondern auch um den Standort und die  
 Verfasstheit des eigenen Körpers bei der ästhetischen Erfahrung ging. Die  
 Grenze zwischen ästhetischer Erfahrung, die sich auf eine Distanzerfahrung  
 zurückführen ließ, geriet bei dieser Unmittelbarkeit der sinnlich-somatischen  
 Reize in den Hintergrund. Beiden Künstlern war gemeinsam, dass die aus-  
 zuführende Handlung einer selbstgestellten Aufgabe entsprach. Allerdings  
 fielen die körperlichen Selbstangriffe bei Acconci sehr gewaltsam aus und  
 gingen an die Belastungsgrenze des Körpers bzw. darüber hinaus. Acconci  
 benutzte seinen eigenen Körper als Objekt und Projektionsfläche. Die Ele-  
 mente sollten heftige psycho-physische Reaktionen beim Betrachter hervor-

476 Acconci, zitiert nach Schimmel 1998. S. 91.

477 Ebda.

rufen. Der Rezipient wurde psychologisch attackiert und schockhaften visuellen Reizen/Bildern ausgesetzt. Anders bei Nauman, der in seiner reduzierten Ausdrucksweise einen minimalistischen Ansatz verfolgte, in der der Körper vor allem in einen vorgegeben Rahmen gespannt wurde, und somit die Thematisierung von der Verschränkung des Körpers, der Bewegung zum Raum, im Vordergrund des ästhetischen Interesses stand.

Obwohl hier die Beschreibung der frühen Film- und Videoarbeiten im Vordergrund steht, greife ich an dieser Stelle kurz vor und nehme eine Installation von Acconci heraus, um sie mit Naumans Raumkonzept zu vergleichen. Neben dem Körper nahm auch der Raum sowohl in den Film- und Videoarbeiten, aber insbesondere auch in Acconcis installativen Performances<sup>478</sup> eine spezifisch psychologisch aufgeladene Gestalt an, wie man besonders plakativ bei *Seed Bed* (1972) erkennen kann. Hauptaugenmerk liegt dabei darauf, die räumliche Wahrnehmung von Künstler und Betrachter immer wieder zu unterlaufen und zu überprüfen, inwieweit der Körper beim Prozess der räumlichen Orientierung als notwendige Konstante vorausgesetzt wird. Acconcis ästhetische Praxis verschränkt den architektonischen Raum mit dem psychisch-physischen Raum des Körpers des Künstlers sowie dem des Rezipienten. Hierfür nehmen die künstlerische Aktion sowie das installative Arrangement den gesamten Galerieraum in Anspruch und machen es dem Publikum bei Eintritt unmittelbar unmöglich sich außerhalb des Kunstraumes zu positionieren. Vom 15. bis 29. Januar 1972 fanden in der Sonnabend Gallery in New York im Wechsel drei Performances statt. *Seedbad* war eine davon fand zweimal wöchentlich für jeweils acht Stunden statt. Acconci baute hierfür eine flache und zur Wand hin ansteigende Holzkonstruktion aus einfachen Platten, unter der Platz für seinen Körper war. Während der Künstler mit seinem Penis sprechend (angeblich) masturbierte, wurden seine Äußerungen deutlich für den Besucher vernehmbar in den Galerieraum

478 In den 1980er Jahren begann Acconci seine Auseinandersetzung mit dem Raum und der physischen Interaktion mit und in ihm. Sein Hauptaspekt liegt dabei auf dem Realraum, dem physischen Raum, sozialen Raum, kulturellen Raum und privaten Raum, den er mit unterschiedlichen Medien erforschte. Siehe: <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/acconci/biografie/>, Zugriff Dez.2008

über Lautsprecher übertragen. Obgleich der reale Körper des Künstlers von dem des Besuchers räumlich getrennt war, vermischten sich zugleich über die akustische Brücke die Räume der beiden Interaktions-Teilnehmer, indem die Phantasie der Besucher ins Spiel gebracht wurde. Der Künstler/Akteur reagierte mit seinen Sätzen auf die Bewegungen und Schritte der Besucher, die über ihm spazierten, und die Bewegungen wurden zum Anlass genommen, um ihn in die eingeschränkte Interaktion performativ mit einzubeziehen.<sup>479</sup> Auch im räumlichen Arrangement zeichnete sich metaphorisch das Verdeckte und Tabuisierte ab und wurde durch die Rampensituation und Verweigerung und Aussperrung des Blicks deutlich gemacht. „I was thinking in terms of producing seed, leaving seed throughout the underground area.“<sup>480</sup> Erneut erstellt Acconci ein *power field*, einen Machtbereich, in den er den Rezipienten zum Beteiligten machte. Er evozierte Themen der Sexualität, Erotik und Männlichkeit.<sup>481</sup>

Es lässt sich festhalten, dass der Künstler mit seiner Strategie eine Unmittelbarkeit in der Installation produzierte und ähnlich zu Naumans Korridorinstallationen wurden dabei Gefühle beim Betrachter evoziert. Die räumliche Anordnung und die realleibliche Präsenz des Künstler-Körpers erzwingt eine unmittelbar auf den Beteiligten einwirkende Situation, die eine hohe sensuelle Intensität erlangt. Auch bei dieser Arbeit spielte Acconcis Kunstpraxis mit der verunsichernden Ebene der *abwesenden Anwesenheit*, wie er dies bereits bei seinen Videoarbeiten erprobte. Ein weiteres destabilisierendes Element ist zudem die Tatsache, dass der Betrachter den Ankündigungen sozusagen vertrauen muss. Er kann nicht herausfinden, ob Acconci tatsächlich die angekündigte Masturbation ausführt oder nicht, es bleibt der Vorstellung des Einzelnen überlassen. „In den mentalen Bildern, die seine Erzählung erzeugte, beschwor Acconci die Vereinigung seiner Identität mit der der Besucher und vermengte so ästhetische Produktion mit Metaphern der mensch-

479 Akustisch wahrnehmbar war zum Beispiel Folgendes: „[...] You're on my left [...] You're moving away but I'm pushing my body against you, into the corner [...]. I'm pressing my eyes into your hair [...]“ Acconci in: *Avalanche* 1972. S. 62.

480 Acconci in: *Avalanche* 1972. S. 62. Er sprach die Personen auch direkt an. Die Worte bekamen eine zusätzlich prekäre und erotisch aufgeladene Bedeutung für den Hörenden, da sich Acconci ja, laut der Ankündigung, den ganzen Tag masturbierend von einer Stelle des Raumes zur anderen bewegte.

481 Vgl. Torcelli 1996.

lichen Reproduktion, die allerdings durch einen narzißtischen Mangel an Verbundenheit erschwert würde. Diese (simulierte?) auto-erotische Aktion bot keine Möglichkeit zu einem gegenseitigen Informationsaustausch, der Grundvoraussetzung für sinnhafte Beziehungen und Reproduktion menschlichen Lebens.<sup>482</sup> Der Beteiligte wird zudem Zeuge eines gesellschaftlichen Tabus und einer Entblößung. Der Künstler- und Betrachterkörper könnte nicht stärker in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt werden als bei diesem Vorgang. Acconci brachte eine Tabuzone an die Oberfläche um die Distanz zum Publikum aufzuheben. „Der Körper ist Schauplatz und Ort des Begehrens. Die Stimme ist Organ des Imaginären, ein Transportmittel für Triebenergien.“<sup>483</sup> In der Stimme konnte Acconci das Begehren transportieren, das sein Körper im Unsichtbaren, in der Tiefe verbarg.

„The sociological theory which has influenced Acconci’s conceptualizations of performance is found in Erving Goffman’s books, *The Presentation of Self in Everyday life*, 1959, and *Interaction Ritual*, 1967. Goffman used the metaphor of a theatrical performance to describe and explain behavior in social situations in which one does not participate but stands outside as ‘unobserved observer.’ In his examination of face-to-face encounters, Goffman describes how the individual performer presents himself in a manner that exemplifies the accepted values of a society, and how representation of an activity can be often misrepresented in a performance. Back regions in performances are the backstage area where the audience cannot intrude – secrets are invisible. This kind of spatial definition was naturally appealing to Acconci who built the sociologist’s language onto his performance installations, his dramatic discourse. *Seedbed*, a performance/installation of 1972 is a memorable and important work – memorable because the artist enacted private sexual fantasies in a public space and transgressed the taboo of masturbation, in an art context and in a public area.”<sup>484</sup>

482 Stiles 1998. S. 239.

483 Torcelli 1996. S. 102.

484 Kirshner 1980, S. 7.

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Nauman und Acconci scheint ihre Auseinandersetzung mit Theorien zeitgenössischer Gestaltpsychologen, die sie als Grundlagen für ihre ästhetische Praxis heranzogen. Während sich Nauman, wie später erläutert, insbesondere mit Texten Frederick Perls befasste, übernahm Acconci für seine Aktionen topologische Zeichnungen von Kurt Lewin (*Principles of Topological Psychology*), der darunter sogenannte Kraftfelder zwischenmenschlicher Beziehungen verstand.<sup>485</sup> Bei *Pull* (1971) oder *Combination* (1971) re-inszenierte Acconci die Fallbeispiele Lewins mit Menschen oder auch Tieren, wie Engelbach feststellte, in der Art, dass die Akteure die Rolle von Versuchspersonen einnahmen und den Zuschauern und der Videokamera die Funktion des Versuchsleiters zugeschrieben wurde. Bei seinen Aktionen sprach Acconci, laut Engelbach von black-box-Experimenten.<sup>486</sup>

*Pull* (1971) ist eine auf Video aufgenommene Performance, die Acconci zusammen mit seiner damaligen Lebenspartnerin Kathy Dillon am 9. April 1971 im Loeb Center der New York University aufgeführt hatte. Torcelli schreibt zu der Arbeit, dass mit der Darstellung des psychologischen Lebensraums eine schematische Darstellung von zwischenmenschlichen Beziehungen gegeben sei, die die Themen Region/Gebiet und Grenze verhandeln. Die Kamera zeigt die Aktion aus der Vogelperspektive. Das Publikum in der Videoaufnahme befindet sich in einem abgedunkelten Raum. In der Mitte des Raumes ist von Acconci ein Areal mit einem Isolierband abgesteckt worden. Innerhalb dieses Aktionsraumes dreht sich die Mit-Performerin Dillon immerzu um die eigene Achse, während Acconci im Kreis wiederum um sie herumläuft. So wird die Frau zu seinem Bezugspunkt: Ihr Bezugspunkt bildet

485 Vgl. auch Engelbach 1998. S. 42.

486 Dazu Engelbach: „Die aus der Kybernetik stammende Bezeichnung ‚black-box‘ meint in diesem Zusammenhang, daß unbekannte Vorgänge im Menschen über seine Reaktionen rekonstruiert werden können, ebenso wie man von Produkten auf ihre Herstellung rückschließt. Die einfache Beobachtung menschlichen Verhaltens genügt, um die ‚black-box‘ zu durchleuchten. Komplexe Interaktionen werden damit allein auf sichtbares Verhalten reduziert, Gedachtes und Gefühls werden ausgeschlossen. Gerade die Verbindung von konzeptueller Festsetzung der Aktion und ihrer Aufzeichnung mit Video legt es nahe, in ihnen nichts anderes als behavioristische Versuchsanordnungen zu sehen. [...] Auch Bruce Naumans Aktionen erscheinen auf den ersten Blick wie Experimente. Es sind jedoch absurde Tests, wenn Nauman sich zum Beispiel eine unlösbare Aufgabe stellt und mit der Videokamera seine Reaktionen aufzeichnen lässt.“ Engelbach 1998. S. 42.

wiederum der abgegrenzte Raum und der Künstler. Selbstgestellte Aufgabe der beiden Akteure: Sie müssen sich fest in die Augen sehen, wobei die Richtung und Geschwindigkeit der Drehbewegung keine Rolle spielt und beliebig verändert werden kann.<sup>487</sup> Da die Aktion wortlos verläuft, erlangen die Nebengeräusche, wie z.B. das Husten des Kameramannes oder das Knacken des Parkettbodens eine starke Intensität. Im wechselseitigen Blickkontakt erkennt Torcelli die Thematisierung der Interaktion und gegenseitigen Kontrolle, die als abstrakte Form der Zweibeziehung inszeniert wird. Die Kamera folgt den Bewegungen Acconcis, der wechselnde Standorte einnimmt, im Gegensatz zu Dillon, die sich im Prinzip nur um die eigene Achse dreht. Torcelli betont die Geschlechteraufteilung in der Aufführung und spricht der weiblichen Figur Passivität zu, im Gegensatz zur männlichen, der Aktivität und mehr Aktionsraum zugestanden wird. Acconci steckte den Bewegungsraum seiner Partnerin ab, und habe somit Macht über sie:<sup>488</sup> „Our activity here withdraws us from the audience, installs us in a private circle: it combines us, identifies us with each other, with a point in space[...]“<sup>489</sup> Torcelli sieht in dieser Performance eine „Metapher für ein Revier, das abgesteckt und verteidigt wird, und das sich mit dem ‚Raumwillen‘ eines anderen konfrontieren muß.“<sup>490</sup>

„In this simple, most ritualistic battle of wills, we see the essence of the entire perceptual process in which the subject is continuously transformed into the object and then back into the subject through his ongoing physical interaction with the environment.“<sup>491</sup>

Torcelli weist darauf hin, dass Acconci häufig das *power field* als eine wesentliche Kategorie seiner künstlerischen Arbeit benenne. Den Begriff übernimmt der Künstler von Kurt Lewins *Principles of Topological Psychology*.<sup>492</sup> Mit den Begriffen *region* und *boundary* definiert Lewin den *psychologischen Lebensraum* und benutzt sie dazu, zwischenmenschliche Beziehungen schematisch darzustellen. Jede Person stellt dabei ein separates Gebiet dar, die einen spezifischen

487 Siehe Torcelli 1996. S. 86.

488 Vgl. Torcelli 1996. S. 86.

489 Acconci zitiert nach Torcelli 1996. S. 86.

490 Torcelli 1996. S. 86.

491 Cindy Nemser zitiert nach Torcelli 1996. S. 86.

492 Siehe Torcelli 1996. S. 86.

Bewegungsspielraum hat, wobei die Gesamtheit aller Gebiete, die von der gegenwärtigen Position aus erreichbar sind, die Grenze des Spielraums definiert. Setzt eine Kommunikation ein, so stellt sich unmittelbar die Frage nach dem Machtbereich des jeweiligen Partners. Wieweit reicht die Einflusssphäre des Einzelnen? Stehen die Gebiete gegenüber, überlappen sie sich oder berühren diese sich? Torcelli betont zudem, dass diese Arbeit im Grunde eine „topologische Abbildung einer Situation“<sup>493</sup> beschreibt.

„Eng an Kurt Lewin orientiert, geht es bei Pull um die topologische Abbildung einer Situation: Acconci setzt die Einflusssphäre einer Person als Machtfeld in Szene. Eine Person kann als Bereich oder als Punkt visualisiert werden, eine Handlung ist ebenfalls als Bereich oder als Weg darstellbar. Die Bewegungsvorgänge, die zu einer Beeinflussung des ‚Lebensraumes‘ führen und die sich auch in den unanschaulichen Räumen des Psychischen vollziehen können, nannte Lewin ‚Lokomotionen‘. Durch die ‚Lokomotion‘ bestimmt Acconci mit einer Jordan-Kurve (der topologischen Abbildung eines Kreises) den Bewegungsspielraum einer anderen Person als einen abgeschlossenen einfach zusammenhängenden und unstrukturierten Bereich. Die Grenze wird als eine unpassierbare und homogene Außenbarriere definiert: Im ‚power field‘ entsteht ein Feld der Dominanz, indem von der einen Seite Grenzen, die gleichzeitig auch Barrieren sind, gezogen werden.“<sup>494</sup>

Acconci stellte ein ambivalentes Wechselwirkungsverhältnis von Abhängigkeit dar.<sup>495</sup> Die Achse des Blickkontaktes ist notwendiger Bestandteil, um die Machstruktur aufrechtzuerhalten. Das im Blick und Macht gehaltene Subjekt (Dillon) wird zum Objekt der Begierde und versammelt die Aufmerksamkeit des Machthabenden Acconci auf sich, um so ihrerseits dessen Bewegungen

493 Torcelli 1996. S. 87

494 Torcelli 1996. S. 87.

495 Siehe Torcelli 1996. S. 87.

zu bestimmen und zu dominieren. So agieren und reagieren beide Subjekte in einem Prozess, der von gegenseitiger Abhängigkeit geprägt ist.<sup>496</sup>

Acconci bezog seinen Körper stärker in den künstlerischen Prozess mit ein als Nauman. Mit dem Vergleich der künstlerischen Verfahren von Nauman und Acconci konnte gezeigt werden, dass sie in Video- und Filmarbeiten Aktionen vollzogen und dass ihre Arbeiten Dominanz, Unterwerfung, Eindringung oder Einschränkung von Freiheit zum Thema hatten. Noch deutlicher wird dies insbesondere bei den Korridor- und Closed-Circuit-Installationen sichtbar, die unten beschrieben werden.

496 Weitere Arbeiten, die das Eindringen in die Sphäre des Anderen, Dominanz und Unterwerfung sowie Einschränkung von Freiheit zum Thema haben, sind z.B. der Super-8-Film *Two Cover Studies I: Scene Steal* (1970) und das Videotape *Waiting Room* (1971). Im ersten Film sieht man Dillon nackt vor der Kamera, sie versucht in die Kamera zu blicken, während Acconci mit seinem Oberkörper das Objektiv verdecken will. Beide Parteien versuchen ihre Handlung durchzusetzen, Acconci gewinnt. Er fungiert als Wand zwischen dem Zuschauer und der Blickenden, die vermeintlich vor Blicken geschützt wird. (Acconci verteidigt sein ‚Revier‘, seine Partnerin). In der zweiten Arbeit sieht man den Künstler vor einer Kiste stehen, in die eine Katze eingeschlossen ist. Er wartet darauf, dass sich das Tier zu befreien versucht. In diesem Moment stürzt er sich auf das schutzlose und körperlich schwächere Wesen. Auf ironische Art spielt der Künstler mit der Umkehrung der Rollen, denn hier lauert er gespannt wie eine Katze, die ihre Beute mit den Blicken fixiert. Das Thema der Revierverteidigung/Grenzziehung kann auf Lewin rückbezogen werden. Bei dem Super-8-Film *Blindfolded Catching* (1970) hatte Acconci das Motiv der Augenbinde verwendet, und auch bei der Aktion *Security Zone* spielte dies eine Rolle. Die Augenbinde gestattet eine Intensivierung der (anderen) Sinne, als eine Form von Steigerung. Bei *Blindfolded Catching* kämpft Acconci mit verbundenen Augen mit sich selbst. Er steht vor einer Wand, auf der sich der immaterielle unfühlbare und unhörbare Schatten abbildet, gegen den der Künstler aussichtslos ankämpft. Acconci zeigt hierbei auf, dass mit dem Verzicht auf den Sehsinn, der den direktesten Kontakt zur Außenwelt herstellt, eine reflexive Bewegung eingeräumt wird. Der aussichtslose Kampf mit dem Körper gegen den gegenstandslosen Schatten führt zur Konzentration auf das innere Erleben, der intensive Selbstbezug der Aktion wird deutlich. Vgl. Torcelli 1996. S. 88.



*„Ich suche nach einer Kunst, die an neue Grenzen führt; man wird so zu einem gesteigerten Bewusstsein seiner selbst und der Situation gezwungen. Oft sogar, ohne dass man weiß, was das, dem man hier entgegentritt und/oder erlebt, eigentlich ist. Alles, was man weiß ist, dass man an einen Ort gestoßen wird, der einem völlig unvertraut ist, und dass dies Angst auslöst.“<sup>497</sup>*

### *Kontext I: Die Gestaltpsychologie von Frederick Perls – Angst und Gewahrsein*

In der jüngeren Forschungsliteratur wird auf Naumans Interesse an der Verhaltens- und Gestaltpsychologie hingewiesen.<sup>498</sup> Benezra bezeichnet Naumans Installationen als eine Art behavioristische Beobachtungen,<sup>499</sup> und auch Kliege und Engelbach vergleichen Naumans auf den Betrachter ausgerichtete Installationen mit Versuchsanordnungen, wie sie bei Perls zu finden sind. An dieser Stelle scheint es sinnvoll eine Re-Lektüre in Hinblick auf die wahrnehmungpsychologische Dimension der einzelnen Arbeiten zu geben und diese vor allem in Beziehung zu Naumans performativer Strategie zu setzen.

Der Künstler selbst hat sich zu der Relevanz von Perls' Schriften auf sein ästhetisches Verfahren geäußert. Perls' phänomenologischer Ansatz sei für ihn bedeutend gewesen,

*„[...] weil das mit dem Körperbewußtsein zu tun hat. Ich denke, das passiert so, daß man sich für etwas interessiert, dann läuft einem etwas anderes, eine Person oder irgendein Buch über den Weg, die einem mehr Klarheit darüber verschaffen, was man gerade tut. Und*

497 Nauman: [www.newmedia-art.org/cgi-bin/f2doc-oeu.asp?lg=ALL&id=ML000024](http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/f2doc-oeu.asp?lg=ALL&id=ML000024). Zugriff: 15.05. 2006. Hier zeigt sich, wie später ausgeführt wird, ein Gegensatz zu Eliasson, denn die Erwartung an die Werke und dementsprechend ihr Desorientierungsgrad ist bei Nauman ungleich höher. Eliassons Werke funktionieren auch performativ, dennoch ist die Begegnung hier zunächst keine verunsichernde, sondern auf den ersten Blick schnell in ein kohärentes Schema einzuordnen.

498 Siehe Benezra 1994. Kliege 1998. Engelbach 1998. Osswald 2003.

499 Siehe Benezra 1994.

dann geht es etwas leichter weiter. Ich habe also das Buch [von Perls] gelesen, und es hat mir sehr weitergeholfen.“<sup>500</sup>

Darüberhinaus veröffentlichte Nauman 1970 im Artforum einen Aufsatz, der eine theoretische Reflexion über gestaltpsychologische Grundlagen seiner Arbeiten darstellt.<sup>501</sup> Nicht nur Naumans Aufzeichnungen zu Handlungsanweisungen zu Werken lassen die Auseinandersetzung mit Perls' Gestalt-Therapie erkennen.<sup>502</sup> Der Künstler bedient sich auch therapeutischer Methoden als künstlerische Strategien bei der Ausarbeitung seiner Korridor-/Installationen und Videoarbeiten. Insbesondere Osswald betont, dass Nauman sich bereits bei seinen Videoarbeiten mit der Theorie von Perls beschäftigt haben muss und nicht erst in seinen Installationen, wie Engelbach und Kliege konstatieren, da schon hier seine Selbstinszenierungen auf eine phänomenologische Betrachtung des Körpers hinauslaufen. Osswald geht davon aus, dass Nauman genau zu der Zeit Perls gelesen hat (nämlich 1968), zu der er auch mit Video arbeitete, zudem scheint auch Perls' Anliegen gewesen zu sein eine „ganzheitliche[...] Auffassung des Menschen in einer ‚Phänomenologie des Gewahrseins‘“ zu fördern, „die im Gegensatz zur psychoanalytischen Gewichtung des Unbewussten auf eine sinnlich-sensuelle Selbsterfahrung des Menschen konzentriert ist.“<sup>503</sup> Naumans Verfahren liegt darin begründet, dass er systematisch Körperhaltungen und Bewegungsmöglichkeiten erfasst und diese nachträglich in den Installationen und Videos auf eine ästhetische Ebene überträgt. In der von Perls et al. entwickelten Gestalttherapie kam der Interaktion zwischen Therapeut und Klient eine größere Bedeutung zu als in der bis dahin gängigen Form der Psychotherapie. Perls wandte Erkenntnisse der Gestaltlehre in der Psychotherapie an und entwickelte eine spezifische Theorie und Methode, mit der er versuchte, die Anwendbarkeit der Psychotherapie zu erweitern. Das Interesse galt vornehmlich der Problematik und Phänomenologie des *Gewahrseins*. Damit ist eine besondere Art der Aufmerksamkeit, die an die Sinneswahrnehmung gebunden ist, gemeint:

500 Nauman zitiert nach Osswald 2003. S. 97.

501 Vgl. Osswald 2003. S. 87.

502 Perls 1979.

503 Siehe Osswald 2003. S. 97.

„Gewahrsein kennzeichnet sich durch *Kontakt, Sinneswahrnehmung, Erregung* und *Gestaltbildung*. [...] *Kontakt* ist als solcher auch ohne Gewährsein möglich, für das Gewährsein aber ist Kontakt unerlässlich. Die wichtigste Frage ist: Womit ist man in Kontakt? Der Betrachter eines modernen Gemäldes glaubt in Kontakt mit dem Bilde zu sein, aber vielleicht ist er in Wirklichkeit nur in Kontakt mit dem Kunstkritiker der Zeitung, an die er glaubt. Sinneswahrnehmung *bestimmt die Natur des Gewährseins, ob sie sich nun auf Fernes (z.B. Gehör), Nahes (z.B. Tastsinn) oder auf Vorgänge innerhalb der eigenen Haut (Eigenwahrnehmung) bezieht. Unter Eigenwahrnehmung verstehen wir auch das Spüren der eigenen Träume und Gedanken.* Erregung erscheint uns als sprachlich günstiger Ausdruck. Erregung bezeichnet sowohl physiologische Reize wie auch undifferenzierte Gefühle. Sie umfasst den Freudschen Begriff der Besetzung, Bergsons *élan vital*, die psychologischen Auswirkungen des Metabolismus [...] und sie bildet die Grundlage für unsere einfache Theorie der Angst. *Gestaltbildung* geht immer mit Gewährsein Hand in Hand. Wir sehen nicht drei isolierte Dinge, wir machen ein Dreieck aus ihnen. Die Bildung vollständiger und umfassender Gestalten ist Voraussetzung psychischer Gesundheit und psychischen Wachstums.“<sup>504</sup>

Es wird deutlich, dass sich der Fokus in der Therapieform auf die sinnlich-sensuelle Selbsterfahrung des Menschen verschoben hat. Das bedeutet auch, dass Perls eine ganzheitliche Auffassung vom Menschen fördern will, welche die Betonung nicht mehr so sehr auf die psychoanalytische Gewichtung des Unbewussten legt, sondern auf den Körper. Im 3. Kapitel *Technik des Gewährseins* erläutert Perls die Komplexität menschlichen Verhaltens, indem er die Beziehung zwischen dem Individuum und seiner Umwelt als lebendiges Gesamtsystem wechselseitiger Einflüsse betrachtet.

„*Du* und deine *Umwelt*, ihr seid keine voneinander unabhängigen Größen, sondern *zusammen* seid ihr ein Gesamtsystem wechselseitiger Einflüsse. Ohne deine Umwelt fändest du – deine Gefühle, Gedanken,

Handlungsweisen – zu keiner Ordnung, Richtung oder Konzentration; andererseits wäre ohne dich als lebende, gegliederte Gewährseinheit die Umwelt für dich nicht vorhanden. *Dein Sinn für das einheitliche Wechselspiel zwischen dir und der Umwelt ist Kontakt*, und der Prozeß des Kontaktaufnehmens ist die Herausbildung und Verschärfung des Figur/Grund-Kontrastes, der, wie wir gesehen haben, das Werk der spontanen Aufmerksamkeit und der wachsenden Erregung ist. Für dich als Lebewesen ist der Kontakt also die letztgültige Realität.<sup>4505</sup>

Für Nauman bedeutet das, dass er als Individuum und Künstler in einer wechselseitigen Beziehung zu seiner Umwelt bzw. seinem Publikum steht. Diese Umwelt, kann der Künstler zur Wahrnehmungsschärfung eines Betrachters mit ästhetisch formulierten Handlungsanweisungen beeinflussen. Diese neu etablierte Beziehung zwischen Künstler und seinem Rezipienten bricht die traditionelle Trias Künstler-Werk-Betrachter, die in eine Richtung verlief, auf.

Perls empfiehlt zudem, selbst Experimente durchzuführen: „Bilde Sätze darüber, was dir unmittelbar gegenwärtig ist. Fang sie mit ‚jetzt‘, ‚in diesem Augenblick‘ oder mit ‚hier und jetzt‘ an.“<sup>4506</sup> Diese Experimente sollen dazu dienen, sich eigene, unabhängige Werturteile bilden zu können: „Wenn wir unsere Fähigkeit ausbilden, die Dinge verkehrt herum zu sehen und ein unbefangenes Interesse an den Gegenständen zu nehmen, so hat das den Vorteil, daß wir eine Kraft erlangen, unsere Werturteile selber zu fällen.“<sup>4507</sup>

Es zeigt sich, dass in der Thematisierung von Wahrnehmungsformen, in der Betonung des Körpers als Ort dieser Erfahrung und in den konkreten Handlungsanweisungen an das Publikum durch Nauman sich das Interesse an den dargelegten Gedanken der Gestalttherapie widerspiegelt:

„Denk dir manche Alltagssituationen, Gegenstände oder Tätigkeiten, so, als ob sie genau das Gegenteil dessen wären, wofür du sie gemeinhin hältst. Stell dir dich selbst in einer Situation vor, welches das Gegenteil deiner jetzigen ist, in der du genau die entgegengesetzten Wünsche und Neigungen hast wie gewöhnlich. Betrachte

505 Perls 1979. S. 83.

506 Perls 1979. S. 50.

507 Perls 1979. S. 58.

Gegenstände, Bilder und Gedanken so, als wäre ihr Zweck oder Sinn die Antithese dessen, was du gewöhnlich dafür hältst. Außerdem setze, während du dir dies vorstellst, deine Wertmaßstäbe für gut oder schlecht, angenehm oder unangenehm, vernünftig oder törricht, möglich oder unmöglich zeitweise außer Geltung. Begnüge dich damit, zwischen – oder besser: über – den Gegensätzen zu stehen, im Nullpunkt, und an beiden Seiten Interesse zu nehmen, ohne dich auf die eine Seite zu schlagen.<sup>4508</sup>

Die gewählten Kameraeinstellungen Naumans zeigen, wie der Künstler das im obigen Zitat metaphorisch angelegte Motiv der Umkehrung konkret anwendet: Die Kameraperspektive, wie z.B. bei der Arbeit *Stamping in the Studio* (1969), erfordert Aufmerksamkeit des Betrachters für den im Video gezeigten Körper und die ihn umgebende Raumsituation, da die Darstellungen durchweg ungewohnte und keinem kohärenten Raumschema folgende Perspektiven und Blickwinkel zeigen. Die Körperbewegungen, die der Künstler in diesem Raum vollzieht, fordern eine geschärfte Wahrnehmung des Betrachters ein. Sie zwingt ihn zugleich, sich selbst im realen Raum zu positionieren. Dabei wird Perls' Anspruch der eigenen Werturteilsbildung eingelöst.

Nauman erfasste zudem systematisch Körperhaltungen und Bewegungsmöglichkeiten, die er nachträglich in seinen Installationen auf eine ästhetische Ebene übertrug und stellte Aspekte zusammen, die seiner Meinung nach über eine Person Auskunft geben,<sup>509</sup> und zwar: „1. Individuelles Aussehen und Haut / 2. Gebärden / 3. Tätigkeitsspuren wie Fußabdrücke und materielle Gegenstände / 4. Einfache Geräusche – gesprochene oder geschriebene Worte / Metakommunikative Mitteilungen.“<sup>510</sup> Den Bewegungsabläufen, z.B. des *Beckett Walk* ist eine derartige Systematisierung gegeben. Naumans Auflistungen zu seinen vollzogenen Bewegungsabläufen gleichen dabei Experimentanweisungen Frederick Perls' und koppeln den Körper an die serielle Technik. Auch bei Eliassons Arbeiten, wie z.B. *Seeing yourself sensing*, geht es um diese Form der Fokussierung von Aufmerksamkeit auf die Eigenwahrnehmung des Betrachters.

508 Perls 1979. S. 85.

509 Vgl. Engelbach 1998. S. 42.

510 Nauman in: Engelbach 1998. S. 42.

Auch der Text zu *Body Pressure* (1974)<sup>511</sup> von Nauman liest sich wie eine Handlungsanleitung für den Betrachter und weist ebenfalls strukturelle Ähnlichkeit zu Perls' Experimentanleitungen auf. Diese werden dem Betrachter textuell vermittelt. Der Künstler fordert hier den Betrachter auf, seinen Körper gegen die (Galerie-)Wand zu pressen. Er wird dazu aufgerufen sich im selben Moment ein Alter Ego vorzustellen, das von der anderen Seite der Wand zurückdrückt. Nauman thematisiert hier das Verhältnis Ich/Umwelt, das die Gestalttherapie unter dem Begriff *Kontakt* als Gesamtsystem auffasst. In diesem Arrangement erhält der Betrachter eine konkrete Handlungsanweisung. Nimmt er an dem Experiment teil, kann er damit zum Teilnehmer avancieren. Mit der Durchführung stellt er das Kunstwerk her.

Viele Fragen werden durch den Text aufgeworfen: Wie genau soll die Performance ausgeführt werden? Liest der Betrachter den Text und merkt sich akribisch jedes Wort, um danach sofort den detaillierten Anweisungen Folge zu leisten? Kann er das überhaupt? Es ist sehr zweifelhaft, ob dies gelingen wird. Auch die Frage nach der Interaktion zwischen den Besuchern spielt hier eine Rolle: Was geschieht, wenn ein zweiter Besucher den Ausstellungsraum betritt und einen Menschen an der Wand stehend erblickt, der sich in seltsamer Pose an die Mauer drückt? Mit *Body Pressure* reflektiert Nauman auch den musealen Raum als doppelte Ausstellungsplattform für das Publikum. Der Kontakt – *touch* – wird hier auf vielen Ebenen hergestellt: Der Betrachter kommt mit sich selbst in Berührung, mit seinem imaginierten Alter-Ego und mit seiner Umwelt.

Nauman erteilt mit diesem Text auch die Aufforderung zur Selbstreflexion. Der Teilnehmer soll ein Gegenüber imaginieren, sich konzentrieren und sich gleichzeitig als wahrnehmender Körper gewahr werden. Auch wenn zunächst nicht gesagt wird, auf was er sich konzentrieren soll, so ist eigentlich eine Reise nach Innen angelegt. Die Erwartung wird aber gebrochen, da die Reise letztlich nach Außen geht. Der Text fordert zudem auf, sich von sich selbst in dieser Situation ein Bild zu machen. Dies wird mit der abgesetzten Zeile „(the image of pressing very hard)“ konkret benannt. Dieser Satz bildet eine Aussage und keine Anweisung, er ruft selbst das Bild auf, d.h. das Lektüremoment wird an dieser Stelle stark herausgestellt. Es geht um die Vor-

511 Siehe Text im Anhang, nach Abb.3.

stellung des sehr festen Drückens. Diese ist ein nicht sichtbares Phänomen. Nauman fragt also nach dem Ort der Erfahrung: Bildet ihn die Lektüre, der Text oder der Körper? Der Teilnehmer bringt das Kunstwerk hervor, im Text selbst geht es um die Vorstellung von sich selbst. In dieser Verschränkung erweist sich das Werk als performativ. Es handelt sich auch um eine Erfahrung, deren Inhalt nicht bestimmt ist und in Spannung zur sehr präzise ausformulierten Rhetorik Naumans steht. Aufgrund der Unmöglichkeit der Handlungsanweisung folgen zu sollen, kann diese Aufgabe als Zumutung, Ironie oder Herausforderung angesehen werden. Der Text wird während des Lesens zwar semiotisch erfasst, doch in einem zweiten Schritt wird der Betrachter angehalten, den Anweisungen Folge zu leisten. Die Annahme, dass der Text allein das Kunstwerk bildet, also ausschließlich als Zeichen interpretiert werden kann, liegt fern, da er eine Erfahrungsanleitung darstellt und ein Ereignis entfalten will. Genau im Spannungsverhältnis zwischen Lesen/Verstehen und Ausführen/Erfahren liegt das Thema der Arbeit.

Es zeigte sich, dass sich auch in diesen frühen Arbeiten bereits eine Betonung auf das Hier und Jetzt, das Momenthafte, sowie eine Reflexion auf die Produktionsverfahren lag. Der Aspekt des Performativen der interaktiven Arbeiten erweist sich als für das Funktionieren des ästhetischen Verfahrens als konstitutiv. Naumans spezifische Körperkonzeption, wie sie in den Videoarbeiten und Installation zum Tragen kommt, beruht auf den psychosozialen Grundlagen, die er bei Perls angelegt fand.

Die Erfahrung ist für Nauman nur als eine Kombination aus Denken und Handeln zu verstehen und macht deutlich, dass er Körper und Bewusstsein nicht als Gegensätze dachte, sondern als miteinander verschränkt. „Ein Bewusstsein seiner selbst entsteht aus einem bestimmten Maß an Aktivität, man erlangt es nicht, indem man einfach über sich nachdenkt. Führt man (körperliche) Übungen aus, erwirbt man besondere Arten von Bewußtsein, die sich nicht aus Büchern erwerben lassen.“<sup>512</sup> Mit dieser Konzeption steht Nauman der phänomenologischen Körperkonzeption Merleau-Pontys nahe.

512 Nauman zitiert nach Osswald 2003. S. 100. Außerdem zur Erfahrungskonzeption Naumans: „Der Körper ist nur ein solcher in Beziehung zu einem Bewusstsein, in dem er sich erfährt. Umgekehrt besitzt das Denken seinen Grund und sein Dasein um Körper.“ Ebenda. S. 100.

Hier zeigt sich auch eine Parallele von Nauman zur spezifischen Auffassung von Wahrnehmung Eliassons.

„Merleau-Ponty weist die oppositionellen Setzungen von Ich und Welt, von Subjekt und Objekt der Erkenntnis zurück, zugunsten einer Auffassung der wechselseitigen Bedingtheit beider Kategorien. ‚Subjekt-Sein‘ und ‚Objekt-Sein‘ sind für ihn konstruierte Ordnungssysteme, die er ersetzt wissen möchte durch einen Rückgang auf die Erfahrung.“<sup>513</sup> Im Begriff der Erfahrung liegt ein deutlicher Zusammenhang zu Naumans Verständnis von Erkenntnis und Bewusstwerdung. Wie Osswald konstatiert wird bei Merleau-Ponty das idealistische Modell eines autonomen, selbstidentischen Subjektes, das seine „Position unabhängig von der phänomenalen Welt behaupten kann“, aufgegeben. Stattdessen gelangt die Erfahrung zur „zentralen Instanz, die für die Ausprägung des Ich und der Dingwelt gleichermaßen konstitutiv ist.“<sup>514</sup> Der Begriff der Erfahrung wird bei Merleau-Ponty doppelt belegt: Zum einen benennt er den durch die sinnliche Wahrnehmung sich vollziehenden Erkenntnisakt, zum anderen verweist er auf die mit dem Erkennen einhergehende Bewegung. „Erfahrung bedeutet immer auch ein Er-fahren von Welt.“<sup>515</sup> Folglich kann die Erfahrung der Welt nicht abgelöst von der körperlichen Erfahrung gedacht werden. „Mit dieser Verflechtung von Ich und Welt, Innen und Außen wird die Vorstellung ausgehebelt, es gäbe eine vom körperlichen Sein und damit vom Sein in der Welt losgelöste Bewusstseinsinstanz.“<sup>516</sup>

„Während die von den Philosophen vorgenommene Ersetzung einer traditionellen statischen Dichotomie von Subjekt und Objekt zugunsten eines dynamischen, auf Erfahrung gründenden Bewusstseinsmodells die theoretische Folie für die Abkehr von einem auf Substanz und Autonomie basierenden Werkbegriff liefert, impliziert seine Konzeption des Leibes als Bedingung der Möglichkeit des Wahrnehmens andererseits auch eine Infragestellung des idealis-

513 Osswald 2003. S. 100.

514 Ebd.

515 Osswald 2003. S. 100f.

516 Osswald 2003. S. 101.



tischen, auf das cartesianische Postulat des ‚Ich denke‘ gründenden Subjektbegriff.<sup>4517</sup>

207

Osswald weist daraufhin, dass Merleau-Pontys philosophische Theorie bereits für die Kunstszene der 1960er Jahre sehr interessant war und er zu einem Kultautor avancierte. Dies lag ihrer Meinung nach auch daran, dass seine Behauptung, die Sinnggebung resultiere unmittelbar aus dem Akt der Wahrnehmung, einer Kunst sehr entgegen kam, die den Sinn des Kunstwerks in den Akt der Wahrnehmung verlagerte.

*„oder sich auf den Rücken zu legen oder auf die Seite nicht nachtragend  
jetzt nicht mehr wünschen niemanden mehr alle Augenblicke zu müssen  
ohne zu können riesige Zimbeln gewaltige zweihundert Grad geöffnete  
Arme und zack bumm Wunder Wunder das Unmögliche tu das Unmög-  
liche leide das Unmögliche bestimmt nicht“<sup>518</sup>*

## *Kontext II: Antonin Artauds Theater der Grausamkeit*

Nauman verwendet in seinen Installationen gezielt verschiedene und unmittelbar auf die menschlichen Sinnesorgane einwirkenden Reize oder Effekte. Dabei bezieht er die raumumschließende Korridor-Architektur seiner Arrangements als Wirkung mit ein. Wappler verweist auf die bei Artaud ausgeführte Strategie der Trennung von *Bühne* und Zuschauerraum. Bleibt zu fragen, wo genau bei Nauman eine Bühne sein soll, oder wie genau der Begriff der Bühne hier verhandelt wird. Bereits Wappler rückt Naumans Kunst in die Nähe des Theaters und konstatiert, dass er seine Versuchsanordnungen in Auseinandersetzungen mit der Theatervorstellung von Antonin Artaud konzipiert hat: „Verwandt mit der Theaterkonzeption Artauds werden die Betrachter, die körperlich teilnehmend im Bildraum agieren, psycho-physisch attackiert [...]“.<sup>519</sup> Die Inszenierung dieser Rauminstallationen versteht der Künstler als Versuch, sein Publikum einer Art Zwangssituation auszusetzen und somit das resultierende Verhalten zu kontrollieren.<sup>520</sup> Artaud übte seinerseits maßgeblichen Einfluss auf die Entwürfe Becketts aus, mit dem sich Nauman ebenfalls thematisch befasst.<sup>521</sup> „Bereits in den 1960er Jahren werden aus Naumans Werken Stücke. In späten Arbeiten agieren die Betrachter selbst.“<sup>522</sup> Meines Erachtens ist diese Engführung des Theaterkonzeptes von Artaud mit den Körperkonzeptionen Naumans fruchtbar und könnte in einer Re-Lektüre deutlich werden.

Wappler bezieht sich in ihrem Essay auf die etwas späteren Arbeiten *Learned Helplessness in Rats: Rock and Roll Drummer* und *Rats and Bats: Lear-*

518 Beckett 1976. S. 627.

519 Wappler 1998. S. 93

520 Vgl. Kliege 1998. S. 49. Schneede 1998. S. 15. Zbikowski 1999. S. 12.

521 Vgl. Theaterlexikon 1996. S. 422.

522 Wappler 1998. S. 83.

*ned Helplessness in Rats II* (1988) sowie jeweils die beiden Versionen von *Anthro/Socio, Rinde Facing Camera* (1991) und *Rinde Spinning* (1992), die sie als „Stücke“<sup>523</sup> bezeichnet. Diese seien beispielhaft für die Auseinandersetzung von Nauman mit Artaud. Sie argumentiert, dass diese Arbeiten sich als Bühnen ohne Rampen ausweisen und versteht die Käfige als Versuchskäfige und *black boxes*.<sup>524</sup> Die ersten beiden Arbeiten versteht sie als ein „neobehavioristische[s] Laboratorium“. Die beiden letzteren sieht sie als Appelle, die an die Anthropologie und Soziologie gerichtet seien.<sup>525</sup> Bei *Learned Helplessness in Rats: Rock and Roll Drummer und Rats*<sup>526</sup> spielt Nauman bereits im Titel auf Experimente des Psychologen Martin E. P. Seligman an, der 1975 die Ergebnisse seiner Versuchsreihe mit Ratten veröffentlichte sowie ein Buch mit dem Titel *Helplessness. Development, Depression and Death* publizierte.

„In zahlreichen empirischen Untersuchungsreihen wies er [Seligman] nach, daß die klassische Konditionierung Pawlows, die kein willentliches Handeln kennt, mit Hilflosigkeitserfahrungen einhergeht, während das Bewusstsein von willentlichen Steuerungsmöglichkeiten bei der operanten Konditionierung ‚erlernte Hilflosigkeit‘ vermeidet.“<sup>527</sup>

523 Wappler 1998. S. 83.

524 Wappler 1998. S. 83.

525 Vgl. Wappler 1998. S. 83.

526 Der Betrachter wird in dieser Installation einer Projektion gegenübergestellt, die drei aufeinander folgende Aufnahmen zeigt. Ein Schlagzeuger, der in ständiger Wiederholung einen Rock'n Roll-Rhythmus schlägt, dann folgen Bilder von Ratten, die sich in einem Plexiglasbehälter befinden, darauf folgen Bilder, die an eine Überwachungskamera erinnern; sie zeigen ein hin- und herschwenkendes Bild eines Raumausschnittes. In der realen Installation befinden sich ebenso eine Kamera sowie ein Karton, auf dem ein Beamer platziert wurde, und ein von oben beleuchteter Käfig aus Plexiglas, darin etwas Rattenkot. Auf den Bildschirmen wird dieselbe Aufnahme projiziert, die bereits auf der Wand zu sehen war. Die Bewegung der Besucher im Raum macht diese zu Agierenden, aber auch zum bewachten Objekt, sie werden unmittelbar in die Versuchsanordnung einbezogen. Vgl. Wappler 1998: „Als beobachtende Beobachter und reale sowie virtuelle Akteure ohne Rollenvorgabe werden sie – als Handelnde auf einer *Bühne ohne Rampe* [kursiv v.V.] und als Subjekte und Objekte einer neobehavioristischen Versuchssituation – zu paradoxalen Figuren, die zwischen den verschiedenen Betrachterebenen oszillieren und sich spürbar auf die sich endlos reduzierende Erkenntnissituation einlassen müssen. Sie irren, wie zuvor die Ratten im Käfig, ruhelos in der weißen Zelle des videoanimierten Installationsraumes umher.“ Wappler 1998. S. 91.

527 Wappler 1998. S. 91.

Auch *Anthro/Socio, Rinde Facing Camera* und *Rinde Spinning*<sup>528</sup> stellen Installationen mit Videoelementen dar, die laut Wappler für Naumans Verfahren – Akteure in diesen Installationen zu produzieren, die sich in einem Szenario orientierungslos bewegen – kennzeichnend sind. Ihrer Meinung nach legt Nauman seinen Skulpturbegriff im „erweiterten Sinn als Bühne ohne Rampe und zugleich als Versuchsanordnung“ aus.<sup>529</sup> Hierin sieht sie die Parallele zu Artaud. Dieser veröffentlichte 1932 *Das Theater der Grausamkeit* (Erstes Manifest) in der *Nouvelle Revue française*. In dieser und anderen Schriften verfolgt er die Idee eines gewalttätigen und provozierenden Schauspiels. Das Theater sollte zu einem Ereignis mit überwältigender und schockartiger Wirkung werden. Artaud entfaltete eine Theorie, welche die Theaterkunst ungeachtet des aus dem Schock resultierenden unkontrollierbaren Ergebnis als präzise Technik versteht, sie als ein bestimmten Regeln gehorchendes Verfahren analysiert, das – ähnlich den Korridoren Naumans – der Provokation von Schmerz, der Entfesselung von Konflikten und dem Aufbrechen von Konventionen dienen sollte. Als programmatisches Vorhaben stellt *Das Theater der Grausamkeit* den Versuch einer radikalen theoretischen Standortbestimmung des modernen Theaters dar: Die Bühnenkunst als Darstellung, Abbildung oder Widerspiegelung von Realität hat keine Berechtigung mehr, an ihre Stelle tritt die theatralische Aktion – die Inszenierung selbst.<sup>530</sup> Artaud und Nauman konfrontieren das Publikum mit einmaligen Aktionen, die

528 „Dreifach an die Wand projiziert und auf sechs Bildschirmen sichtbar, agiert im illusionären Raum der Videobilder Rinde Eckert [...]“ (Wappler 1998. S. 9) Der Sänger, Tänzer und Performance-Künstler blickt dem Betrachter direkt ins Gesicht, sein eigenes ist in Nahaufnahme sehr groß an die Wand projiziert und für die Monitorbilder, frontal ansichtig. (Bei *Rinde Spinning* etwas entfernter und im sich selbst kreisend.) Alle Aufnahmen zeigen den Körper, wie er sich um die eigene Achse dreht. Nach Wappler zeigen zwei Wandprojektionen den aufrecht rotierenden Eckert, ein Kopf ist um 180 Grad gedreht, die drei Bildfolgen sind auch gleichzeitig auf den Bildschirmen zu sehen. Zudem sind etwas von der Wand entfernt, drei Monitorpaare positioniert, die der Betrachter nur mit dem Rücken zur Wand sehen kann. Diese zeigen identische Videoaufnahmen: Auf der einen dreht sich Eckert aufrecht stehend rechts herum, auf dem anderen Bildschirm dreht er sich gegenläufig. Der Besucher hört zudem Sprechgesang aus jedem Monitorpaar: „Feed me / Eat me / Anthropology“, „Help me / Hurt me / Sociology“, „Feed me / Help me / Eat me / Hurt me“. „Der polyphone Rundgesang, der hymnische und elegische Züge verschränkt, kreist kakophon um sich selbst.“ (Wappler 1998. S. 93.) Und: „It’s a pretty aggressive piece, and the aggression comes from different places and keeps shifting, which makes it hard to focus [...]“. There never seems to be an answer, and that’s what keeps me interested.“ Nauman, in: Wappler 1998. S. 93.

529 Wappler 1998. S. 83.

530 Vgl. Theaterlexikon 1996. S. 420f.

sich dezidiert an den Körper richten. Allerdings ging es Artaud hierbei nicht um das Theater oder Schauspiel als ein Zeichen oder Symbol, sondern um das physisch Erlebbare, die Realität an sich. „Naumans endlos währendes Stück [*Athro/Socio d.V.*] ermöglicht keine in einem Augenblick verdichtete ästhetische Erfahrung. Vielmehr treibt es das Publikum ins Erleben des unendlich reduzierten Bezugs eines körperbezogenen Denkens.“<sup>531</sup>

Das den Betrachter umgebende Raumgefüge, das keine Abgrenzung im Sinne einer Ausdifferenzierung des Gesehenen für den Rezipienten ermöglicht, tritt bei Nauman zudem zugunsten einer Betonung des leiblich-sinnlichen Erlebens einer Raum-Situation und des sich vollziehenden Ereignisses zurück. Die Bezeichnung *Setzung* bzw. das *Ereignis*, das sich vollzieht, scheint nun passender, um zu veranschaulichen, was Naumans installative Arbeiten fortan bestimmt. Da die Rolle des Betrachters nicht die des passiven Zuschauers bleibt, erhalten die Installationen einen performativen Charakter. Die Paradigmen Raum, Zeit und Betrachter sind miteinander verschränkt, die jeweilige Einzelarbeit vollzieht sich neu und in jedem Prozess der Interaktion.

Im Folgenden wird die Situierung des Betrachters angesichts der Korridore nachgezeichnet, d.h. der Fokus soll nun weniger auf die Präsenz der einzelnen Arbeit als Objekt im Raum, als auf die des Betrachters in Bezug auf den Raum gerichtet werden. Dabei wird zu fragen sein, auf welche Weise der Raum sich ebenfalls verändert. Wie verwandelt sich der Betrachter in einen Beteiligten, der Raum zu einem Ereignis-Raum und wie lassen sich die Grenzen zwischen Objekthaftem und Rezipienten definieren?

„Bei den ersten Korridor-Arbeiten ging es darum, daß ein anderer die Performance macht. Mein Problem bestand darin, herauszufinden, wie ich die Arbeit eingrenzen konnte, damit die Performance meinen Vorstellungen entsprechen würde. In gewisser Hinsicht ging es um Kontrolle. Ich wollte nicht, daß jemand anderes seine Vorstellungen verwirklichen konnte.“<sup>532</sup>

„Individuen sind Selbstbeobachter. Sie individualisieren sich dadurch, daß sie ihr eigenes Beobachten beobachten. [...] Wenn Individuen sich an Kunst beteiligen [...], erhalten sie dadurch eine Gelegenheit, sich als Beobachter zu beobachten, sich als Individuen zu erfahren.“<sup>533</sup>

### *Korridore und Closed-Circuit – Installationen somatischer Erfahrung*

Der Frage, wie genau sich die Ablösung vom Objekthaften und die Aufnahme bestimmter Erfahrungsinszenierungen vollzieht, könnte man an Beispielen aus der Gruppe der Korridorarbeiten Naumans nachgehen. Die Verschiebung im Frühwerk verläuft vom optisch Erfassbaren zum physisch-psychisch Empfind- und Erlebbaren. Es sind dabei zwei Bewegungen, die sich miteinander verschränken. So scheint es zunächst so, dass der Künstler mit seinem Rückzug aus den Arbeiten vollständig *verschwindet*. Das Öffnen der Korridore für das Publikum lässt vermuten, dass eine körperliche Präsenz des Künstlers nun vollständig durch die real-leibliche Präsenz des Rezipienten ersetzt wird. Dennoch erweist sich Naumans strikte Konzeption der Korridore als starke Anteilnahme (*Autorität*) an der Herstellung von Erfahrungsräumen für den Betrachter und steht somit für eine Künstlerrolle, die sich deutlich für eine Autorschaft ausspricht. Meines Erachtens ist Naumans Haltung zudem von einer Ambivalenz geprägt. Folglich lässt sich eine Verschiebung hinsichtlich der künstlerischen Autorschaft nachzeichnen. Der Autor wird in dieser Konzeption zum Arrangeur räumlicher Erfahrungs- und Versuchsanordnungen, die er als für den Betrachter psycho-physisch zu bestimmen versucht. In

532 Nauman 1996. S. 161.

533 Luhmann 1997. S. 153.

den skulpturalen architektonischen Installationen erfährt sich der Betrachter nicht so sehr als passiv, vielmehr wird er sensuell angesprochen.

Bei der Beschreibung wird sichtbar, wie sich die Korridor-Installationen in ihrer werkästhetischen Auffassung von jener der Film- und Videoarbeiten und von den objekthaften Arbeiten des Frühwerks absetzen. Ist der Künstler in seinen Film- und Videoarbeiten selbst der Akteur und der Ort der Handlung das Atelier, so wird in der Korridorserie der Betrachter zum Teilnehmer werden, der zugleich Subjekt und Objekt der Betrachtung bildet. In den 1970er Jahren entstehen zunächst performative Installationen, die später mit Video ergänzt werden. Beide beziehen den Betrachter in psycho-physische Experimente somatisch-sensuell ein. Naumans Werkauffassung verändert seine Prämissen: Kunst wird das ästhetische Ereignis im Raum, der sich durch Bewegung des Körpers und den Blick des Betrachters konstituiert. Es wird deutlich, dass es sich bei Naumans und Eliassons Performativitätsstrategien jeweils um die Verschränkung von Raum- und Zeitaspekten mit körperlich-sensuellen Erfahrungen handelt, bei denen der Betrachter unmittelbar sinnlich konfrontiert wird. Bei Eliasson wird dabei nicht das Moment der Bedrängnis und der psycho-physischen Kontrolle erreicht. Die Serie der Korridore bei Nauman zeigt, dass sich der Künstler mit seiner ästhetischen Praxis nicht nur auf den gesamten Körper als Leib, sondern auch auf einzelne Sinnesorgane wie den Gesichts-, Gehör- und Gleichgewichtssinn bezieht, um den Betrachter in die performative Struktur einzubinden.

Im Jahr 1969 verlässt Nauman den Atelierraum als Produktionsstätte seiner Erfahrungsinszenierungen und konzipiert Anweisungen für Tänzer, die an seiner Statt Performances ausüben sollten und zwar in Galerie- oder Museumsräumen. Ein Jahr darauf wurden dem Betrachter zudem die Korridore geöffnet, durch die sie eine ähnliche Erfahrungswelt wie die von Nauman gezeigt bekamen.

Der *Performance Corridor* (1968) bildete zunächst die Bühne für Naumans Video *Walk with Contraposto*, in dem er, seine Hüften hin- und herbewegend, auf- und abging und somit den Bewegungsablauf des Gehens thematisierte. Aus einfachen Holzplatten und Leisten baute der Künstler einen 50 cm breiten Gang, der oben offen war und an einem Ende an die Wand stieß.

Die Installation markiert einen Bruch in Naumans ästhetischen Praxis: Hier wird die Zusammenführung von Skulptur und Performance vollzogen. Dieses Strukturmerkmal wird auch in den folgenden Korridorinstallationen variiert. Waren in den Arbeiten zuvor die Gattungen der Skulptur und der Performance noch klar voneinander unterschieden, so werden sie mit der Installation als materiellem Korridor auf der einen und dem Aufführungsaspekt auf der anderen Seite verschränkt. Insofern kann *Performance Corridor* als Schlüsselarbeit bezeichnet werden.

In Naumans Korridoren werden einzelne Wahrnehmungsbereiche behandelt, wie z. B. der Gehörsinn bei der Installation *Acoustic Wall* (1969/70). Diese hat einen V-förmigen Grundriss. Eine mit Dämmmaterial ausgekleidete Wand und die Galeriewand laufen an einem Ende zusammen. Dadurch entsteht eine Zone gedämpfter Akustik: Die normalen Umweltgeräusche kann der Beteiligte nur mit demjenigen Ohr hören, das der modifizierten Fläche etwas abgewandt ist. Durch diese ungewohnte einkanalige Aufnahme wird der Passant aus seinem Gleichgewicht gebracht. Die Empfindung von Enge und das Gefühl von Druck sowie die Anpassung an die umgebende Situation, die durch den veränderten Schall evoziert wird, rufen beim Betrachter somatische und psychische Reaktionen hervor und bringen ihn aus dem Gleichgewicht: Sie stören die Orientierungsfähigkeit im Raum und machen somit die Wahrnehmung zum Thema der Arbeit.

Bei den meisten *Acoustic-Wall*-Installationen Naumans werden Geräusche nicht nur dazu benutzt, den Betrachter zu desorientieren, sondern auch, um eine normalerweise neutrale Galeriesituation emotional aufzuladen. Der neuen Raumerfahrung über den Körper ist dabei zentrale Bedeutung beizumessen. Der Betrachter muss sich im zunächst unbekanntem Raum zurechtfinden und positionieren. Die Installation hat insofern prozessualen Charakter, als der Rezipient innerhalb des geschlossenen Raumes agiert und unwillkürlich Resonanz zeigt. Im Vergleich zu Eliasson lässt sich feststellen, dass in den Installationen der Betrachter somit die Arbeit nicht nur durch seine Präsenz, sondern auch durch seine körperliche und psychische Reaktion konstituiert.



Die Korridore mit wechselndem und meist fluoreszierendem Licht, wie z.B. *Green Light Corridor* (1970/71) oder auch *Corridor with Mirror and White Lights: Corridor with Reflected Image* (1971) sowie die Installation *Parallax Piece with Horizontal Barriers: Corridor with a Parallax* (1971), beziehen ebenso die Sinne des Betrachters mit ein.

Bei *Green Light Corridor* (1970/71) z.B. wird ein enger Gang von oben mit vier grünen Leuchtstoffröhren erhellt. Das Zusammenwirken von grünem Licht und räumlicher Enge erhöht die unmittelbar verstörende und klaustrophobische Wirkung *in* der Installation auf den Betrachter. Wenn sich dann das rot-rosa farbene Nachbild auf der Netzhaut bildet, wird der Betrachter noch nach Verlassen des eigentlichen Kunstraumes eine körperliche Erfahrung mit sich tragen. Der umliegende Ausstellungsraum wird von Nauman divergierend zum Arrangement gesetzt. Die Verbindung der zwei differierenden Räume lässt sich im Unterschied zwischen Innen und Außen erst wahrnehmen. Wie unten zu sehen sein wird, wird hingegen bei den Ausstellungs-konzeptionen Eliassons die Möglichkeit einer Unterscheidung zweier Raumqualitäten aufgehoben und der gesamte Museumsraum wird, z.B. bei *Mediated motion*, zum Ausstellungs- oder ästhetischen Raum. Es gibt kein Außerhalb der Installation mehr, der objekthafte Charakter wird geringer, die performative Struktur tritt dabei stärker hervor.

Bei anderen Arbeiten manipuliert Nauman zudem mittels optischer Täuschungen: Die Installation *Corridor Installation with Mirror* (1970) hat einen spitzwinkligen Grundriss. In der Spitze ist ein Spiegel angebracht. Betritt der Betrachter einen der schmalen und engen Gänge, dann sieht er sich darin nicht auf sich selbst zukommen. Stattdessen ermöglicht der Winkel des Spiegels den Einblick in den anderen Gang, dessen Ende wiederum in der Spiegelung nicht zu sehen ist. Gezielt verweigert Nauman dem Betrachter eine schnelle kohärente Raumwahrnehmung. Die inszenierte räumliche Situation verunsichert den Orientierungssinn des Rezipienten und trägt zunächst zur Verwischung des eigenen Bewusstseins bei. Dies gilt auch für *Corridor with Mirror and White Lights: Corridor with reflected Image* (1971), eine Arbeit, die als eine kombinierte Variante von Spiegel- und Lichteffekten angesehen werden kann. Hierbei kommt eine weitere optische Täuschung zum Tragen: Nauman erweitert durch eine schräg gestellte Spiegelfläche den realen Kor-

ridorgang um einen Raum. Bei *Parallax Piece with Horizontal Barriers: Corridor with a Parallax* (1971) handelt es sich um ein Spiel mit dem optischen Phänomen der Parallaxe<sup>534</sup> und der Lenkung des Blicks des Betrachters. In den Korridorgang ragen, ungefähr auf Augenhöhe, jeweils zehn weiße und schwarze Sichtblenden in den Raum hinein. Die einzelnen Lamellen sind in die Tiefe hinein versetzt wahrzunehmen. Zunächst scheint es, als würden die schwarzen und weißen Blenden die Sicht vollständig verstellen. Lässt man jedoch die nahen und die weiter entfernten Objekte durch eine parallele Blickrichtung miteinander verschmelzen, erscheint das optische Phänomen. Nur im Sehprozess, der hier gleichzeitig in den Blick gerät, erscheint ein schwarzes Quadrat, das zwischen den Wänden des Korridors schwebt.

Es gibt weitere Arbeiten von Nauman, bei denen er sich mit dem Blick und der Blickverstellung beschäftigt: Hierzu zählt u.a. *White Bar* (1971). Bei dieser ortsspezifischen Arbeit wird dem Betrachter verwehrt, sich den gesamten Raum visuell zu erschließen. Stattdessen versperrt eine auf Augenhöhe gespannte Blende die Sicht. Rauminstallationen mit skulpturalen, rhombischen Blöcken, wie *Forced Perspective* (1975), *Diamond Mind* (1975) oder *Diamond Mind II* (1975/77), haben eine ähnliche Intention. Sie zwingen den Rezipienten in einen bestimmten Blickwinkel bei gleichzeitiger körperlicher Verortung im Raum. Die würfelförmigen Blöcke aus Gips, Karton oder auch Stein scheinen perspektivisch verzerrt und wie verzogen. Die schiefe Lage der Kuben wirkt sich auf die Bodenwahrnehmung und den Gleichgewichtssinn des Besuchers aus. Auch hier ist erkennbar, dass Nauman stets versucht die Verunsicherung im Betrachter selbst zu verorten. Ähnlich wie bei Eliasson scheint es sich hier um die Sensibilisierung für Wahrnehmungsvorgänge zu handeln oder auch um das *Sehen des Sehens*. Bei *Compression and Disappearance or Exit* (1974) verwendet Nauman die Strategie der visuellen Manipulation. Durch einen simplen Eingriff in die Optik des Raumes lässt er eine verstörende Wahrnehmung desselben beim Besucher entstehen. Die Abstände der

534 „Als Parallaxe wird die Abweichung, das Hin- und Herspringen eines Punktes bei unterschiedlichen Blickachsen bezeichnet sowie das Phänomen, daß bei wechselndem Beobachterstandpunkt sich ein Objekt vor einem Hintergrund scheinbar verschiebt. Im Sehprozeß wird diese Parallaxenverschiebung, die durch den Augenabstand gegeben ist, ständig ausgeglichen.“ Osswald 2003. S. 51.

mit Klebestreifen an die Wand angebrachten senkrechten Linien wird in die eine Richtung stetig verringert, so dass zwei Effekte erzielt werden. In der dadurch erreichten perspektivischen Verkürzung erscheint das Raumvolumen vergrößert. Zudem wird je nachdem, in welche Richtung der Betrachter geht, ein Gefühl von Beschleunigung erzeugt. Kliege spricht hier zudem von einem erreichten „Gefühl des Eingezwängtseins [...]“. Er [Nauman d.V.] spielt auf Momente psychischer Erfahrung an, beispielsweise auf das diffuse Gefühl eines Drucks und seiner Auflösung, je nachdem ob man in die Progression hinein- oder aus ihr herausgeht.<sup>535</sup>

Wie gezeigt wurde, wird bei Nauman der Raum der Korridore mit wenigen Veränderungen zu einem Ort spezifischer psycho-physischer Erfahrungen, wobei der Besucher in seinen Handlungen durch die Vorgaben des Künstlers gesteuert wird. Die Effekte beziehen sich auf die visuelle und sensuell-sinnliche/somatische Ebene. Die Verfahrensweisen, mit denen Nauman operiert, sind: Manipulation, Verstärkung, Entzug und Überlastung der Sinne. Er schafft stets eine beunruhigende Situation und bezieht so den Betrachter unmittelbar mit ein. Naumans Arbeiten versetzen den Beteiligten in eine völlig unvertraute Lage; die vorgegebene Situation im Korridor erzwingt nicht nur eine gesteigerte Wahrnehmung und damit ein Bewusstsein für den Ort, sondern auch die Wahrnehmung von sich selbst als Individuum. Welche Bewusstseinsmomente Nauman dabei besonders interessieren, versucht er an einem Beispiel deutlich zu machen:

„Es ist eigenartig zu erklären, was da abläuft. [...] Es ist wie die Sache mit der Treppenstufe: Man geht im Dunkeln die Treppe hoch, man denkt, da ist noch eine Stufe und will sie nehmen, aber man ist schon oben und hat dieses komische Gefühl [...] oder man geht die Treppe

535 Kliege 1998. S. 56. Man kann diese Arbeiten zudem in den Zusammenhang mit den Tunnelmodellen Naumans stellen. Kliege nennt diese Arbeiten: „Räum der Vorstellung“. Nauman entwirft unterirdisch gedachte Räume, die dann in verkleinerten Maßstab aus Holz, Gips und Glasfaser ausgeführt werden. Die Modelle zeigen unregelmäßige Räume, ineinanderübergehende unüberschaubare Gänge, in die Tiefe führende Schächte, Öffnungen etc. Innen und Außen wird verbunden, die Skulpturen können nur „in der Vorstellung als Raum durchwandert“ werden. Sie werden oftmals hängend präsentiert und haben keine Sockel.

runter und erwartet, daß da noch eine Stufe kommt, aber man ist schon unten angekommen. Das versetzt einem immer einen Schlag, bringt einen aus der Fassung. Ich glaube, wenn diese Arbeiten funktionieren, dann bewirken sie das auch. Irgendwas passiert, was man nicht vorausgesehen hat, und es passiert immer wieder.<sup>4536</sup>

Allen Korridoren ist gemeinsam, dass der Betrachter sie nicht eindeutig einem kohärenten, einheitlichen Raumschema zuordnen kann. Der Blick kommt nicht zur Ruhe und die durch die räumliche Situation übermittelten Eindrücke können nicht sofort in die Vorstellung eines statischen Raumgefüges integriert werden. Weder kann die eigene körperliche Position innerhalb der Koordinaten des umgebenden Raumes begriffen werden noch wird dieser als nicht-räumlich wahrgenommen. Das Sehen selbst wird so ein dynamischer, performativer Akt, welcher das Gesehene Ereignis erst konstituiert bzw. da sich dies als nicht eindeutig möglich erweist zwischen verschiedenen Möglichkeiten oszilliert.

Bei der Installation *Double Steel Cage Piece* (1974) wird der Betrachter dementsprechend doppelt in die Falle gelockt und zugleich zum Betrachter sowie zum Betrachteten. Dieses Motiv wird Nauman in weiterer Variation auch in seinen Closed-Circuit-Installationen verwenden. Hier gerät der Besucher in eine Zwangslage, in die er einmal eingetreten unweigerlich eingesperrt ist. Im schmalen Gang zwischen dem Doppelkäfig ist man zugleich Gegenstand der Betrachtung der anderen Kunstbetrachter. In der akustischen Arbeit *Get Out of My Mind, Get Out of This Room* (1968) wird der Besucher mit harscher Anweisung auch aus dem Kunstwerk hinaus kompromittiert. Die *Einbeziehung* des Betrachters funktioniert hier über den Weg der Ausgrenzung, Aggression und Angsterzeugung. „Ich habe das ganz unterschiedlich gesprochen: Mal habe ich die Stimme verändert und verzerrt, dann habe ich die Sätze geschrien, gebrummt, geseufzt. Dann wurde die Arbeit mit den Lautsprechern in die Wand eingebaut, und wenn man in den kleinen Raum kam, der etwa neun Quadratmeter groß war, konnte man die Stimme hören, aber kein Mensch war da. Und man sah nicht wo die Stimme herkam [...]. Die Arbeit ist so aggressiv, daß

536 Nauman im Interview mit Willoughby Sharp, 1970/71. In: Interviews 1996. S. 61.

sie Leuten Angst macht.<sup>537</sup> Alle diese Anordnungen und Vorschriften führen dazu, dass das Publikum in einen starren Rahmen gepresst wird.

*Concrete Tape Recorder Piece* (1968) enthält im Inneren des Betonkörpers ein Tonbandgerät mit der Aufnahme eines Schreis, der für niemanden mehr vernehmbar sein wird, weil er im Material erstickt: Entzug und Verweigerung, Imaginationskraft bzw. offene Fragen. Auch beim *Video Surveillance Piece* (1969/70) entzieht der Künstler dem Betrachter die Kommunikationsmöglichkeit. Die Arbeit besteht aus zwei Räumen in denen Monitore aufgestellt sind. Der Bildschirm zeigt jeweils das Abbild des anderen Raumes. Einer der beiden Räume bleibt unzugänglich – Warum? Entspricht das Videobild der Wirklichkeit? Was geschieht in dem verschlossenen Raum? Was die Arbeiten so unheimlich gestaltet, beschreibt Nauman folgendermaßen: „Ich nehme gerne Bezugs- und Berührungspunkte weg und die ganzen Dinge, auf die die Menschen für gewöhnlich blicken.“<sup>538</sup>

Den Korridoren ist Gewalt eingeschrieben. Sie stellen die Frage danach, wie der Einzelne mit Gewalt, mit Zwang und Bedrohung umgeht. Die Kunst selbst wird zum Ort für ein Ereignis, schockt und fordert den Betrachter auf zu reagieren. Er wird veranlasst, eine bestimmte Haltung einzunehmen, die immer in Relation zum präsentisch Erlebten, zur künstlerischen Arbeit steht. Damit geht der Benutzer mehrere Beziehungen ein: zu sich, zum Objekt, zum Künstler und zur Welt. Diese Dimension der Verantwortung ist es, die bei Eliassons performativen Strategien nicht mehr auftauchen wird und daher auch in die Poesie hinübertreten kann. Während es Nauman noch darum ging, sich den kontemplativen Rezeptionsgepflogenheiten der Kunst zu verweigern, kann diese Haltung bei Eliasson erneut auftauchen. Die ästhetische Praxis Eliassons ist dementsprechend freier von Widersprüchen und Brüchen, freier von Einschnitten, die verstörend wirken.

537 Nauman in: Zbikowski 1999. S. 16.

538 Nauman in: Schneede 1998. S. 16.

Eine weitere Gruppe in der Reihe der performativen Installationen bilden die *Closed-Circuit-Installationen*. An dieser Stelle könnte man die Installation *Live/Taped Video Corridor* (1969/70) heranziehen, einerseits um Naumans Ausweitung seiner Korridorserie zu verdeutlichen und andererseits auf den Unterschied hinzuweisen, der m.E.s zwischen den Themen von Nauman und Eliasson aufscheint. So kann man davon ausgehen, dass sich bei Nauman die Ich-Problematik des fragmentierten Subjekts der Postmoderne andeutet, wohingegen Eliassons Subjekt sich einem Spiegelungs- und (Selbst-)Reflexionsaspekt gegenüber befindet, der am Ende der Postmoderne steht. Während Nauman das architektonische Repertoire seiner Korridore erweitert und die darin eingesetzten physisch-psychischen Effekte konfiguriert bzw. multipliziert, kommt seinem Kunst-Raum eine neue Qualität zu. Als technisches Implement bezieht er Video häufig mit ein, wodurch seine environmentale Kunst interaktiver wird. Das Medium dient dem Künstler vor allem dazu, den Benutzer in eine noch striktere Situation einzuzwängen. Auf den formalen Strategien beruhend, die er bereits in seinem eigenen Atelier sowie in den darauf folgenden architektonischen Environments untersucht hatte, erzeugt der Künstler nun eine weitere spezifische Raumsituation: die des Closed-Circuit. Dahingegen wird der Betrachter in Eliassons Installationen in einen Zustand der ganzheitlichen Erfahrung versetzt, einzelne Spiegelarbeiten bilden Inseln der Betrachtung, Kontemplation und somatischer Erfahrung. Der Sehprozess fordert den Betrachter auf, zu reflektieren, wie er sich selbst – subjektiv, körperlich und visuell – wahrnimmt und auf welche Weise er mit seiner Umwelt (inter-)agiert.

Am Ende des langen und engen *Live/Taped Video Corridor*<sup>539</sup> trifft der Betrachter auf zwei übereinandergestellte Monitore: Der eine zeigt auf einem vorproduzierten Videoband ununterbrochen denselben leeren Korridor, in dem sich – live – der Betrachter befindet. Im anderen wird das Bild des Betrachters projiziert, der sich durch den schmalen Gang zwängt. Bereits 1969 realisierte Nauman in der Installation *Video Corridor for San Francisco: Come*

539 Der Korridor hat die Maße: 365,8 x 975,4 x 50,8 cm.

*Piece* die Idee des *Closed-Circuit* in der *Palley Cellar Gallery* in San Francisco<sup>540</sup> – obgleich hier kein physischer Korridor vorhanden ist. Zwei Videokameras mit Teleobjektiv, die auf den beiden Schmalseiten eines Raumes befestigt sind, zeigen ihre Aufnahmen jeweils auf den gegenüberliegenden Monitoren. Dabei wird die Kameralinse teilweise verdeckt, so dass ein Bild nur auf einem Drittel oder Viertel der gesamten Oberfläche des Bildschirms abgebildet wird. Ferner wechselt die Kamera automatisch die Perspektive, kippt manchmal auf die Seite, dreht sich manchmal auf den Kopf. Diese Kamerabewegung erzeugt einen virtuellen Zwischenraum, der laut Nauman mit der realen Korridor-Konstellation gleichzusetzen ist.<sup>541</sup> Da bei dem *Live/Taped Video Corridor* die Video-Kamera über dem Eingang des Korridors angebracht ist, kann der Betrachter lediglich seine Rückenansicht sehen. Je näher er auf diesen Monitor zugeht, desto weiter bewegt er sich von der Kamera weg, so dass seine Figur im Live-Monitor immer kleiner wird. Obwohl der Besucher sich dem medialen (Ab-)Bild seiner selbst zu nähern sucht, kann er sich jedoch nie aus der Nähe oder von vorne betrachten. Es entsteht also eine eigenartige Situation, in der eine rationale bzw. folgerechte Orientierung des Akteurs durch die mediale Kulisse verhindert und somit eine emotionale Verunsicherung verursacht wird. Das Gefühl des Eingeschlossenseins steigert sich durch die Aktion, von sich selbst wegzugehen.<sup>542</sup> Je weiter sich der Betrachter in den Gang hineinbegibt, desto stärker bedrückt ihn ein befremdlich frustrierendes, unangenehmes Gefühl.<sup>543</sup> Zudem desorientiert den Betrachter das Bild auf dem Schirm, da er sich nur von hinten betrachten kann – in einer Entfernung, die er sonst im Alltag nicht erleben kann – und zweitens, da es ihm nicht erlaubt wird, sich selbst nahe zu kommen oder seinem Abbild frontal gegenüber zu stehen. Durch die nahezu zeitgleiche Aufnahme und Abspielung des Abgebildeten entsteht ein geschlossener medialtechnischer Kreislauf mit der Folge: „Abbild und Bild erscheinen fast gleichzeitig, Realität und Reproduktion leben im selben Zeitmaß am selben Ort, die Einheit von

540 Dies ereignete sich wenig später als Les Levine, der 1968 mit *Iris* die erste Closed-Circuit-Installation ausstellte. Zeitgleich realisierten auch Nam June Paik, Wolf Vostell u.a. Closed-Circuit-Installationen.

541 Vgl. Nauman 1994. S. 240.

542 Vgl. [www.medienkunstnetz.de/werke/live-taped-video-corridor/](http://www.medienkunstnetz.de/werke/live-taped-video-corridor/), Zugriff 2008

543 Vgl. Herzogenrath 1989. S. 43.

Raum und Zeit ist gegeben, die Identität des Abgebildeten mit der Realität wird hergestellt.“<sup>544</sup>

Der Begriff *Closed-Circuit* bezeichnet eine elektronische Schleife, und beschreibt den für moderne Kontroll- und Überwachungssysteme grundlegenden technischen Sachverhalt. Seit Mitte der 1970er Jahre ist die Videoüberwachung im städtischen Alltagsleben zu beobachten, deren technisches Prinzip einen oftmals dezent funktionierenden und wirksamen Bestandteil prägt.<sup>545</sup> Ob im Elektronikgeschäft oder bei der Überwachung von Banken, Kaufhäusern, Firmen und U-Bahnstationen, als Verkehrsüberwachung auf Straßen oder in Privathäusern, man begegnet dabei immer einer charakteristischen Situation: Die von der Videokamera eingefangenen Bilder werden – zumindest für das menschliche Auge – gleichzeitig auf einem Fernsehbildschirm wiedergegeben. Durch diese nahezu zeitgleichen Aufnahme und Abspielung des Abgebildeten entsteht ein geschlossener Kreislauf mit der Folge: „Abbild und Bild erscheinen fast gleichzeitig, Realität und Reproduktion leben im selben Zeitmaß am selben Ort, die Einheit von Raum und Zeit ist gegeben, die Identität des Abgebildeten mit der Realität wird hergestellt.“<sup>546</sup> Die künstlerische *Closed-Circuit-Installation* bezeichnet demnach eine elektronische Installation, in der ein „Ergebnis gleichzeitig auch Ausgang seiner Erzeugung“ wird.<sup>547</sup> In so einer Videoinstallation ist das Publikum nicht länger nur der Beobachter, sondern zugleich auch essentiell der Beobachtete, der zudem zu einer zentralen Komponente der Arbeit avanciert. Die *Closed-Circuit-Installation* weist ein zweiseitiges Beobachtermodell auf. Die auf dem Monitor präsentierte Kamera-Beobachtung ist für den Betrachter/Teilnehmer konzipiert, der vor der Kamera operiert. Die Beobachter vor der Kamera orientieren ihre Operationen wiederum an den Monitorreaktionen. Die Kamera beobachtet den Beobachter, der am Monitor beobachtet, was die

544 Herzogenrath 1989. S. 42.

545 Vgl. Herzogenrath 1989. S. 42. Scorzin 2003. S. 43.

546 Herzogenrath 1989. S. 42.

547 Scorzin 2003. S. 42. Die Wiedergabe des aufgenommenen Bildes von *Closed-Circuit* ist nicht immer zeitgleich, sondern auch prozessual, meistens in Verbindung mit *time-lag*, gemacht – z.B. diejenige Installation mit der Kamera, die das von ihr erzeugte Videobild auf mehreren Bildschirmmonitoren zeitverzögert wieder abfilmt. Dazu gehört die *Multimonitorinstallation Wipe Cycle* von Frank Gillette und Ira Schneider aus dem Jahre 1969. Vgl. Hünnekens 1999. S. 24f.



Bei den seit dem Ende der 1960er Jahren von zahlreichen Künstlern praktizierten Closed-Circuit-Installationen wird der Besucher meist ungewollt oder unbewusst mit seinem eigenen Abbild auf dem Monitor oder in einer Projektion konfrontiert. Hierbei geht es den Künstlern weniger darum, dem Betrachter die Möglichkeit zur aktiven Teilnahme einzuräumen, als ihm seine Situation zu verdeutlichen, sich in einer verwirrenden Umgebung, oder besser, in einem sein Verhalten bestimmenden technologisch determinierten System zu befinden.<sup>549</sup> Mit Hilfe von dem durch die neue Medientechnik ermöglichten Closed-Circuit-Sets ließen sich namentlich Probleme der Identität und Zeitgleichheit in völlig neuer Form thematisieren. So erprobten bereits in den ersten Closed-Circuit-Installationen Klassiker der Medienkunst, wie z. B. Nam June Paik, die neuartige Selbstkonfrontation und die Umsetzung des klassischen Doppelgängermotivs sowie die allgemeine Thematisierung von verblüffenden Raum- und Zeitphänomenen auf verschiedene Weise, die nur mit der Videotechnik möglich waren.<sup>550</sup>

548 Vgl. Dreher, Thomas: *Der Beobachter als Akteur in Happenings und umweltsensitiven Installationen: Eine kleine Geschichte der re- & interaktiven Kunst*. URL: [http://mitglied.lycos.de/ThomasDreher/4\\_Medienkunst\\_Text.html](http://mitglied.lycos.de/ThomasDreher/4_Medienkunst_Text.html). Zugriff: 28.04.2006.

549 Vgl. Hünnekens 1999. S. 23.

550 Vgl. Scorzin 2003. S. 42. Herzogenrath 1989. S. 39ff. Ausschlaggebend für die Entwicklung der Videokunst könnte man zudem die Ausstellung anführen: *Exposition of Music – Electronic Television* in der Wuppertaler Galerie *Parnass*, 1963. In dieser präsentierte der koreanischer Komponist und Fluxus-Künstler Nam June Paik ästhetisch-technisch manipulierte Fernsehgeräte. Diese sendeten statt des aktuellen Fernsehprogramms abstrakte Störbilder und Geräusche aus. Auch in der Arbeit *Zen for TV* wurden von ihm Apparate verkratzt, so dass auf dem Monitor das jeweils mittels elektromagnetischer Manipulation verzerrte, in abstrakte Sequenzen überführte Fernsehprogramm zu sehen war. Paik entzog dem Fernsehgerät seine Konnotation und konventionelle Assoziation. Indem er diese Ordnungen zerstörte, kritisierte er nicht nur den Inhalt, den die Bildschirme unkritisch wiedergaben, sondern er griff auch den Rezeptionsmodus des Fernsehs als Gegenstand des alltäglichen Lebens an. Vgl. Hanhardt 1989, S. 16ff. Paiks Strategie der *Collage* versuchte auf ästhetischer Ebene die Manipulation und Unterwerfung des Einzelnen gegenüber der sozialen, kulturellen und ökonomischen Macht des Fernsehens mittels Verstörung und Schockwirkung aufzuzeigen. Dem Publikum sollte vor Augen geführt werden, wie der Fernseher als Medium funktioniert, wie und dass es ihre Wahrnehmung der Welt (Rezeptionshaltung, Konsumverhalten, Bildgestaltung, Schnitt, Wissensproduktion etc.) gestaltet, gleichzeitig dem Individuum Freiheit und Autonomie verweigert. Auch Wolf Vostells *dé-coll/agen*-Aktionen entbehrten nicht einer kritischen Auseinandersetzung mit dem kommerziellen Massenmedium Fernsehen.

Bei Naumans *Live/Taped Video Corridor* stellt sich die Frage nach der eigenen Identität des Betrachters in diesem geschlossenen Kreislauf. Sein Closed-Circuit-Set provoziert den Betrachter, das Verhältnis zwischen seiner Selbstverortung im Realraum – als physische Präsenz – und dem Ort seines Abbildes im Bildraum – als manipulierte Information – zu reflektieren. Überdies verstärkt der Künstler die unbehagliche Auseinandersetzung mit Identität und Raum durch die Infragestellung der temporalen Dimension. Auf dem *Taped-Monitor* wird der Raum präsentiert, wie er in der Vergangenheit aussah, oder in Zukunft aussehen wird. Diese aufgezeichnete Zeit ist mit der real ablaufenden Zeit des *Live-Monitors* nicht identisch. Jedem Moment, in dem ein Betrachter im Korridorraum präsent ist, wird eine andere, optisch erkennbare Zeit immanent. Ebenso wie bei Naumans Installationen somatischer Erfahrungen findet auch hier eine strukturelle Verschiebung von Körper, Raum und Zeit statt, wobei der Betrachter einer manipulativen Situation unterworfen wird. Es geht Nauman darum, einerseits dem Betrachter die Möglichkeit zur aktiven Teilnahme einzuräumen und andererseits ihm seine Zwangssituation zu verdeutlichen. Diese liegt darin begründet, dass er sich in einem technischen System befindet, das sein Verhalten determiniert.<sup>551</sup> Im Aufbau spielen die Closed-Circuit-Installationen dasselbe Thema wie bei dem o.g. Film *Bouncing Two Balls between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms* durch, bei dem sich der Künstler selbst dem Aufbau unterzog.

Ebenfalls 1970 montiert Nauman in einer Ausstellung in der Nicolas Wilder Gallery, Los Angeles, die *Corridor Installation (Nick Wilder Installation)* (1970). Sie besteht aus sechs Korridoren unterschiedlicher Breite sowie aus einem angrenzenden unzugänglichen Raum. Jeder Korridor misst in der Länge ca. 9,75m. Alle sind durch 5cm dicke, weiß gestrichene Wände voneinander getrennt. Der erste dunkle Korridor ist so schmal (ca. 20cm), dass er nicht betreten, aber eingesehen werden kann. An dem Licht, welches aus dem verborgenen Raum scheint, kann der Besucher jedoch erkennen, dass dieser zu dem Korridor hin geöffnet ist. In diesem Raum nimmt eine installierte Live-Videokamera mit schwenkender Bewegung die Wände und die Decke auf. In den zweiten Gang kann der Besucher hineingehen, dort findet

551 Vgl. Hünnekens 1999. S. 23.

der gleiche Typ des Closed-Circuit-Sets wie bei *Live/Taped Video Corridor* Verwendung. Während der dritte Korridor wieder unbeleuchtet und unzugänglich eng bleibt, ist der vierte etwas breiter und enthält an seinem Ende einen Monitor, der auf dem Boden steht. Darin wird eine Live-Sendung aus der schwenkenden Kamera im leeren Raum gezeigt. In diesem Gang ist außerdem eine andere Closed-Circuit-Kamera montiert, und zwar oben auf der Wand derselben Seite, über dem Monitor. Geht der Betrachter um die Ecke und betritt augenblicklich den fünften Korridor, so sieht er auf den oberen, am Ende des Ganges aufgestellten beiden Monitoren ein flüchtiges Bild seines Rückens in Seitenansicht. Das Bild zeigt ein einfaches Um-die-Ecke-Gehen, erscheint jedoch illusorisch, so, als ob der Körper aus dem Schirm herausfällt. Wenn der Betrachter einmal in den Gang eingetreten ist, kann er beobachten, wie jemand anderes, z.B. ein weiterer Ausstellungsbesucher, in den vorherigen Korridor hineinkommt und sich dort orientiert. Auf dem unteren Bildschirm erkennt er wiederum das Live-Bild des verborgenen Raumes so, wie es im vierten Gang projiziert wird. Der letzte Korridor ist nur etwa 8 cm breit, unbeleuchtet und unzugänglich.

Über die formale Schlichtheit des vorherigen Einzel-Korridors hinausgehend erreicht Nauman eine hohe Multiplizierungsmöglichkeit des installativen Moments, indem er eine skulpturale Komposition mit Videotechnik sowie Lichteffekten kombiniert und diese Elemente zu einer wirksamen Disposition zusammensetzt. Während die neu eingesetzte Variante des Closed-Circuit zwischen dem vierten und fünften Korridor die körperliche Navigation durcheinanderbringt, erhöht sich die Frustration durch die Ambivalenz zwischen der Unerreichbarkeit und dem visuell Vorhandenen: Das physische Hindernis zu den sichtbaren Korridoren, insbesondere zu dem *allerheiligsten* verschlossenen Zimmer, führt zu einem unlösbaren mentalen Dilemma. Der prototypische Architekturraum, sprich: der enge simple Gang ist immer noch vorhanden und auch beim letzten Beispiel, trotz der funktionalen und formalen Komplexität, von zentraler Bedeutung. Diese statische Formgebung bedingt den potentiellen Handlungsrahmen des Besuchers, der auf einem von o.g. experimental-psychologischen Theorien hergeleiteten Kalkül basiert im Voraus. Die skulpturalen Formen sind konzeptuell derart ausgearbeitet, dass der gleichsam als Behälter bereitgestellte Raum im Prinzip nicht gleichzei-

tig von mehr als zwei Betrachtern betreten werden kann. Da es im Korridor lediglich eine einzelne Person gibt, wird das innerräumliche Erlebnis zwangsläufig isoliert und vereinzelt. Gerade an dem Ort, wo der befangene Besucher seiner Freiheit und Autonomie beraubt wird, rückt paradoxerweise die mehr oder weniger artikulierte Individualität in den Mittelpunkt. Hier wird also eine private Selbsterfahrung bzw. intime Wahrnehmung eines Ausstellungsbesuchers im öffentlichen Raum verhandelt.<sup>552</sup> Dabei unterstützt das Video den Künstler dabei, eine private Angelegenheit in eine öffentliche Situation zu verwandeln.

Nauman realisiert zwei miteinander zusammenhängende Stücke, *Four Corner Piece* und *Going Around the Corner Piece*, wobei er das architektonische Motiv *Korridor* für seine Installation nicht mehr aufnimmt, und eine andere räumliche Form wählt: das Viereck.<sup>553</sup> Für letztere Installation entwirft Nauman einen Kubus mit vier Überwachungskameras, die jeweils eine Wandseite beobachten. Auch dem Monitor kann sich der Betrachter jedoch jeweils nur in dem kurzen Moment des Wechsels, des Um-die-Ecke-Gehens sehen, weil die Bilder immer diagonal geschaltet sind. Er läuft seinem eigenen Abbild sozusagen immer hinterher, hält bei flüchtigem Hinsehen eher zuerst jemanden anderen für sein eigenes Abbild und erscheint einem zweiten Betrachter als dessen Doppelgänger. Interaktion entsteht. Gleichzeitig fühlt sich der Betrachter gefangen in einen endlosen Zyklus der Wiederholung: Er läuft vergeblich um die Ecke herum und herum und so weiter.

1969 fand in der New Yorker *Howard Wise Gallery* eine der ersten Video-Gruppenausstellung statt: *TV as a Creative Medium*. Nam June Paik zeigte hier eine Installation, die ebenfalls das Closed-Circuit-Verfahren beinhaltete und den Mensch und sein Abbild ins Zentrum seiner künstlerischen Aus-

552 Vgl. Tucker 1970. S. 38. Belting 1998. S. 465f.

553 Die viereckige Form hat Nauman bereits früher in den Videoarbeiten wie *Walk in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square* ausprobiert, sie kann also auch als eine Wiederaufnahme eines bekannten Motivs erachtet werden. Ein anderer Typus von 'Um-die-Ecke-Gehen', *Going Around the Corner Piece with Live and Taped Monitors* aus demselben Jahr nimmt statt des Vierecks eine etwas einfachere Form in Verbindung mit Live- und Taped-Monitors auf, welche auch in der *Nick Wilder Installation* verwendet wird. Vgl. Ausst.-Kat. *Nauman*, 1994. S. 244f. Bruggen 1988. S. 228. Engelbach 1998. S. 41.

einandersetzung rückte. *Participation TV II* bestand aus drei Videokameras und einem Monitor. Kameras, die sich rechts vom Monitor in einem Schrank befinden, zeichnen das Bild der Besucher, die in den Raum eintreten, auf, und zwar aus leicht unterschiedlichen Perspektiven. Auf dem Monitor wurden dann diese Bilder überlagert wiedergegeben. Man konnte je ein rotes, grünes und blaues Bild erkennen. Bei diesem Arrangement geht es dem Künstler nicht nur um die Möglichkeit der einfachen Selbstreflexion für den Betrachter, vielmehr kann dieser selbst sein räumlich gestaltetes farbiges Abbild gestalten, indem er sich in Bewegung bringt. So erlaubt die Überlagerung der drei Farben des Bildes einen spielerischen Umgang mit dem eigenen elektronischen Spiegelbild, das zur abstrakten Form werden kann. Zur Vollendung der Arbeit ist auch hier erneut der Rezipient das konstitutive Element. Laut Dinkla wird das Abbild des Selbst bei Paik vervielfacht und als veränderbar und flüchtig dargestellt.<sup>554</sup> Hierin liegt meines Erachtens auch der entscheidende Unterschied zu Naumans starren Arrangements, in denen der Betrachter sich stets als Beobachter oder Gefangener der Technik hervorbringt. Auch bei Les Levine spielt eine bedrohliche Komponente des Closed-Circuit ein entscheidendes Merkmal. Diese erste Closed-Circuit-Installation realisierte Les Levine 1968 mit seiner kybernetischen Skulptur *Iris*. Die skulpturale Videoinstallation ist wie ein Bilderboard schrankähnlich aufgebaut. Sie wurde aus sechs schwarz-weiß-Monitoren, zwei Neonröhren und drei Videokameras mit unterschiedlichen Aufnahmebrennweiten konzipiert, die sich hinter einer Abschirmung aus buntem Plexiglas befanden. Betrat ein Besucher den Ausstellungsraum, so wurden den Rezipienten zweimal je drei Videobilder in verschiedenen Kamerawinkeln und aus unterschiedlichen Distanzen auf den Monitoren wiedergegeben. Der Sehvorgang wird durch die Gleichzeitigkeit der verschiedenen Entfernungen und Perspektiven zu einer komplexen Wahrnehmungsoperation.

Der Rezipient wird, ähnlich wie bei Nauman, unmittelbar und unfreiwillig in die Closed-Circuit-Installationen einbezogen, er wird unweigerlich zum Beobachter und zum beobachteten Subjekt bzw. Objekt. Die Installation setzt folglich den Blick eines vor der Arbeit körperlich anwesenden Betrachters als wesentlich konstituierend voraus. Die zahlreichen Monitor-

554 Vgl. Dinkla 1997. S 39.

bilder des facettenhaften elektronischen Überwachungsauges – der Titel *Iris* verweist darauf – ermöglichen eine komplexe Rezeptionshaltung. Denn der Teilnehmer konnte sich selbst beim Blicken und Sich-Erblicken gleich mehrfach betrachten. In dieser Zersplitterung des Seh- und Wahrnehmungsvorgangs liegt eine bedrohliche Komponente: Dieses zerteilte multiräumliche Anblicken führt in eine Identitätsdiffusion. Der Betrachter erfährt sich dabei nicht nur als ein multipliziertes Abbild seiner selbst, sondern auch als das eines Anderen, als das „[...] seines unheimlichen Doppelgängers, eines fremdartige[n] zweiten Ich, das die vertraute personale Identität des Subjekts mit sich selbst bedroht.“<sup>555</sup> Derartige Erfahrungen führen zu einer medial verursachten Identitätskrise. Der Blick in eine Kamera, in das kameraerzeugte Abbild ist ein dissoziierendes Erlebnis, und dies gilt für Les Levines Installation genau wie für Naumans o.g. Arbeiten: Das Subjekt ist schon, oder wird fragmentiert und zersplittert. Hier scheint sich das gesplante Subjekt einer Ich-Problematik der Postmoderne anzudeuten. Die Bilder lassen sich nicht länger zusammenfügen. Das Subjekt ist an einer Vielzahl von verschiedenen – medialen – Orten verteilt, es kann sich nicht mehr zusammensehen oder zusammendenken, um sich als eine identitätsstiftende Einheit – sei sie auch körperlich – zu konstituieren. Les Levines und Naumans Arbeiten lassen sich als das Experimentierfeld der Ich-Dekonstruktion, als Modellfall für die Ergebnisse des postmodernen Diskurses um eine prinzipielle Gespaltenheit des Menschen lesen.<sup>556</sup> Eine Gemeinsamkeit liegt insbesondere in der Thematisierung der Unmöglichkeit, sich als Einheit an mehreren Orten zugleich befinden zu können.

555 Scorzin 2003. S. 48.

556 „Das Grauen dem eigenen Doppelgänger zu begegnen, ist das Grauen vor der Aussicht, dem objektiven Kontrapunkt meiner einzigartigen Subjektivität zu begegnen. Aus diesem Grund ist das Grauen, daß die Begegnung mit meinem Doppelgänger in uns evoziert, etwas unausgesprochen Modernes, mit dem Aufkommen der modernen (Kantschen) Subjektivität Verbundenes, wie die plötzliche Veränderung der Wahrnehmungsweise des Themas des Doppelgängers am Ende des 18. Jahrhunderts zeigt. Bis dahin war das Thema vor allem ein Vorwand für Komödienhandlungen [...]. Doch auf einmal wird in jenem historischen Moment, der mit der Kantschen Revolution einhergeht, das Thema des Doppelgängers mit Grauen und Angst assoziiert. Die Begegnung mit dem eigenen Doppelgänger oder die Verfolgung durch ihn ist die ultimative Erfahrung des Terrors, etwas das den Kern der Identität des Subjekts zerstört.“ Žižek 1999. S. 250.

Dan Grahams Arbeiten erweisen sich in vielerlei Hinsichten als mit Naumans performativer Ästhetik vergleichbar. Es stellen beide konzeptionelle Rahmen für kinästhetische Beobachtungen und Experimente her, die sie mit Effekten, die sich aus den Bedingungen der Videotechnik ergeben, verbinden und ausloten. Wenn sie einerseits die Raumerfahrungen mit dem Einsatz des eigenen Körpers als Objekt aufzeigen und gleichzeitig auch die unmittelbar somatische Erfahrung in den Fokus rücken, um den Körper auf eine Art Bühne zu heben, dann erweisen sich die performativen Strategien als selbstreferentiell sowie auf die Wahrnehmung des Betrachters ausgerichtet. Auch die Closed-Circuit-Installationen Grahams zeigen eine ästhetische Auseinandersetzung mit dem technischen Überwachungssystem. Ein Schwerpunkt seines Oeuvres bildete das Ausstellen der komplexen Verschränkung von Architektur und dem performativen Gefüge des Raums, die sich wie bei Nauman mit der sozialen Interaktion im öffentlichen Raum befassten. Grahams Arbeit *Present Continuous Past(s)* (1974) behandelte das Thema der gebrochenen Identität, die er als eine imaginierte versuchte zu entlarven. Dies funktioniert über eine Dekonstruktion des Bildes am Körper des Betrachters selbst. Indem Graham ähnlich wie Nauman in seine Closed-Circuit-Installationen eine Spiegel-Reflexion mit einbezog, erlangte die künstlerische Form den Status einer Metapher für eine soziale Ordnung, die sich gleichzeitig im Aufbau widerspiegelte. Zusätzlich wurde ein technischer Effekt des 'Time-Delays' eingesetzt.

Die Installation weist in ihrer architektonischen Form einen annähernd würfelförmigen Raum auf, der aus zwei aufeinanderstoßenden vollverspiegelten Wänden besteht, sowie aus einer dritten weißen Fläche und schließlich einer vierten, auf der eine Apparatur aus Videokamera und postiertem Monitor eingebaut ist. Betrat der Betrachter den Kubus, so wurde sein Bild zeitgleich auf zwei Spiegeln wiedergegeben und zusätzlich erschien auf dem Monitor dasselbe Bild, allerdings zeitversetzt, acht Sekunden später. Die oktagonale Architektur des Würfels konstituierte zunächst zwei Achsen: Das Gegenüber von Betrachter und Spiegel konstituiert jene, die als gewohnt empfunden wurde, und eine zweite Achse zwischen den Polen Spiegel und Videoanlage erschien demgegenüber als ungewohnt und konstruiert. Die zweite Achse wurde erst manifest, nachdem sich der Besucher nach wenigen Schritten von der Videokamera erfasst erkannte. Die Zeitverzögerung hatte zur Folge, dass sich der Betrachter

in zwei verschiedenen Situationen virtueller Verdopplung konfrontiert sah: in der unmittelbar wirksamen des Spiegels und der mittelbaren der technischen Apparatur. Die Simultanität beider Qualitäten erzeugte eine Verunsicherung in der Selbstwahrnehmung des Rezipienten. Der Spiegel verstärkte zusätzlich den selbstreferentiellen Charakter der Abbildungsapparatur: Im Monitor bildet sich das gespiegelte Bild des Monitors ab, in dem sich folglich eine Situation zeigt, die vor zweimal acht Sekunden ablief. Dieser Effekt setzt sich fort im Bild des Monitors im Monitor im Monitor und einer Zeitverzögerung von nun 24 Sekunden. Wenn Graham in seiner Videoinstallation neben der multiplen Selbstbespiegelung auch die Sichtbarmachung und Synchronisation von zeitlich und außen- bzw. innenräumlich verschiedenen Ereignissen thematisiert, dann demonstriert die Closed-Circuit-Installation hier die Vergänglichkeit der eigenen Handlung als ein nicht mehr zu revidierender Faktor der Vergangenheit. Während das eben Vergangene aufgezeichnet und gegenwärtig sichtbar gemacht wird, kann der Rezipient keine Kontrolle über die zeitlich leicht verzögerte Abbildung mehr erhalten. Für weitere Desorientierung sorgt die Simultanität von Realraum und optisch vorhandenen mehreren Räumen sowie das zeitgleiche Vorhandensein der vervielfachten Präsenz seiner selbst. Die aktive freie Bewegung im Raum wurde ersetzt durch ein passives Gefühl des Bewegtwerdens und Beobachtetwerdens im Raum, in dem sich ein unpersönliches Organ der Kontrolle durchgesetzt hat. Die reflektierende Scheibe dient nicht nur der Selbstbezüglichkeit der Apparatur, sondern auch ihrer Wirkung als *Panopticon*.<sup>557</sup>

Es ist der Verdacht umfassender Kontrolliertheit und Kontrollierbarkeit, den die Überwachungskamera aufkommen lässt und der für die Unbehaglichkeit verantwortlich ist. Im Spiegel der Videokunst wird es, Scorzins Ansicht nach, deutlich, dass Überwachung, Beobachtung, Kontrolle und Aufhebung der Anonymität einerseits und Schaulust, Aufmerksamkeit, Spannung und Veröffentlichung des Privaten und Intimen andererseits heutzutage ganz wesentlich die *conditio humana* unserer Gegenwart zu bestimmen scheinen. Seit den letzten drei Jahrzehnten bedienen sich künstlerische Videoarbeiten in sehr

557 Die detaillierte Darstellung der funktionalen Konzepte der Bentham'schen architektonische Gestalt bei Foucault 1976.



direkter Weise der im modernen städtischen Lebensalltag inzwischen ubiquitär und inflationär verbreiteten anonymen Videoüberwachungssysteme. Viele Künstler übernehmen die technisch-elektronischen Bilder aus der banalen Lebenswelt in den Kunst- und Ausstellungskontext, indem sie diese aber dort effektiv simulieren bzw. in ihren Wirkungen kritisch imitieren. Durch diesen zitathaften Transfer erhalten die trivialen Bilder dann eine neue symbolische Wirkung und Bedeutung; im Sinne einer iterativen Performativität.

„Die Wahrnehmung des Selbst unter den Bedingungen der technologischen Gegebenheiten der (Selbst-)Beobachtung geriet dabei nahezu zwangsläufig in den Mittelpunkt der künstlerischen Auseinandersetzungen. Denn offensichtlich scheint erst das hier elektronisch simulierte Ich als Du das Selbst zu veranlassen, über das eigene ‚Ich‘ zu reflektieren. Es wurde damit zugleich ein neuer Diskurs für das moderne Kunstsystem eröffnet, der sich in höchst anschaulicher Weise mit der Repräsentation und Präsentation, der ‚Reflexion‘ des modernen Selbst überhaupt, innerhalb der zeitgenössischen Kunst auseinandersetzt. Dabei werden gerade auch einige kontinuierlich forttradierte Grundprinzipien der neuzeitlich europäischen Kunst, wie das Sehen, Blicken, Wahrnehmen und Beobachten bzw. auch das Beobachtetwerden, wortwörtlich durch den elektronischen Zirkelschluß der Videoinstallation neu verhandelt.“<sup>558</sup>

Die sich hinter den Videoüberwachungssystemen verbergenden gesellschaftspolitischen Strategien der Kontrolle werden selbst angewendet, dabei offengelegt und zum Gegenstand des neuen künstlerischen Diskurses erklärt. Zudem ist in der für die Closed-Circuit-Installation insgesamt gesehen eigentümlichen ‚Beobachtung der Beobachter‘ eine paradoxe Umkehrung des traditionellen Blick- und Machtverhältnisses zwischen Kunstwerk und seinen Betrachtern innerhalb der modernen Ausstellungssituation zu sehen. Dies geschieht zeitgleich mit dem vollständigen Rückzug der Person des Künstlers, der sich der künstlerischen Arbeit nun nicht anders aussetzen kann als der anonyme Betrachter. Äußerst wirksam wird dabei jene den Rezipienten völlig

vereinnahmende, totalisierende Kraft in der Präsenz der Effekte und in der Unmittelbarkeit der gesuchten Intensität.<sup>559</sup> Ein zentrales Thema ist damit aber auch „[...] das veranschaulichte (Selbst-)Reflexivwerden der modernen Kunst, die nunmehr auch ‚an-schaulich‘ ihre eigenen Bedingungen, Prozesse, Funktionen und Wirkungen analysiert.“<sup>560</sup>

### Autor(ität)

Wie verhält sich der Aspekt der Autorschaft bei Nauman vor dem Hintergrund der Diskussion der Postmoderne um den *Tod des Autors*? Hier stellt sich die Frage nach dem Grad des *Verschwindens* des Künstlers. Neben der Konstatierung des Zurücktretens und Verwischens eines geniehaft gedachten Schöpfer-tums vertritt diese Arbeit die These, dass sich ein verschobener Begriff der Autorschaft bei Nauman und in der Folge bei Eliasson etabliert hat. Dabei kommt die Autorschaft bei Nauman in Form von Autorität wieder zur Erscheinung, bei Eliasson übernimmt das Atelier die Funktion des schöpferischen Genies.

Wie bereits Belting konstatiert, lässt sich ein Parallelismus in den Diskussionen um den Autorbegriff in der Philosophie, Literatur und Kunst(-theorie) aufzeigen:

„Doch entdeckten die Philosophen die Fiktion des Autors erst in einem Augenblick, als die Künstler diesen Rollenverdacht schon zum Dauerthema gemacht hatten. 1969 erregt Michel Foucault Aufsehen mit der Voraussage, daß die ‚Autorfunktion‘ eine zeitgebundene Rolle war, in der einmal der Tod des Autors eintreten könne. Roland Barthes stößt 1971 in das gleiche Horn, als er die Realität von ‚Texten‘ gegen die Fiktion von ‚Werken‘, die an einen Autor gebunden sind, verteidigte.“<sup>561</sup>

In der Postulierung des *Todes des Autors* lässt der sich in den 60er Jahren vollziehende Paradigmenwechsel, der spätestens mit Duchamp eingeleitet wird, sowie das veränderte Bewusstsein der Postmoderne ablesen, das mit der Er-

559 Vgl. Scorzin 2003. S. 39.

560 Scorzin 2003. S. 39.

561 Belting 1998. S. 447.

kenntnis der Performativität der Sprache – d.h. dass Sprache die Welt nicht beschreibt, sondern konstruiert – einhergeht. Barthes und Foucault erklären im Bereich der Literatur den Tod des Autors aus dem Bewusstsein heraus, dass Schreiben keine Tätigkeit des Registrierens, Konstatierens oder Repräsentierens mehr sein könne. Der Autor stellt Texte her, die aus einem Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur bestehen. Der Text besteht aus Codes und Zeichensystemen. Schreiben wird bei Foucault zu einem Zeichenspiel bzw. bei Kristeva wird die Ausführung als intertextuelle Performance verstanden. Sprache schreibt nicht, sondern konstruiert Wirklichkeit. Das ehemalige Subjekt wird als Einschreibeort begriffen, Wirklichkeit wird als verfasst, als durch Diskurse konstruiert verstanden. Dabei gibt es kein *a priori* jenseits der Diskurse der Macht. Demnach gibt es kein Subjekt mehr, sondern nur einen Schreiber, der Gesten der Einschreibung und nicht des Ausdrucks ausführt. Das Konzept des Autors als ein selbstbestimmtes Subjekt wurde in Frage gestellt, er wurde zu einem Schreiber der sich ihm einschreibenden Diskurse. Dieser Wandel des Werkbegriffs hin zum Prozesshaften hatte Folgen für das künstlerische Selbstverständnis.

Obwohl die Idee der individuellen Erfahrung im Mittelpunkt der Korridore steht, d.h. der Betrachter und seine Rezeption zu einem substantiellen Bestandteil des künstlerischen Prozesses gemacht werden, misstraut Nauman auch der Publikumsbeteiligung.<sup>562</sup> Somit rückt die Frage der Autorschaft erneut in den Vordergrund. Im Gegensatz zum von Künstlern wie John Cage oder Nam June Paik praktizierten *offenen Werk*, bei dem prinzipiell die uneingeschränkte Partizipation des Betrachters zugelassen wird, geht es ihm um die spezifische Situation und um präzise Vorgaben, die den Aktionsrahmen<sup>563</sup> festlegen, ohne jeweils konkrete Anweisungen bereitzustellen und ohne, dass das Publikum die Arbeit verändern kann

„I don't like the idea of free manipulation, of putting a bunch of stuff out there and letting people do what they want with it. I really had more specific kinds of experience in mind, and without having

562 Vgl. Kliege 1998. S. 49.

563 Vgl. Schneede 1998., S. 15. Kliege 1998. S. 47ff.

to write out a list of what people should do, I wanted to make play experiences unavailable just by the preciseness of the area.”<sup>564</sup>

Anstatt dem Betrachter die Veränderung oder Festlegung seiner Rezeption des ästhetischen Gegenstands zu ermöglichen, verengt der Künstler gerade den Spielraum, indem er seine Mitteilungen auf der Basis von Wahrnehmungsgesetzen macht, und schließlich nur spezifische Erfahrungen durch eine präzise inszenierte Situation direkt auf den Betrachter zu übertragen sucht. Dies wird vermittelt durch die Setzung einer Umgebung im Sinne einer Atmosphäre. In dieser Einschränkung liegt auch ein struktureller Unterschied zwischen Naumans und Eliassons Installationen, die bei letzterem offener konzipiert sind. Dort gibt es keine starke Rezeptionsfokussierung, Auswahl ist tendenziell möglich und die psychophysischen Reize sind in ihrer Wirkungsweise keineswegs schockartig zu nennen.

„Bei den Zweifeln und bei der Skepsis setzt Nauman an, und indem er den Neubeginn in der Werkstatt des Künstlers, im Atelier, der Urzelle der ästhetischen Produktion abseits von der Welt, startet, macht er die Kunst selbst, ihre Bedingungen, ihre Produktion, ihr Wirksamwerden zum zentralen Thema.“<sup>565</sup>

Die Frage der Autorschaft spiegelt sich bei Nauman einerseits in der ironischen Kritik an dem seit dem 19. Jahrhundert – auch durch die Bedeutungskonstruktion seitens der Kunstkritik und -historik<sup>566</sup> – geformten Künstlerbild wider, in dem der Künstler als Genie und Schöpfer galt. Zum anderen zeigt sie sich im Misstrauen gegenüber seinen Rezipienten. Bei den Installationen wird von Nauman, wie oben beschrieben, eine Lenkung intendiert, durch die der Betrachter kaum Spielraum erhält. Eine Auseinandersetzung in dieser Form, wie zu zeigen ist, taucht bei Eliasson schon nicht mehr auf, da dieser m.E. auf der Grundlage dieses bereits als fragwürdig akzeptierten und brüchig gewordenen Künstlerbildes seine ästhetische Praxis modifiziert ausführt. Hier lässt sich eine erneute Verschiebung ablesen, die sich auf der

564 Nauman in: Livingstone 1972. S. 23.

565 Schneede 1998. S. 14.

566 Vgl. von Bismarck 1998. S. 8.

Ebene der künstlerischen Produktion im Atelier zeigt bzw. in Eliassons Auffassung seines künstlerischen Arbeitens, das er als laborhaft beschreibt.

Auch Eliasson intendiert in seinen Ausstellungskonzeptionen eine bestimmte Abfolge der Betrachtung seiner angelegten Arrangements. Diese formen einen Parcours, in dem der Betrachter sich nicht gänzlich frei hindurchbewegt, wobei er der angedachten Abfolge aber spielerisch begegnen kann. Im Gegensatz zu Nauman stellen die einzelnen Erfahrungsräume Eliassons eher poetische Momente und Angebote für den Rezipienten dar. Nauman bediente sich einer tradierten Künstlerauffassung und hinterfragte gleichzeitig in frühen Arbeiten diese Positionen. Bei *The True Artist is an Amazing Luminous Fountain* (1966), *Selfportrait as a Fountain* (1966), *Myself as a Marble Fountain* (1967) und *The Artist as a Fountain* (1966/67) thematisiert Nauman auf ironisch kommentierende Weise seine Position als Künstler. Mit der Metapher des Springbrunnens greift er bewusst auf im Künstlermythos verankerte Vorstellungen von quellender Schöpferkraft zurück und macht diese für seine Arbeiten nutzbar, indem er auf diese überlieferten Bilder recurriert. Sicherlich kann man hier auch eine Anspielung und damit Fortschreibung der künstlerischen Position Duchamps ablesen. Allein die Titelwahl bezieht sich ironisch auf dessen *Fountain (Pissoir)*, welcher allein durch die Bestimmungsmacht des Ortes zum Kunstwerk avancierte.

Nach Bismarck steht Nauman mit der Frage nach der Funktion des Künstlers als charakteristisch für seine Künstlergeneration, die sie mit Craig Owen als eine solche bestimmt, die maßgeblich vom Verschwinden der Figur des Autors bestimmt sei. Sie geht jedoch davon aus, dass Nauman mit seiner Strategie des Entzugs der Möglichkeit zur Bestimmung körperlicher Identität genau an der Stelle Autorschaft problematisiert, an der bis dahin ihre Manifestation angenommen wurde. Nauman befrage demnach die Form der Autorität, die „dem Namen, der Signatur, der Hand des Künstlers oder ihrer Setzung zugesprochen wird.“<sup>567</sup>

In seinen Arbeiten beschäftigte Nauman sich ganz grundsätzlich mit der Frage: *Was ist Kunst?* „Wenn Du Dich selbst als Künstler verstehst und in einem Atelier arbeitest und kein Maler bist, wenn Du nicht mit irgendeiner

567 Siehe von Bismarck 1998. S. 23f.

Leinwand beginnst, dann machst Du alle möglichen Dinge – Du lehnst Dich im Stuhl zurück oder gehst auf und ab. Und dann kommt man zurück auf die Frage, was ist Kunst? Und Kunst ist, was ein Künstler macht, eben im Atelier herumsitzen [...].<sup>568</sup> Mersch konstatiert hierzu:

„Als Bruce Nauman Anfang der 60er Jahre ein leerstehendes Lebensmittelgeschäft anmietete, um sich tagelang allein auf einem Stuhl im Schaufenster zu präsentieren, stellte er sich nicht nur eine Frage der Kunst – das wäre ein avantgardistisches Projekt –, sondern er inszenierte sich als Künstler, der über Kunst nachdachte und somit Kunst als Denken über Kunst vollzog – ein performatives Projekt. Die Selbstpräsentation impliziert hier gleichzeitig eine Selbstaussetzung: Kunst als Denken ist nichts, was sich durch Bilder und Objekte öffentlich sichtbar machen ließe, sondern ein Prozeß, der im Denken geschieht und eben darum nur durch den gezeigt werden kann, der denkt.“<sup>569</sup>

Die o.g. Arbeiten stützen sich größtenteils auf diese ihm zugeschriebene Künstlerbedeutung. Mit der Korridorserie unterläuft Nauman diese traditionelle Auffassung jedoch dezidiert. Er nutzt sie, um Erwartungen und Konventionen zu enttäuschen. Verweigert wird die bis dahin geltende Erwartung, es gebe ein symbolisches oder ästhetisches Produkt, ein irgendwie fassbares Artefakt zu konsumieren. Mit dem *Performance Corridor*, der dem Publikum geöffnet wird, verschwindet der Künstler zwar zunächst als reale leibliche Präsenz, um in einem zweiten Schritt umso deutlicher – z.B. durch die Form von Einschränkung des Freiheitsgrades des Rezipienten – wieder wirksam zu werden. So lassen sich diese Arbeiten erneut über einen Zwischenzustand, eine Ambivalenz beschreiben, die sich nicht eindeutig auf eine Seite festschreiben lassen will. In diesem Spiel zwischen Zurücktreten einer traditionellen Autorschaft und einer neuetablierten künstlerischen Funktion liegt die Form seiner ästhetischen Praxis.

568 Nauman in Bruggen, 1998. S. 15.

569 Mersch 2002<sup>1</sup>. S. 217f.

Im Folgenden werden die Arbeiten Eliassons in drei Abschnitte aufgeteilt. Zunächst werden die frühen Arbeiten mit Licht beschrieben, die im Kontext von James Turrells und Robert Irwins Lichtkunst und der Absage an ein autonomes Kunstobjekt stehen. Anschließend werden die Installationen somatischer Erfahrung vergleichend mit Naumans Installationen unter dem Gesichtspunkt der Performativität analysiert und der Kontext der phänomenologischen Einflussnahme durch Merleau-Ponty beleuchtet. Den letzten Teil bilden die Ausstellungen als performative räumliche Inszenierungen Eliassons.

### *Künstlerischer Kontext von Olafur Eliasson – Ästhetische Strategien in zeitgenössischer Kunst-Praxis*

An den performativen künstlerischen Strategien in der *zeitgenössischen Kunst* lässt sich m.E. eine Entwicklung ablesen, die von einer Etablierung von Erfahrungsinzenierungen, die um Körper, Raum und Zeit kreist, zum einen zu einer Ausdifferenzierung der Gattung der Installationskunst verläuft. Installationen könnte man demnach nach bestimmten Themen oder in Bereiche einteilen, die bereits in den 1960er/-70er Jahren auftauchten und nun – verschoben – weitergeführt werden oder in verwandter Form wieder erscheinen. Dabei behandelt zeitgenössische Kunst Themen und verwendet Verfahren wie *Immersivität* und *Betrachtereinbeziehung* via *Sinnesreizung*, z.B. bei Olafur Eliasson, Ernesto Neto u.a., um eine kritische Reflexion des Begriffs des Autors und seiner (Un-)Abhängigkeit von der Institution, z.B. bei Thomas Hirschhorn. Um das Aufbrechen von Grenzen von Kunst, Interaktion und die sublimen Irritierung des Betrachters geht es z.B. bei John Bock, die Behandlung von Zeit sowie des Körpers vor allem des Betrachters steht bei Vanessa Beecroft u.a im Mittelpunkt. Das Thema Narration, Spiritualität und Zeit behandelt insbesondere z.B. Bill Viola. Während bei z.B. Eliasson, Neto, Kapoor oder Viola u.a. *Performativitätsstrategien* eingesetzt werden, die eine kontemplative Rezeptionshaltung einfordern, kommen bei Hirschhorn, Bock und Beecroft Verfahren zum tragen, die sich u.a. als schockhaft im Sinne Naumans erweisen. Diese Verfahren erweisen sich als eine Weiterführung des kritischen

Gedankens, der auch den Arbeiten Naumans zugrunde liegt und sich in einer ethischen Haltung ausdrückt, die Fragen des Sozialen, Medialen, Politischen und Gender zum Gegenstand haben. Zum anderen lassen sich zwei Stränge in der (Video-)Installationskunst ausmachen, von denen ich einen den *schockhaften*, in der Tradition der Bild- und ontologischen Werkkritik der 1960er-/70er Jahre stehenden nennen möchte, und den anderen als *poetischen* Strang benennen möchte, der durch Bildlichkeit im Sinne einer Visualisierung bzw. eine verschobene Spiritualität oder Metaphorik gekennzeichnet ist, und die hier im Vordergrund stehen werden. Hierzu zählen z.B. Arbeiten von Eliasson oder Neto. Bei Olafur Eliassons Arbeiten stehen jene im Vordergrund, die das Sichtbarmachen von prozeßhaften Veränderungen und Zeit behandeln, aber auch seine Installationen, in denen Bewegungsabläufe sowie die Einbeziehung des Betrachters ins Kunstwerk hervorgehoben werden, sowie seine Beschäftigung mit Naturphänomenen. Eliassons Werkspektrum reicht von Photographien über Skulpturen, Innen- und Außenraum-Installationen bis hin zu Ausstellungsinszenierungen. In einigen Arbeiten verbindet Eliasson die Intervention in oder die Veränderung der architektonischen Räume von Galerien oder Museen mit der Beschäftigung mit Naturphänomenen. Als Materialien seiner Installationen verwendet er neben harten Stoffen wie Metall, Spiegel, Glas etc. auch ephemere wie Licht, Hitze, Dampf, Eis, Wasser u.a., die stets einen zeitlich begrenzten Zustand beschreiben. Hierbei zielt Eliasson darauf ab, die Erfahrung von Natürlichkeit grundsätzlich zu hinterfragen und lässt diese Erfahrung durch eine Verschränkung von Natur- und Kulturraum vom Rezipienten gleichzeitig nachvollziehen.

Mit der *Aus-stellung* der Naturphänomene bildet der Künstler eine zu der für natürlich gehaltenen Umgebung differente Wahrnehmungssituation. Aufgrund der Einbindung von Naturelementen in den kulturellen und institutionellen Kontext des Museums, der durch bestimmte Wahrnehmungskonventionen der Betrachter bestimmt ist, werden diese Phänomene zwangsläufig als Kunstobjekte betrachtet. In seinen inszenierten Erlebnisräumen befasst sich Eliasson mit den Wahrnehmungserfahrungen des Publikums und legt einen Fokus auf das Bewusstwerden dieser Wahrnehmungsprozesse seitens des Rezipienten. Es scheint auch eine veränderte Rezeptionshaltung des Betrachters erforderlich, die sich dem kontemplativen annähert. Ähnlich wie



Eliasson arbeitet auch der Künstler Ernesto Neto<sup>570</sup> in seinen abstrakten Installationen mit unterschiedlichen Mitteln, um die Sinne des Betrachters anzusprechen. So formt er z.B. aus transparenten, textilen Materialien wie Nylon oder Baumwolle organische weiche Schläuche und Stoffsäcke, die er von der Decke in den Raum spannt oder hängen lässt. Auch sind diese weichen Konstruktionen manchmal mit Gewürzen angefüllt, die der Betrachter zuerst riechen kann, bevor er die Installation und seine Objekte visuell wahrnimmt. Die Installationen und Körper-Landschaften nehmen wie bei Eliasson teils den gesamten Ausstellungsraum ein oder bilden labyrinthartige Gänge und Räume und laden den Betrachter zur Interaktion im künstlerisch intendierten Prozess ein. Sie spannen ihn in einen Prozess der Material-, Raum und Selbsterfahrung. Einen Rückbezug auf die 1960er/-70er Jahre bildet seine Arbeit insbesondere, da er sich auf die brasilianischen Neo-Konkretisten<sup>571</sup> Lygia Clark und Hélio Oiticica bezieht, die sich gegen die Idee der autonomen geometrisch abstrakten Form wandten und sich stattdessen auf organische Formen und die aktive Teilnahme des Rezipienten konzentrierten. Insbesondere durch den Bezug hinsichtlich seiner Materialwahl Stoff, steht Neto der künstlerischen Position der beiden nahe, die sich mit der für die Kunst der 1960er Jahre grundlegenden Metapher der *durchlässigen Membran*, als eine „im einfachsten Sinne durchscheinende, elastische, relative Trennung zwischen Gegensätzen – z. B. zwischen Innen und Außen [...] bezeichnen lässt. Diese Kunst war ein Symbol für ein neues Verhältnis zur Natur, Körper und Psyche [...].“<sup>572</sup> Clark produzierte z.B. sensorische Bekleidungsstücke<sup>573</sup>

570 „Neto wurde 1964 in Rio de Janeiro, Brasilien geboren, wo er auch lebt und arbeitet.“ <http://www.freud-museum.at/d/inhalt/museumausstellungenNeto.html>, Zugriff 2008: Installationen und Skulpturen wurden in internationalen Institutionen gezeigt: u.a. im *MoCA Los Angeles* (2003), im *Hirshhorn Museum Washington DC* (2002), in der *Kunsthalle Basel* (2002), im brasilianischen Pavillon der Biennale Venedig (2001) oder der *ICA London* (2000).

571 Das neo-konkrete Manifest von 1959 wurde von Clark und Oiticica unterzeichnet: „Wenn wir nach einem Äquivalent zum Kunstwerk suchen, so werden wir es nicht in der Maschine oder im Objekt als solchen finden, sondern [...] im lebenden Organismus.“ Zitiert nach Brett 1998. S. 204.

572 Brett 1998. S. 198.

573 Brett beschreibt in seinem Essay *Lebensstrategien* über Clark, wie sie ihre ästhetischen *Relational Objects* mit der außerkünstlerischen Lebenswelt verband. „Sie wurde derart überzeugt von der Wechselbeziehung zwischen dem ‚Physischen‘ und dem ‚Metaphorischen‘ in der gelebten Erfahrung eines Menschen, daß sie eine ‚Sprache des Körpers‘ entwickelt zu haben glaubte. Die *Relational Objects* ermöglichten eine Interaktion mit jenen Erfahrungen, die in den Erinnerungen des Körpers auf einer nonverbalen oder präverbalen Ebene einge-

aus Stoff, luftgefüllten Säcken, Polyäthylen-Tüchern, Steinen, und elastischen Bändern, Oiticicas *Parangolé Umbänge* (1965) waren aus netzartigen und durchlässigen Strukturen gebildet, die als Membran ebenfalls *Überschreitung der Grenze* zum Thema hatten.<sup>574</sup> Oiticica befasste sich in der Zeit intensiv mit der Frage nach Formen der visuellen Wahrnehmung von Farbe, aber auch nach Materialität und Körperlichkeit von Farbe. Dabei bezog er wiederum explizit den Betrachter in seine Arrangements mit ein. Dafür öffnete er die plane Fläche in den Raum (*Bilateral Equali* 1959, oder *Grand Nucleus* 1960–1966).<sup>575</sup> Auch Clarks konzeptuelle Arbeit *Luft&Stein*<sup>576</sup> macht deutlich, in welcher Reihe sich Netos Ansatz verorten lässt: im skulpturalen. Auch für Neto stehen, ähnlich wie bei Eliasson, die Thematisierung von Landschaft bzw. Natürlichkeit und Künstlichkeit sowie der architektonische Raum und seine Transformationen im Vordergrund. Frühe Arbeiten des brasilianischen Künstlers Neto lassen sich formal und thematisch vergleichen mit den frühen Raumauslotungen aus Fiberglas von Nauman, denn auch sie stehen in einer Tradition der skulpturalen, bildhauerischen Auseinandersetzung und Problematik, wie sie sich im Spiel zwischen geformter Masse und Raum ausdrückt. Arbeiten wie *A-B-A chapa-corda-chapa* (1987), *Barrabola* (1988), *Copulonia* (1989), *Colonia* (1989) oder *Topologic fluency on a structural camp for a high density point, yeah!* (1992) u.a. spüren den unterschiedlichen Formen und Ma-

schlossen waren.“ In ihrem Atelier behandelte sie zwischen 1976 und 1982 Menschen mit psychischen Problemen und transformierte ihre künstlerische Strategie in eine therapeutische Form. Vgl. Brett 1998. S. 206.

574 Vgl. Brett 1998. S. 198. Zu Oiticicas künstlerischem Konzept betonte Brett zwei grundlegende Prinzipien, die seine Arbeiten auszeichnen. Zum einen der Begriff *Weltschutz*, als bewohnbare Welt, und zum anderen *Crelazer*. Dieser Neologismus bezog sich auf das portugiesische *crer* (glauben) und *criar* (erschaffen) und *lazer* (Muße). *Crelazer* stellte „die Widerlegung des ganzen Wertesystems, das Kolonialismus und Rassismus zugrunde liegt“ (Brett 1998, S. 27) dar und verband sich mit der Vorstellung von einer „Welt, die sich selbst durch unsere Muße, in ihr und um sie herum, erschafft, nicht als Flucht, sondern als Erfüllung der höchsten menschlichen Wünsche.“ (Oiticica, zitiert nach Brett 1998. S. 207.). Der Begriff der *Creolisierung* der Welt war bereits Thema auf einer der *Plattformen der Documenta 11*.

575 „When colour is no longer submitted to the rectangle, nor to any representation of this rectangle, it tends to ‘embody’ itself; it becomes temporal, it creates its own structure, and the work then becomes the ‘body of colour’.“ Oiticica, zitiert nach Charlesworth 2007. S. 71.

576 *Luft&Stein* besteht aus einer Handlungsanweisung seitens der Künstlerin: „Blase einfach einen simplen Plastiksack auf, versiegle ihn, platziere den Stein in eine Ecke und presse den Sack zwischen deinen Händen zusammen.“ Clark zitiert nach Brett 1998. S. 204. In dieser Arbeit zeigt sich, laut Brett, die „gesamte Geschichte der Bildhauerei“, der es um das Verhältnis von *Leichtigkeit und Gewicht* geht. Siehe Brett 1998. S. 204.

terialen nach, wie Holz, Draht, flexibler Stoff, oder gefülltes Lycra, die sich im Raum positionieren und ihn oder den Gegenstand bestimmen, sprich: stets die Bedingtheit zwischen den skulpturalen Elementen und dem sie umgebenden Raum thematisieren und sichtbar machen.

Vor allem skulpturale Arbeiten wie *Marsyas* in der Tate Modern (The Unilever Series) von Anish Kapoor füllen den ganzen Ausstellungsraum. Kapoor kann hier auch als ein Vertreter der poetischen Strategien, aus der Bildhauerei und dem skulpturalen Ansatz kommend erwähnt werden. Oftmals arbeitet er mit raumgreifenden und ortsspezifischen Skulpturen. Auch die Ausstellung *svayambh* im *Haus der Kunst* (2007/08) nahm den gesamten Museumsbau in Anspruch, dort schob sich langsam und lautlos, aber beharrlich ein riesiger tieferer Farbklotz aus Wachs durch die Museumsräume, so dass an den Türrahmen jeweils Spuren der Zerstörung hinterlassen wurden.

Ganz im Gegensatz zu dieser künstlerischen Auffassung steht Thomas Hirschhorn, der dem schockhaften Strang zuzurechnen ist. Seine Installationen lassen sich als eine Synthese aus künstlerischem Anspruch und sozialem Anliegen beschreiben, die Präsentationsweisen verfremden und gewohnte Sichtweisen irritieren. Der Künstler bevorzugt für seine begehbaren Raum-Assemblagen die Verwendung von billigen, symbolkräftigen Materialien, wie z.B. Karton, Klebeband, Haushaltsfolien, Zeitungsausschnitte, Fotokopien, Bauplastik, Neonröhren, Fernsehgeräte, Bücher etc. Die Materialwahl versteht Hirschhorn als politische Entscheidung: "Ich lehne es entschieden ab, politische Kunst zu machen. Ich mache Kunst auf politische Art."<sup>577</sup> Durch diese Form von ortsspezifischer Intervention entstand eine Bewusstmachung für soziale Verantwortung. Seine Bilderwahl geht teils an die Grenze der Zumutbarkeit: Verstümmelte Leichen, denen die Eingeweide aus dem Körper quellen, scheinen absichtlich an die Grenze einer visuellen Belastbarkeit zu gehen, wie z.B. bei einer Ausstellung, bei der er Photographien von in Blutlachen liegenden, verstümmelten und aufgeschlitzten Körpern zeigte, aus denen Gedärme etc. herausquollen. Ähnlich zu Eliasson stellt aber auch Hirschhorn die Frage nach Ausstellungsformen und dem Erzeugen von Aus-

577 Hirschhorn: <http://www.kunsthhaus.ch/ausstellungen/2001/hirschhorn.html>. Zugriff, 21.12.2005.

stellungsorten. Der Künstler erstellt dafür u.a. zeitlich begrenzte Denkmäler für Philosophen und Denker wie z.B. *Benedict de Spinoza* (1999, Amsterdam), *Gilles Deleuze* (2000, Avignon), *Georges Bataille* (2002, Kassel). Indem er die intellektuellen Ikonen mit seinem einfachen Material in Verbindung bringt, und sich dabei an die Peripherie richtet, so scheint es, hat er die Aufhebung von gesellschaftlichen Hierarchien im Sinn. Bei seiner Arbeit *Bataille-Monument* z.B. war sein Anspruch an die ästhetische Praxis Wirksamkeit bei mentalen Prozessen zu erzeugen: „Die Überzeugung, dass Kunst einen Raum erkämpfen, einen Raum behaupten kann. Es ist die Überzeugung, dass Kunst einen mentalen Raum schaffen kann, dass sie in das Gehirn eindringen kann.“<sup>578</sup> Nicht nur Hirschhorns Arbeiten bewegen sich in einem Oszillieren zwischen Erfahrung in einer Installation und dem Lesen von Zeichen, Symbolen und Erinnerungen, auch John Bocks (Video-)Installationen und Performances zeichnen sich insbesondere durch eine spezifische Form von Humor aus, die eine surreale und dadaistische Welt erzeugen und beim Betrachter durchaus auf Unverständnis stoßen können und wollen. Dabei wählt er Materialien, die Assoziationen zu einer kruden, aber auch kindlichen Welt aufbauen, wie Kinderpuppen, Zahnpasta, Rasierschaum, Käse, Schnüre und kleine Elektrogeräte. Einer seiner Methoden ist es dabei, eine etablierte, institutionalisierte Sprache einer Disziplin als selbstverständlich gebrauchte Alltagssprache in seine Performances einzubauen und sie damit zunächst einmal aufzuzeigen, leicht zu verschieben und damit umzuwerten. Wie im Falle Hirschhorns zählen seine Arbeiten sicherlich nicht zu jenen, die eine

578 Hirschhorn 2003. S. 236. In dieser Arbeit errichtete Hirschhorn 2002 während der Dokumenta 11 in Kassel in der Friedrich Wöhler-Siedlung, zusammen mit den dort lebenden Menschen und einem Sozialarbeiter sein Bataille-Monument, das u.a. eine Bibliothek für Jugendliche umfasste. Hierbei waren Fragen ausschlaggebend wie: „Bin ich fähig Begegnungen zu machen? Bin ich fähig Ereignisse zu erzeugen?“ oder auch: „Nicht: mache es wie ich, sondern: mache es mit mir zusammen.“ Hirschhorn 2003. S. 9. An den Fahrdienst-Ständen, die in der Friedrich Wöhler-Siedlung und der Binding-Brauerei aufgestellt waren, an denen das Dokumenta-Publikum ein- und ausstieg, brachte Hirschhorn folgendes Zitat von David Hammons an, das eine polemische, provokante (?), kritische Reflexion auf seine eigene Arbeit im öffentlichen Raum darstellen sollte: „The art audience is the worst audience in the world. It's overly educated, it's conservative, it's about to criticise, not to understand and it never has any fun. Why should I spend my time playing to that audience? That's like going into a lion's den. So I refuse to deal with that audience and I'll play with the street audience. That audience is much more human, and their opinion is from the heart. They don't have any reasons to play games, there's nothing gained or lost.“ Hammons zitiert nach Hirschhorn 2003. S. 72.

rein visuelle oder poetische Strategie verfolgen, sondern den Betrachter eher verstören oder verwundern. Bock rückt seine Kunst damit in die Nähe eines dezidiert ethisch-politischen Selbstverständnisses. „Bock’s work can seem rather puerile at first, or perhaps a straightforward practice rooted in ironic low-fi cobbling. But in fact the inveterate nonsense that almost chokes his films and videos, the triades of gobbledygook and mayem, comprise strata and strands of recognisable methodologies and motifs.“<sup>579</sup> Und wie O’Reilly konstatiert gründet seine Methode des Nonsense auf einer Bewunderung für das Bauhaus, auf der Posie von Hugo Ball und den Theorien des Cabaret Voltaire.<sup>580</sup> Auch dem Betrachter wird hier einiges abverlangt, denn oftmals wird er in eine bestimmte Position gezwungen, um seine Videos betrachten zu können, wie zum Beispiel in der Ausstellung im *ICA*, London 2004: *Klitterkammer*. Hier musste das Publikum zunächst Leitern erklimmen, durch kleine, enge Gänge kriechen oder Aussichtsplattformen erreichen, bis es von dort aus die Performance miterleben konnte. „He persists in finding what he calls the ‘glam’, asking us to look, lok again and look harder at the latent fascination of the universe.“<sup>581</sup>

Auf ähnlich subtile Weise verfährt auch Vanessa Beecroft. Die Künstlerin inszenierte seit den frühen 1990er Jahren vor allem performative Situationen, indem sie Gruppen von Frauen oder Männern in Museumsräumen auf bestimmte Weise anordnet. „Im Unterschied zur Performance Art ist die Künstlerin hierbei nicht selbst in die Arbeit involviert, sondern tritt als Regisseurin oder Fotografin ihrer Arrangements in den Hintergrund.“<sup>582</sup> Wenn sie die Grenzen zwischen Exhibitionismus, teilnehmender Beobachtung und Voyeurismus aufzeigt, dann steht im Mittelpunkt ihrer Arbeit die Frage nach dem Betrachterverhalten angesichts der *Tableaux Vivants*<sup>583</sup>. Vergleichbar mit Nauman tauchen hierbei Fragen nach Individualität und Gruppe, nach (Selbst-)Beobachtung und Beobachtung der Beobachtung, Intimität und Distanz auf. Ähnlich zu Eliasson steht die durch die künstlerische Strategie

579 O’Reilly 2007.

580 Siehe O’Reilly 2007. S. 52.

581 O’Reilly 2007. S. 59.

582 <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/beecroft/biografie/> Zugriff 2008

583 Siehe: <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/beecroft/biografie/> Zugriff 2008

hervorgerufene Selbstreflexion im Vordergrund. Auch ihre *Tableaux Vivants* entbehren nicht einer gewissen visuellen Form und einer metaphorischen Ebene, folglich könnte man Beecroft als eine Künstlerin bezeichnen, die an der Schwelle zum poetischen Verfahren steht. In Rahmen der Auseinandersetzung mit dem Paradigma Performativität und einer konsumptiven Rezeptionshaltung erweisen sich die zeitgenössischen Arbeiten Bill Violas als wegweisend. Seine Videoinstallationen sind ein weiteres Beispiel für eine künstlerische Auseinandersetzung auch auf thematischer Ebene mit dem Raum, der Zeit und den vielfältigen Aspekten der Wahrnehmung in der ästhetischen Erfahrung. Einige Videoarbeiten assoziieren insbesondere durch die Schnittfolge und Aneinanderreihung von Bildern psychische Prozesse der Erinnerung oder des Traums. Er experimentierte bereits Mitte der 1970er Jahren in Video-Installationen mit Closed-Circuit.<sup>584</sup> Mit der Fokussierung des Blicks des Betrachters und dem Reflektieren über Zeit steht das Bewusstsein von Kontinuum im Mittelpunkt dieses künstlerischen Verfahrens. Seine Bilder erhalten eine wesentliche Aussage durch die vom Künstler intendierte Spiritualität der gewählten Themen und Motive und stehen dadurch der poetischen Seite näher als einer schockhaften. Analog zu Nauman und Eliasson sind einige Arbeiten Violas bestimmt durch den Effekt der (hier allerdings filmisch) vermittelten Selbstwahrnehmung, der besonders in einer Raumsituation zum Tragen kommt, die den Betrachter körperlich einbindet. Ein Hauptaspekt bildet das Aufzeigen der Abhängigkeit von körperlichen Eindrücken bei der Wahrnehmung von Zeit. An einigen Arbeiten lässt sich auch das Wechselspiel zwischen medialem Einsatz und bildlichen Inhalten beobachten. Bei *The Greeting* (1976) greift Viola z.B. auf die bildhafte Vorlage des „gleichnamigen Werkes des italienischen Manieristen Jacopo da Pontormo zurück“ (entstanden zwischen 1528/29).<sup>585</sup> Viola „stellt mit technischen Mitteln das Werk nach und kommentierte somit sowohl die dargestellte

584 Bei *He Weeps for You* fällt ein Wassertropfen aus einem kleinen Kupferhahn und wird durch eine Videokamera auf eine Fläche projiziert. Durch die Nahaufnahme kann sich der Betrachter als Spiegelung im Raum selbst wiedererkennen. Der Tropfen fällt auf ein Trommelfell unter dem Hahn. Der entstehende Resonanzton wird, akustisch verstärkt, in den Raum eingespeist. Ein weiterer Tropfen beginnt sich zu formen und setzt den Kreislauf fort.  
585 <http://www.medienkunstnetz.de/werke/the-greeting/> sowie <http://on1.zkm.de/kramlich/viola>, Zugriff 2008

Heilsgeschichte als auch die malerische Tradition.<sup>586</sup> Pontormo stellt genau den Moment im Bild dar, in dem Maria und Elisabeth sich „in geistiger Versenkung am nächsten waren“<sup>587</sup>, im Gegenzug zu Viola, der das Gemälde in der Zeit ausweitete.<sup>588</sup> Viola gilt hier als ein wichtiger Vertreter der Videoinstallationskunst und lässt sich insbesondere in der Rezeptionshaltung mit Eliassons Arbeiten vergleichen.

Während bei den Arbeiten aus den 1960er/-70er Jahren die Erweiterung der Kunsterfahrung auf alle Sinne des Rezipienten im Vordergrund der ästhetischen Praxis stand und die Trias Künstler – Werk – Betrachter in Frage gestellt wurde, um sie in ein neues Verhältnis zueinander zu bringen, lassen sich also bei zeitgenössischen Arbeiten sowohl Tendenzen der Politisierung und sublimen Unterminierung institutioneller Kategorien als auch Strategien der Oberflächenbespielung, der raumgreifenden Vergrößerung – der Poesie – ausmachen. Im Kontext von Eliasson stehen dann zum Beispiel u.a. Arbeiten von John Bock, Thomas Hirschhorn, Vanessa Beecroft, Bill Viola, Ernesto Neto und Anish Kapoor. Wenn diese eine heterogene Auseinandersetzung mit dem Körper, dem Raum, der Zeit aufweisen, die insbesondere die Wahrnehmung des Betrachter ins Zentrum stellen, dann lassen sich nicht nur für die unterschiedlichen ästhetischen Ansätze dieser Künstler Gemeinsamkeiten feststellen, sondern die zeitgenössischen performativen Installationen weisen alle einen Rückbezug auf die in dem 1960er/-70er Jahren entwickelten kunsttheoretischen Paradigmen des Performativen auf, die eine Destabilisierung des Werkbegriffs evoziert hatten. Als sie auch den Betrachter aus dem Gleichgewicht brachten, indem sie ihn mit schockhaften Erlebnissen konfrontierten, erhoben sie ihn auf diese Weise zum Partizipierenden des künstlerischen Ereignisses, wohingegen der Rezipient zeitgenössischer Installationen solche Ereignisse als konventionalisiert und folglich als voraussetzbar erachteten. Es ließ sich dann beobachten, dass hier der *körperliche Distanzverlust* zum Artefakt bereits bestand, eine Partizipation als gegeben angenommen werden konnte. Folglich kann von einer *Ausdifferenzierung der Gattung der Installationskunst* gesprochen werden, die sich in den unterschiedlichsten medialen

586 <http://www.medienkunstnetz.de/werke/the-greeting>, Zugriff 2008

587 <http://www.medienkunstnetz.de/werke/the-greeting>, Zugriff 2008

588 Siehe: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/the-greeting>, Zugriff 2008

Praktiken der individuellen Künstler ausdrückt und sich in anderen *Performativitätsstrategien*, wie *Immersivität* oder der *Reflexion des Kunstbetriebes*, der *Ethik der Betrachtung* und einer Bewusstwerdung *unausweichlicher sozialer und politischer Stellungnahmen* aber auch der *Poesie der Oberfläche* zum Ausdruck kommen.

### *Der Dematerialisierungsprozess im Frühwerk Eliassons: Arbeiten mit Licht*

Im Fokus der künstlerischen Auseinandersetzung (des 1967 geborenen isländischen und in Dänemark aufgewachsenen, in Berlin lebenden) Künstlers Olafur Eliasson steht der Prozess und die Sichtbarmachung von Veränderung von Phänomenen in Form von Installationen und Inszenierungen. An zentraler Stelle befindet sich dabei die Thematisierung der menschlichen Wahrnehmung und seiner Bedingungen, das Sehen in Bewegung sowie die somatischen Erfahrungen des Betrachters. In seinen räumlichen Inszenierungen setzt Eliasson die Rezipienten Wahrnehmungserfahrungen aus, indem er u.a. ephemere Materialien, Naturphänomene wie Nebel, Wasser oder Wind mit einfachen Apparaturen rekonstruiert. Auch lässt er den Betrachter technische Hilfsmittel, die zur Messung, Konstruktion oder Beobachtung von Natur und Umwelt verwandt werden, wie z.B. Camera obscura, Fernrohr etc. benutzen. Zudem werden Spiegelkonstruktionen, Glaskaleidoskope und Licht eingesetzt. In der Erfahrung dieser teils spielerischen Arrangements wird der Betrachter jedoch immer auf seinen eigenen Körper und seine Sinne verwiesen. Eliassons Ausstellungskonzeption kann daher ähnlich der Naumans als erlebnisbetont und performativ beschrieben werden. Im Durchschreiten der als Parcours angelegten Ausstellungen wird der Betrachter zur Selbstreflexion angeregt und seine gewohnte Wahrnehmungsmuster werden hinterfragt.

Eliasson legt sowohl seine einzelnen Installationen als auch seine musealen Arrangements als *environmentale Erfahrungsinzenierungen* an. Reflexion, Behinderung, Verwischung, Vernebelung, Manipulation der visuellen Wahrnehmung sowie Beschleunigung oder Verlangsamung – also *Temporalisierung* – unter Miteinbeziehung des Körpers und der davon ausgehenden Erfahrung des Betrachters bilden seine künstlerischen Mittel. Auf der einen



Seite inszeniert Eliasson seine Installationen durchaus als skulpturale Werke, auf der anderen Seite steht die Art und Weise der Präsentation dieser Inszenierung im Vordergrund, in welcher der Betrachter das Wie der Wahrnehmung fokussiert. So werden Räume für Paradoxes und Widersprüchliches geschaffen und durch Desorientierung werden neue Blickwinkel auf die Konstruktion von Wissen gelegt. Thematisiert wird zugleich, inwiefern die Wirklichkeit durch soziale, kulturelle oder ideologische Determinanten bestimmt oder geformt wird. Die Arbeiten fordern den Betrachter auf zu reflektieren, wie er sich selbst – subjektiv, körperlich und visuell – wahrnimmt und auf welche Weise er im Verhältnis zu seiner Umwelt steht.

Performativität in Eliassons künstlerischen Verfahren lässt sich auf zwei Ebenen beschreiben. Zum einen auf der Ebene der einzelnen Arbeiten, wie bei den Installationen somatischer Erfahrung, z.B. *360° Room for all Colors* etc., und zum anderen auch auf der Ebene der gesamten Ausstellungskonzeption, wie z.B. bei *surrounded surroundings*, *The Mediated Motion* etc. Die Arrangements sind immer so angelegt, dass der Rezipient mit seinem Körper und Blick in Bewegung bleibt und dabei mit der Wahrnehmung und Anschauung des Objekts verflochten ist. Immer sind die enthüllende, erkenntnisorientierte Wahrnehmung und die physische Aktion untrennbar miteinander verbunden. Auch die Zeitlichkeit der Perzeption wird augenfällig. Die Ausstellungen sind als Gesamtes zu betrachten, da sie als nicht-narrativer Parcours ausgerichtet sind und teils keine (Einzel-)Objekte mehr beinhalten. Das bedeutet, dass nicht nur die einzelne Arbeit performativ erfasst wird, sondern die Ausstellung als Gesamtes und als in ihrer Präsenz zu erlebende, inszeniert ist. Die Folge der performativen Arrangements ist die Interaktion zwischen Objekt und Subjekt. Die Trennung zwischen dem Betrachter und dem Artefakt wird aufgehoben.

In Eliassons Frühwerk lässt sich ähnlich wie bei Nauman ein künstlerisches Verfahren aufzeigen, das den Objektstatus eines Kunstwerkes in Frage stellt und zugleich auf den skulpturalen Wert desselben angewiesen bleibt. Zu den frühen Arbeiten zählen Licht- und Spiegelenvironments, die zum Teil noch während Eliassons Akademiezeit in Kopenhagen entstanden sind. Dazu zählen u.a. Installationen wie *Window Projection* (1990), *I grew up in solitude and*

*silence* (1991), *Wannabe* (1991), *Infinity* (1991), *Come as you are* (1992) und auch *Expectations* (1992). Ihnen allen ist die Verwendung verschiedenster Techniken und Instrumente, wie z.B. Projektoren eigen, die zur Spiegelung, Beugung und Brechung von Licht dienen. Die Arbeiten haben bereits die menschliche Wahrnehmung, die aus der Beziehung zwischen dem Objekt und dem Betrachter besteht, zum Gegenstand. Dies wird mit unterschiedlichen Materialien und Phänomenen zur Anschauung gebracht, die sich auf die Partizipation des Betrachters beziehen.

Die erste Arbeit *Suney* (1995) die Eliasson nach seinem Akademieabschluss ausstellte, besteht aus einer großen gelben, transparenten Folie (Mylar), die von der Decke bis zum Boden gespannt ist und einen Galerieraum in zwei ungleich große rechteckige Bereiche teilt. Der Raum ist ansonsten leer. Jeder Bereich kann separat betreten und daher auch nur von einer Raumseite aus betrachtet werden. Somit rückt der Standpunkt des Betrachters in den Vordergrund. Auf der einen Seite stehend, kann er durch die Folie hindurch andere Beteiligte betrachten und wird zugleich selbst Objekt der Beobachtung. Die Kontur des gesamten Galerieraumes sowie dessen Grenzen wird mittels der Unterteilung durch die lichtdurchlässige Folie erst ersichtlich gemacht. Die Farbe erzeugt die Wirkung von Volumen. Die Manipulation des architektonischen Raumes verweist auf die Bedeutung der Wahrnehmung des Rezipienten als konstitutives Element der performativen Ästhetik.

In der Installation *Window Projection* (1990) projiziert ein Scheinwerfer mittels eines Gobos<sup>589</sup> die Form eines Fensterkreuzes auf die einem Fenster gegenüberliegende Wand. Das Licht erhält den Anschein, als leuchte es zwischen den projizierten Fensterstreben hindurch, in den leeren Ausstellungsraum. Die Folge ist eine durch die Veränderung des Charakters des Raumes hervorgerufene Irritation. Sie resultiert aus der unterschiedlichen Wahrnehmung von künstlichem und natürlichem Licht, da im ersten Moment nicht ersichtlich wird, wie das Licht und der vermeintliche Schatten auf der Wand zustande kommen. Zehn Jahre später wird Eliasson in ähnlichen Arbeiten

589 Maske, die in einen speziellen Scheinwerfer geschoben, eine Projektion ermöglicht. Gobos aus Glas ergeben (farbige) Diaprojektionen, Gobos aus Metall ermöglichen Schattenprojektionen. Siehe Broecker 2004. S. 43.

wie *Double Window Projection* (2000) oder *Remagine* (2002) das Thema wieder aufnehmen. Durch Überlagerungen eines mehrfach projizierten Motivs und durch die unterschiedliche Positionierung von zwei Projektoren wird auch dort der Eindruck von räumlicher Tiefe erzeugt.

*I grew up in solitude and silence* (1991) zeigt auf einfache und programmatische Weise, inwiefern das Frühwerk um eine Auseinandersetzung mit optischen Phänomenen wie Licht und Spiegel kreist. Eine brennende Kerze wird senkrecht stehend in der Mitte eines runden Spiegels angebracht. Dies bewirkt die Annahme, dass die Kerze auch an ihrem anderen Ende brennt, in einem nicht real vorhandenen Ort des Spiegelbildes. Der räumliche Bezug, den die Kerze zu ihrem tatsächlichen Standpunkt hat, wird entzogen beziehungsweise verschoben, was auch die Infragestellung des Standpunktes des Betrachters zur Folge hat. Ebenso wirkt die Installation *Wannabe* (1991). In einem Café in Kopenhagen wurde an der Decke ein Spotlight angebracht, so dass das Licht einen kreisrunden Kegel auf den Boden wirft. Dies legte es dem Betrachter nahe, sich hineinzustellen. Folgte dieser der impliziten Aufforderung, wurde nicht nur das Bewusstsein für seinen eigenen Körper relevant, auch die Aufmerksamkeit der Umwelt wurde auf die Präsenz des Körpers dieses Besuchers gelenkt. Dieser erwies sich unmittelbar als beobachtetes Objekt im öffentlichen Raum, der – in Gestalt eines Cafés – an der Schwelle zum privaten Raum steht. Die Reflexion über den Subjekt- und Objektstatus des Rezipienten sowie eine Ausrichtung auf die Ortsspezifität des Ausstellungsraumes wird in späteren Installationen somatischer Erfahrung erneut auftauchen und lässt sich thematisch mit der Intention Naumans vergleichen.

Bei *Infinity* (1991) wird mittels eines HMI-Projektors und einer Plastiklinse sowie eines blauen Lichtfilters ein ca. 10 cm dicker blauer Lichtstreifen waagrecht auf eine Wand in einen Raum projiziert. Wenn der Betrachter den Raum betritt, befindet sich der Leuchtstreifen ungefähr auf Augenhöhe. Der Ort wird durch diesen spezifischen Eingriff zu einem ästhetischen Verfahren, das mittels Licht auf den Sehsinn des Rezipienten abzielt. Derselbe Aspekt wird auch bei *Expectations* (1992) relevant, das einen rosafarbenen waagrecht Lichtstreifen auf der Ziegelfassade eines Hauses zeigt, oder bei *Come as you are* (1992), in dem ein Lichtprojektor mittels eines Farbfilters einen roten

Lichtstreifen auf Augenhöhe auf eine Tür wirft. Auch die Arbeit *The thin line mirrored (the thin gap reflected)* (1992) aus dieser Serie zeigt einen Spiegelstreifen, der diesmal vertikal auf einer Wand angebracht ist. Eliasson macht den Betrachter in diesen Arbeiten auf die spezifischen Dimensionen der Umgebung aufmerksam, in der sich Menschen alltäglich befinden, sei es in einem Café, vor einer Haustür, in einem Zimmer oder vor einer Hausfassade. Mit der Beleuchtung von architektonischen Details werden diese Orte erst sichtbar gemacht und dadurch zu Räumen spezifischer ästhetischer Erfahrung. In diesen frühen Arbeiten geht es um die Auslotung der Wahrnehmung eines Raumes und seiner sinnlichen Versicherung. Sie sind Ergebnis einer Auseinandersetzung mit der Qualität von Licht:

„Licht hat mich auch deshalb von Anfang an interessiert, weil es sehr stark die räumlichen Bedingungen verhandelt, das heißt, dass es einerseits ein eigenständiges Objekt sein kann, eine Projektion wie eine Form auf einer Wand, eine Lichtprojektion; es kann aber auch allgemein die Lichtquelle, die Beleuchtung des gesamten Raumes sein. Das heißt, es liegt eine Situation vor, in der man gleichzeitig ein Objekt und ein Phänomen hat. Man hat aber auch einen untrennbaren Übergang vom Phänomen zum Raum. Man kann sagen, Raum und Phänomen werden eins. Solche Ideen waren es, die dann Anfang der Neunziger das Licht für mich interessant gemacht haben.“<sup>590</sup>

Der objekthafte Charakter in diesen Arbeiten wird durch Verwendung von ephemeren Phänomenen wie Licht oder Spiegelungen minimiert. Broecker spricht in diesem Zusammenhang von einem Dematerialisierungsprozess,<sup>591</sup> um diese Entwicklung in Eliassons Frühwerk zu bezeichnen. Die Intention des Künstlers liegt darin die Aufmerksamkeit weniger auf ein Objekt als solches zu lenken, als vielmehr auf dem Betrachten oder Sehen selbst. Damit werden von Eliasson die Wahrnehmungstechniken eines jeden Rezipienten in den Fokus gerückt. Wie in den späteren Installationen wird hier ein Oszillieren zwischen Objekt und Ereignis erkennbar. Licht hat die Eigenschaft,

590 Eliasson 2004. S. 45.

591 Broecker 2004. S. 44.

Objekt – als Form oder Projektion auf einer Wand – und Phänomen zugleich zu sein. Damit werden zwei Wahrnehmungsmodi aufgerufen: ein kontemplativer und ein auf das Ereignis, bzw. den Prozess gerichteter.

Eliasson wie Nauman schaffen spezifische Raumsituationen, in denen zunächst die Möglichkeit zur Ausdifferenzierung eines klar umrissenen rein Visuellen zurücktritt und die sinnlich-somatische Erfahrung der Raumsituation in den Vordergrund rückt. Auch Eliasson verlagert den Schwerpunkt seiner Arbeiten mehr und mehr auf die Miteinbeziehung des Körpers des Betrachters. Die Dimension der Installationen wird größer, entweder sind die einzelnen Objekte in ihrer Skulpturhaftigkeit als Gegenüber erkennbar oder der gesamte Raum bildet, insbesondere in seinen Ausstellungsinszenierungen, das Artefakt.

*„The works of previous artists have come from their own experiences or insights but haven't given the experience itself. They set themselves up as a sort of interpreter for the layman [...]. Our interest is in a form where you realize that the media are just perception.“*<sup>592</sup>

### *Kontext I: James Turrell und Robert Irwin*

Im folgenden Kapitel wird der Einfluss der Arbeiten von James Turrell und Robert Irwin auf das künstlerische Verständnis von Eliassons frühen Arbeiten erläutert. Dabei werden konkrete Bezugnahmen oder Verwandtschaften hinsichtlich der künstlerischen Verfahren aufgezeigt. Der Vergleich kann nur für Arbeiten als sinnvoll betrachtet werden, die explizit Licht als künstlerisches Mittel verwenden und damit das Sehen im Blickpunkt haben. Eliasson studierte von 1989 bis 1995 an der *Royal Academy of Fine Arts* in Kopenhagen, Dänemark. Konkrete Bezugnahmen ergeben sich dadurch, dass Eliasson während seines Studiums Reisen nach New York (1990 bis 1991) und nach Köln (1993) unternahm, auf denen er die Möglichkeit hatte, die Arbeiten der beiden Künstler zu sehen.

Die Arbeiten von Turrell und Irwin untersuchen Licht hinsichtlich seiner physikalisch-optischen Eigenschaften sowie die Relation von Licht und Raum.<sup>593</sup> Mit Eliasson verbindet die beiden kalifornischen Künstler gleichzeitig die Thematisierung von Wahrnehmungsprozessen, die als phänomenologisch<sup>594</sup> beschrieben werden können. Sie schaffen Räume aus und mit Licht, erforschen die Wirkung von Licht auf die Dimensionen des Raumes und entziehen dem Betrachter Kategorien der Orientierung im Raum. Aus dieser Verwirrung soll eine selbstreflexive Situation des Betrachters über seine Wahrnehmungsparameter folgen: „Ich hoffe, dass man sein eigenes Sehen sieht, und dass dieser Akt der Selbstreflexion, des Sich-Sehen-Sehens mehr über das Sehen des Betrachters“ aussagt.<sup>595</sup>

592 Irwin in: Welscher 1982. S. 127.

593 Vgl. bei Lütgens 2004. S. 36.

594 Bei diesen Wahrnehmungsprozessen steht also das innere Erleben im Vordergrund, wobei hier das Objekt als solches auftaucht, wie es dem Wahrnehmenden erscheint und nicht etwa als das Wesen des Objektes.

595 Turrell in: Schürmann 2000. S. 88.

In der Forschungsliteratur wird der Einfluss der Arbeiten der *light and space*-Künstler auf Eliassons künstlerischen Werdegang benannt, ohne jedoch ausreichend konkrete Bezüge hinsichtlich bestimmter Artefakte oder theoretischer Ansätze herzustellen.<sup>596</sup> So heißt es z.B. bei Diehl lediglich: „At first he [Eliasson] worked conceptually, ‘playing around with the dematerialization of the object in the Lucy Lippard sense’ [...]. He was greatly affected by Lawrence Welscher’s biography of Robert Irwin, *Seeing is Forgetting the Name of the Thing One Sees*, and by the work of James Turrell [...]”.<sup>597</sup> Ebenso wird bei Lütgens, die Eliasson gänzlich in der Tradition der Lichtkunst verorten möchte, nur der Ansatz seiner Lichtinstallationen, physikalische Prozesse darzustellen oder als atmosphärische Räume auf die subjektive Erfahrung des Betrachters zu zielen, erwähnt.<sup>598</sup> Grynstejn betont den entscheidenden Einfluss Irwins und Turrells als Pioniere des *Southern California Light and Space Movement* der 1960er Jahre. Die amerikanischen Künstler hatten sich engagiert, das Objekt zu dematerialisieren und visuelle Phänomene als ihr Material zu benutzen. Eliasson rezipierte während seines frühen New York-Aufenthalts Arbeiten der beiden Künstler. Grynstejn will aufzeigen, inwiefern Eliasson als junger Künstler ihre Themen aufnimmt.<sup>599</sup> Sie sieht allerdings den Zusammenhang vor allem nur in Bezug auf die Verwendung visueller Phänomene. Ein weiterer Vergleichsaspekt wird von Rondeau angeführt, der einen Einfluss von Irwins architektonischen Installationen – *translucent scrim* – auf Eliassons Verfahren ausmacht. Viele der Vorgänger Eliassons, insbesondere Turrell, waren daran interessiert, mit Licht eine Form des *trompe l’oeil Minimalism*<sup>600</sup> zu erzielen. Die Wirkung von Turrells Arbeiten auf den Rezipient zeichnete sich dadurch aus, dass diese sich niemals ganz sicher sein konnten, was sie sehen oder nicht sehen, sie wurden absichtlich durch räumliche Ambiguität und optische Täuschungen verwirrt oder auch mit totaler Dunkelheit konfrontiert. Rondeau sieht Eliassons Installationen jedoch dahingehend im Kontrast zu Turrell, dass sie simpel aufgebaut und direkt zu

596 Siehe bei Diehl 2004. Lütgens 2004. Grynstejn 2002. Rondeau 2002.

597 Diehl 2004. S. 111.

598 Vgl. Lütgens 2004. S. 33.

599 Vgl. Grynstejn 2002. S. 45.

600 Vgl. Rondeau 2002. S. 38.

verstehen seien. Anders als Turrells Arbeiten erzeugten sie auch keinen illusorischen oder verunsichernden Effekt.<sup>601</sup>

Der strukturelle Zusammenhang zwischen Eliassons *Window Projections* (1990) sowie anderen Installationen, die mittels Licht den Raum ausloten, und der Serie der *Projection Pieces* von Turrell wird im Vergleich deutlich. Bei diesen Arbeiten, wie z.B. *Cross-corner projection Afrum-Proto* (1966) experimentiert Turrell mit der Wirkung von Lichtprojektionen im Raum, wobei er durch die Projektion von künstlichem Licht geometrisch wirkende Formen erzeugt. Auch *Single-Wall projection Decker* (1967) lässt mittels einer schräg projizierten Lichtfläche den architektonischen Raum auftauchen. Die räumliche Wirkung der Projektionen in Raumecken oder auf die flache Ebene änderte sich mit der Wahl des Betrachterstandpunktes.

Auch Eliasson arbeitet wie Turrell mit natürlichem Licht. Bei Eliassons *Your Sun Machine* (1997) wird dem Raum nichts zugefügt, sondern zunächst etwas weggenommen: Der Künstler hat hierfür ein Loch in die Decke der Galerie geschnitten, um damit das Sonnenlicht in den Raum eintreten zu lassen. Auch hier geht es um die Position, die der Betrachter zum Raum einnimmt:

„Rematerialized as a vibrating patch on the floor, the distant celestial body became physically present; you could see it move. But *Your Sun Machine* was not just an artwork about the fiery body at the center of the solar system; it was also a piece about you. Things out there may appear to be moving, but, of course, it's the other way around; it's your own activities that make things appear as they do.“<sup>602</sup>

In Turrells 1966 angemietetem Medota-Studio in Ocean Park, Kalifornien, das er auch als Ausstellungsraum benutzte, ließ er an mehreren Stellen durch Löcher in Fensterrollos, durch Tür- und Fensteröffnungen sowie durch Öffnungen in Decken und Wänden Sonnenlicht in den Raum einfallen. So sind durch den Tages- oder Zeitverlauf unterschiedlichen Lichtbilder im In-

601 Ebda.

602 Birnbaum 1999. S. 106.



nenraum des Mendota-Studio entstanden. Bei Nacht kam dann künstliches Licht von Neonleuchten, Reklamen, Autoscheinwerfern etc. hinzu und so variierten die Effekte.

Dieses Projekt lässt sich mit Eliassons Anliegen, das Sehen sichtbar zu machen, vergleichen: Turrell erzeugte ebenso wie Eliasson Effekte der Camera obscura. Die Lichträume des Mendota-Hotels wurden ab Sommer 1969 unter dem Titel *Mendota Stoppages* zu bestimmten Zeiten der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Die Besucher mussten den Anweisungen des Künstlers folgen. So drehte Turrell z.B. in einem Raum langsam das Licht aus und nachdem sich die Dunkelheit ausgebreitet hatte, öffnete er einen Schlitz der Fensterverdunkelung, so dass der Raum wie eine Camera obscura funktionierte, die auf die dem Fenster gegenüberliegende Wand bewegte Bilder warf.<sup>603</sup>

Eliasson befasst sich explizit mit dem Thema der Camera obscura in unterschiedlichen Arbeiten, wie *360° camera obscura* (2000) oder *Camera obscura for the sky* (2003) u.a., die den Aspekt der historischen Konstruktion des Sehens unter der Spezifik der Perspektive und Messgeräte in seinen künstlerischen Prozess einführen. Cray analysiert in *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert* und in *Aufmerksamkeit: Wahrnehmung und moderne Kultur* das wahrnehmende Subjekt und die historische Wechselwirkung von technischer Apparatur und sozialer Praxis. Hierbei sieht Cray die Camera obscura als ein Modell für den Status des Betrachters an. Er konstatiert für die Zeit um 1800 einen Bruch des Modells, das über das 17. Jahrhundert hinweg galt und ursprünglich dazu beigetragen hatte, ein individuelles Subjekt zu definieren. Um 1800 wurde der unbewegliche Aufbau der Camera obscura mit ihrem linearen optischen System und ihrer Gleichsetzung von Wahrnehmung und wahrgenommenen Objekt zu unflexibel und statisch für die sich schnell wandelnden kulturellen und politischen Anforderungen. Die Camera obscura hatte den Prozess des Sehens nicht sichtbar machen können.

Turrells Lichtarbeiten, so konstatiert Svestka, werden in Ausstellungen zugleich als Malerei, Skulptur und Architektur verstanden und stehen somit auch im Kontext einer Transformation in der Kunst seit dem Beginn der Mo-

603 Vgl. Schwarz 2002, S. 10.

derne, die sich mit der Aufhebung der Gattungsgrenzen vollzieht.<sup>604</sup> In dieser Hinsicht benennen die Arbeiten teils identische Kategorien, unter die man Eliassons Installationen einordnen kann. Seit Ende der 1960er Jahre versucht Turrell mit Experimenten, Projekten und Installationen das gewohnte Verhältnis von Sehen, Illusion und Kunst zu verändern, wobei auch seine Arbeiten – Projektionen, Lichträume, Wahrnehmungszellen oder landschaftsbezogene Arbeiten – nicht darauf angelegt sind, interpretiert oder entschlüsselt zu werden. Stattdessen haben sie den Akt der Wahrnehmung als solcher zum Gegenstand.<sup>605</sup> Wie auch Eliassons Lichtarbeiten sind sie also nicht primär metaphorisch zu verstehen, sondern selbstreferentiell, insofern hinter ihnen kein verborgener Sinn liegt. Bereits Schwarz bemerkt: „Sehen und Bewegung sind entscheidende Voraussetzungen für jede weitergehende Erfahrung in den Lichträumen von James Turrell.“<sup>606</sup> Eliassons Installationen unterliegen denselben Bedingungen. Beiden Künstlern sind die Thematisierung des Verhältnisses von Raum und Licht sowie die der Bewegung und des Stillstands eigen. Insofern fordern die Installationen jeweils eine Reflexion über den Standort des Betrachters heraus, den dieser bei der Wahrnehmung der erzeugten Lichtphänomene einnimmt. Hinzu kommt ein kontingentes Moment: Bei der Camera obscura Projektion werden die Bilder, die im Innenraum sichtbar werden, im Außenraum der Galerie oder des Kunst-Raumes erzeugt und unterliegen somit nicht der inhaltlichen Kontrolle der Künstler.

Ähnlichkeiten bestehen auch hinsichtlich des Aufbaus und der Auseinandersetzung mit dem architektonischen Raum. Turrells *Shallow-Space Constructions* und *Wedgeworks* sowie Konzeptionen aus der Reihe der *Veils*, die mit Lichtprojektionen entstehen, lassen Parallelen erkennen. Die *Shallow-Space Constructions* hatten die Aufhebung des Tiefeempfindens beim Betrachter zur Folge. Sie waren so konstruiert, dass kleinere, von hinten durch fluoreszierende Röhren beleuchtete Trennwände vor die bestehenden Raumwände gestellt wurden, so dass das durch die Fugen zwischen den beiden Wänden tretende Licht den Raumeindruck verflachte. In den *Wedgeworks* erweckte Turrell beim Betrachter das Gefühl, der Raum sei in zwei Hälften geteilt, indem er das

604 Vgl. Svestka 1992. S. 4.

605 Svestka 1992. S. 4.

606 Schwarz 2002. S. 7.

Licht so projizierte, dass es den stofflichen Charakter einer Trennwand annahm. In den Lichtschleiern (*Veils*) wurde ebenso mit den Dimensionen des Raumes gespielt. Hinter einer Deckenöffnung wurden hier fluoreszierende Röhren angebracht sowie das natürliche Deckenoberlicht so mit einbezogen, dass die Wahrnehmung eines diagonal in den Raum einfallenden Lichtschleiers erzeugt wurde.<sup>607</sup> Hiermit wurde auch auf die Relativität von Wahrnehmung und die Auswirkung von Licht auf den Raum verwiesen.

Robert Irwin widmete sich in seinem Frühwerk zunächst der Malerei und entwickelte dann künstlerische Verfahren, die die Grenze zwischen dem Materiellen und dem Immateriellen verwischten. Er begann 1966 damit, runde konvexe Scheiben aus weißem Plexiglas auf einem Zylinder an die Wand zu montieren und von vier Seiten her so zu beleuchten, dass mehrere Schattwürfe die Scheibe umgaben. Bei dieser und anderen Lichtprojektionen geht es Irwin – ähnlich wie Turell und Eliasson – um die Erweiterung des Sehens und die Bewusstwerdung des Raumes, des Innen und Außen.<sup>608</sup> Wie Irwin legt auch Eliasson einen Schwerpunkt seiner künstlerischen Auseinandersetzung auf die Beziehung des Betrachters bzw. Teilnehmers zum Raum. Irwin erreicht eine Fokussierung auf den Rezipienten, indem er dem Objekt keine dominante Rolle zukommen lässt. Etwas verschoben hat sich dieses Verhältnis zum Objekt bei Eliasson, dessen Einsatz von Materialitäten u.a. kenntlich macht, dass Objekthaftigkeit ebenso werkkonstituierende Qualität hat.

607 Vgl. Svestka 1992. S. 22.

608 Vgl. Lütgens 2004. S. 37.

*Kontext II: Lawrence Welschers Irwin-Biographie: Seeing is Forgetting the Name of the Thing one Sees und Eliasson*

Lawrence Welscher entwirft in seiner Irwin-Biographie das Bild einer stringenten Entwicklung des Künstlers von der Malerei hin zur Dematerialisierung und Aufhebung der Grenzen der Malerei. Diese Entwicklung bringt Erfahrungsinszenierungen hervor. Im Mittelpunkt der Erläuterungen steht daher immer wieder die Verschiebung der Werkauffassung Irwins, vom Objekthaften hin zu einer wahrnehmungsbezogenen Kunst. Diese Entwicklung lässt sich mit der bei Eliasson – bis hin zu seinen Aussagen zu seiner künstlerischen Intention – in enge Verbindung setzen. Die Rezeption dieser Biographie hatte maßgeblichen Einfluss auf Eliassons künstlerische Thematisierung von Objekt, Wahrnehmung und Erfahrung für die Lichtarbeiten im Frühwerk. Die Auseinandersetzung mit den Kategorien Raum und Bewegung sowie die Hinwendung zur Aktivierung des Betrachters in diesen Räumen nehmen hier ihren Ausgangspunkt. Welscher beschreibt in *Seeing is Forgetting the Name of the Thing one Sees*, dass Irwin bereits in seinen Arbeiten der frühen 1960er Jahre die Frage nach dem *perceptual* und *tactile level* seiner Kunst stellte.<sup>609</sup> Von 1969 an entwirft Irwin Räume ohne Objekt. Zu dieser Entwicklung konstatiert Welscher:

„It was never that Irwin opposed the world’s conventions per se. For example, he wasn’t opposed to pictorial articulate reading of images on any way principled grounds. It was rather that he wanted to suspend such conventions as much as possible, to hold them in abeyance, to bracket them, as it were, in order to consider them and their implications more directly. [...] Over the next several years, Irwin continued this ‘phenomenological reduction’ [...]“<sup>610</sup>

Diese Hinwendung zum Phänomenologischen erweist sich als eine Parallele zu Eliassons frühen Arbeiten, die sich um eine Auflösung der Objektgrenzen bemühen und die Aufmerksamkeit auf die Wahrnehmung lenken. Das ent-

609 Welscher 1982. S. 61.

610 Welscher 1982. S. 81.

scheidende Interesse liegt nunmehr auf der Frage, welche Auswirkungen – in diesem Fall durch Licht – für den Rezipienten erzeugt wird: „perception itself, independent of any object, was the true art act.“<sup>611</sup> Irwin selbst bemerkte zu der Wirkungsweise seiner Werkserie der *curved canvas*:

„The end result in terms of this curved canvas was that on the level of physicality, the curved read as more complex than the flat. But on the level of imagery – well, there was no imagery at all. In other words, there was no overt sense in which the thing was curved. You didn't say, 'ah, a curved canvas', and attach it to an idea. You only picked it up subliminally, this added energy. So in a way it's a perfect example of what I was talking about, in other words, that I could maximize the energy or the physicality of the situation and minimizes the identity or idea of imagery of the situation. Which in turn allows me to reiterate that I was not pursuing an intellectual issue here but rather and perceptual one.“<sup>612</sup>

In dem von Philip Leider anlässlich von Irwins Ausstellung dieser *curved canvas* 1966 in Los Angeles veröffentlichten Essay erwähnt der Kunsthistoriker bereits die entscheidende Rolle, die Zeit nun in der Rezeptionshaltung einnimmt:

„What Irwin manifestly wishes to do is *to slow the viewer down*, to prepare him, in effect, for an encounter. A certain measurable duration of time is necessary before one can even see what there is to be seen, so that the viewer will either see it the way Irwin wants him to see it or he will – quite literally – not see the painting at all.“<sup>613</sup>

Auch bei Eliasson wird als künstlerisches Verfahren die Verlangsamung der Bewegung des Betrachters, die Fokussierung der Aufmerksamkeit auf die in den Installationen erzeugte Atmosphäre und Effekte dezidiert verwandt. Nicht nur in den einzelnen Lichtarbeiten, sondern später auch in den Insze-

611 Ebda.

612 Irwin in: Welscher 1982. S. 81.

613 Leider in: Welscher 1982. S. 91.

nierungen ganzer Ausstellungen wird die Bewegung des Rezipienten verlangsamt, ohne die die Arbeiten nicht funktionieren würden. In der Ausstellung *Sonne statt Regen* (2003) im *Kunstabau München* schaffte Eliasson z.B. einen Raum, der auf seiner gesamten Länge auf einer Seite mit verschiedenfarbigem Licht ausgeleuchtet war. In diesem Raum, der mit dem Ausstellungsraum identisch war, musste der Betrachter zumindest eine gewisse Zeit verweilen, um erleben zu können, welche Wirkung die Farben auf seine Netzhaut, sein körperliches Empfinden oder seine Raumwahrnehmung haben können.

Zentrales Anliegen in Bezug auf die Wirkungsweise der Arbeiten Irwins war das reflexive Moment des „perceiving ourselves perceiving.“<sup>614</sup> Oftmals lässt Welscher Irwin zu Wort kommen, um seine künstlerische Intention zu erhellten. Seine Absicht war folgende: „Allowing people to perceive their perceptions – making them aware of their perceptions. We’ve decided to investigate this and to make people conscious of their consciousness [...]“<sup>615</sup> Die Absicht Eliassons, den Betrachter in den Zustand des „Sich-sehen-Sehens“ zu versetzen, indem er in den Installationen einige experimentelle Bedingungen dafür schafft, ohne die Erfahrung vollständig zu kontrollieren, kommt Irwins Intention sehr nahe. Hierzu bemerkt auch Diehl:

„While both artists pay considerable attention to configuring the situation, neither has an investment in how it is taken in, or whether it moves people in a certain way. In fact, both seem to hope that each person who encounters the work will come away with a different experience, based on the background he or she brings to it, and the lack of representation increases the potential for a more individual response.“<sup>616</sup>

Irwins Forderung an Kunst, Möglichkeit einer Wahrnehmung und Erfahrung zu werden, äußert sich in der Betonung des Erfahrungsaspekts:

614 Welscher 1982. S. 92.

615 Irwin in Zusammenarbeit mit Turrell und Ed Wortz, Irwin in: Welscher 1982. S. 126.

616 Diehl 2004. S. 113.

„If we define art as part of the realm of experience, we can assume that after a viewer looks at a piece, he ‘leaves’ with the art, because the ‘art’ has been experienced. We are dealing with the limits of an experience – not, for instance, with the limits of painting. We have chosen that experience out of the realm of experience to be defined as ‘art’ because having this label it is given special attention. Perhaps this is all ‘Art’ means – this is Frame of Mind.“<sup>617</sup>

Diese Äußerung kommt nicht nur dem Anliegen Eliassons nahe, sondern bildet die Bedingung für die Möglichkeit seiner eigenen künstlerischen Strategien:

„Die Idee der Dematerialisierung und Deobjektifizierung des Kunstwerkes ist in dem Sinne nicht mehr neu, aber ich will den Betrachter und die phänomenologischen Prinzipien im Zentrum sehen. Wenn ich das möchte, muss ich dementsprechend ephemeral oder inszeniert die Wahrnehmungsprinzipien ansprechen. Das mache ich dadurch, dass ich Nebel oder einen Regenbogen oder gewisse Qualitäten einbeziehe, die den Besucher als Raum umgreifen. Dadurch wird der Besucher und nicht zum Beispiel das Bild oder die Skulptur ins Zentrum gesetzt. Die Begegnung zwischen dem Besucher und dem Raum ist das Zentrum.“<sup>618</sup>

In der Publikation *Take Your Time: Olafur Eliasson* (2007) wird in einer Konversation zwischen Irwin und Eliasson auf ihr gemeinsames künstlerisches Thema hingewiesen: Zeit. Dort äußert sich Eliasson folgendermaßen:

“[...] we seem to share certain interests – in temporality, for instance. Temporality is one of the few elements of my artistic practice that keeps growing in both meaning and implication, and what I particularly value in your work is the way in which you try to do justice to temporality by ascribing greater value to relativity. I believe that

617 Irwin in: Welscher 1982. S. 126.

618 Eliasson 2004. S. 199.

devoting attention to time has far-reaching consequences for the idea of objecthood and dematerialization of the object.”<sup>619</sup>

Zentrale Bedeutung von Turell und Irwin für die künstlerischen Verfahren Eliassons in seinem Frühwerk bildet also der Beginn einer Auseinandersetzung mit den Fragen nach den Grenzen einer objekthaften Kunst und damit die Abwendung von der Malerei hin zu Dematerialisierung und Aufhebung ihrer Grenzen sowie die Hinwendung zu einer wahrnehmungsbezogenen, performativen und installativen Kunst, die als experimentelle Setzung verstanden werden können.

619 Eliasson 2007. S. 51.



„Why couldn't we have the windows of our living room open onto a diorama, representing a beautiful landscape ... It would be wonderful to change the view from one's window once a month – to go from Rome to Naples, from Naples to Messina, or wherever we like, without having to move.“<sup>620</sup>

“The power of a sculpture sometimes lies in its own fragility. Art lives in a state of fragility and there may not be more to understand.“<sup>621</sup>

### *Installationen somatischer Erfahrung*

In Installationen von Eliasson wie *Room for all Colours* (1998), *Der reflektierende Korridor – Entwurf zum Stoppen des freien Falls* (2002), *Your silent running* (2003) oder auch *Inverted shadow tower* (2004) u.a. stehen die produktive Rolle des Betrachters sowie seine visuelle und körperlich-sinnliche Wahrnehmung im Zentrum der künstlerischen Strategie. Bei diesen Installationen somatischer Erfahrung kommt das Oszillieren zwischen Objekthaftem und Performativem – im autonomen Gegenüber und im präsentisch Erlebaren – voll zum Tragen. Sie werden durch Eingriffe und Manipulationen des Künstlers zu Räumen spezifischer Erfahrung, die erlebt werden sollen. Eine zweite Verschiebung in der künstlerischen Praxis Eliassons vollzieht sich mit der Etablierung vollständig performativer Arrangements, die fast keinen skulpturalen Charakter mehr aufweisen. Hier entspricht dann der gesamte den Betrachter umgebende Raum dem ästhetisch medialisierten Raum. Der Raum wird immersiv, der Betrachter umschlossen. Zu diesen Arbeiten zählen u.a. *Seeing yourself sensing* (2001), *Your strange certainty still kept* (1996), *The very large ice floor* (1998), Lichträume wie z.B. *room for all colours* (1999), *360° expectations* (2001), *Your foresight endured* (1996) oder auch *The Weather Project* (2003), wie später erläutert. Eliassons künstlerisches Verfahren lässt sich einerseits mit Naumans performativer Ästhetik in seiner Korridorserie, sowie in den skulpturalen Installationen Netos vergleichen. Es wird sich zeigen, dass alle Künstler jeweils spezifische Performativitätsstrategien aufweisen, die bei

620 Théophile Gautier in Steiner 2000. S. 140.

621 Neto 2002, S. 312.

Eliasson wie auch bei Neto eine andere – poetische – Wirkung der Oberfläche entfalten.

Mit der Installation *360° Room for all colours* (2002) lenkt Eliasson die Aufmerksamkeit auf das Wahrnehmungspotential des Rezipienten, indem er gezielt die Gewohnheit seiner Sehweise durchbricht. Anders als bei Nauman hat die Wirkung des farbigen Raumes keinen überwältigenden Aspekt, er lässt sich in seiner formalen Dimension vielmehr als ein immersiver, umschließender Raum beschreiben. In der weiträumigen, kreisrunden Raumkonstruktion befindet sich hinter einer Rückprojektionsfolie eine Matrix aus roten, grünen und blauen Leuchten, die mittels eines Lichtsteuerungsprogramms geregelt werden. Somit werden verschiedene Farbanimationen möglich, die sich in vorgegebenem Rhythmus verändern, wobei ein Farbwechsel stets den gesamten Raum durchzieht und 30 Sekunden dauert. Der Betrachter wird durch die architektonische Form des Kreises fast vollständig umschlossen und ein hoher Grad an Einschluss im Raum wird begünstigt. Mit dem zeitlich variablen Aufenthalt im Raum wird bewirkt, dass sich die Wahrnehmung der kontinuierlich langsam-wechselnden Farben verändert. Der Nachbildeffekt stellt sich ein: Die Komplementärfarbe der gerade wahrgenommenen Farbe vermischt sich kurzzeitig mit der erneut auftauchenden. Die produktive Rolle in dieser Installation spielt also das Auge. Das Objekt/die Arbeit wird im Betrachter geformt. Eliasson intendiert mit dieser Installation, dass sich der Betrachter mit seinen Sehgewohnheiten und Wahrnehmungsmustern einer neuen Erfahrung unterzieht und gegebenenfalls auch in Frage stellt. Mittels Verwischung von visueller Klarheit und Gewissheit optischer Phänomene werden Wahrnehmungskonventionen durch die ästhetische Erfahrung erschüttert. Wahrnehmung wird als Konstruktion und als organisch-biologisch bedingt entlarvt. Die sinnliche Wahrnehmung bildet hier dann den einzigen Zugang zur Welt. Das Vertrauen in die eigene Wahrnehmung wird hier verunsichert, und die Konstante des sinnlichen Empfindens wird in Frage gestellt. Die sinnliche Empfindung wird im Prozess des Wahrnehmens erneut hergestellt. Dieser Vorgang des Hervorbringens bildet folglich einen performativen Aspekt der künstlerischen Strategie.

In dieser Intention zeigt sich eine Nähe zu Naumans Korridoren somatischer Erfahrung, u.a. zu denjenigen, in denen Licht – jedoch als Irritation oder Manipulation – eingesetzt wird. Bei Naumans *Green Light Corridor* (1970/71) z.B. wird ein Gang von oben mit vier grün gefärbten Leuchtstofflampen beleuchtet. Der Betrachter zwingt sich durch den engen Korridor, dessen beklemmende Wirkung sich durch die fluoreszierende Lichtleiste erhöht. Das monotone grüne Licht auf der Netzhaut hat eine Homogenisierung und damit Nivellierung der Wahrnehmung von Raumtiefe für den Betrachter zur Folge. Der durch Licht kenntlich gemachte Unterschied von Innen- und Außenraum ermöglicht eine Wahrnehmung beider Raumqualitäten und lässt zugleich eine Beziehung der Räume entstehen, die der Rezipient visuell und körperlich erfährt. Anders als Nauman öffnet Eliasson allerdings den umgebenden Raum architektonisch so, dass der Betrachter sich in keiner Weise bedrängt fühlt. Auch die Wirkung des Lichtes ist unterschiedlich: So steigert in Naumans Korridor das grüne Licht das Gefühl, den präsentierten Raum nicht eindeutig, sondern nur unmittelbar wahrnehmen zu können. Dieses verunsichernde Moment taucht bei Eliasson nicht auf. Das Licht verstellt nicht die Sicht und Wahrnehmung des kohärenten Raumschemas, das bei ihm erhalten bleibt und dem Betrachter schnell ersichtlich wird. Die räumliche Orientierung wird also nicht auf schockartige Weise verhindert. Der Einsatz des Lichtes ist nicht störend. Im Gegenteil, Eliasson lässt durch eine elektronische Steuerung die unterschiedlichen Farben in einer Geschwindigkeit auftauchen, bei der sich die Augen an den Wechsel gewöhnen können. Auch erscheinen die Farben des Lichts durch diese Rhythmisierung weniger als kalt, sondern als diffus, weich und warm. Diese Form der Lichtgestaltung ist auch Neto eigen. Bei ihm dominieren die Farben Rosa, warmes Gelb, Milchweiß oder warme Crémefarben. Auch hier wird die Lichtquelle z.B. in Form einer Leuchtstoffröhre, wie bei Nauman, nicht sichtbar gemacht.

So lenken die Künstler die Aufmerksamkeit auf das Wahrnehmungspotential des Rezipienten selbst, doch lassen sie ihn unterschiedliche Erfahrungen machen, die erst durch die performative Struktur der Installationen ermöglicht werden. Sie zielen auf eine Sinnaffizierung, die eine Distanznahme zum Objekt bzw. den Prozess einer verstandesmäßigen Rationalisierung zunächst

verunmöglichen. Zudem intendieren sie ein ganzheitliches räumliches Umgeben des Rezipienten. Wird der Betrachter bei Nauman oftmals allein gelassen und in seiner Individualität herausgefordert, bindet Eliasson den Rezipienten in einen Lern- und Erfahrungsprozess ein, jedoch ohne ihn einem unmittelbaren Effekt auszuliefern, wohingegen Neto noch einen weiteren Schritt erreicht und sein Publikum dazu anhält einzelne Gegenstände seiner Installationen zu berühren bzw. in eine direkte, konkret taktile Interaktion zu treten, wie z.B. bei *Navedenga and the Ovaloids* (1998) oder *Mime Glip* (1999). Arbeiten, bei denen der Besucher sich die großen mit Styroporkugeln gefüllten Stoffsäcke wie Kleidungsstücke anziehen kann, oder sich drauflegen, hineingreifen etc. kann.

“While Neto’s work is organic, it also demonstrates an attention to geometry, order, and balance – a seeming opposition that has been a key part of Brazilian art since the middle of the 20<sup>th</sup> century. Working in the tradition of the Neo-Concrete movement of the 1950s and 1960s, most frequently associated with the work of Hélio Oiticica and Lygia Clark, Neto uses modest materials to engage viewers, while connecting emotional and rational approaches to art making. Many of the classic sculptural concerns, such as mass, gravity, and color, are important to Neto in his exploration of the sensuality of form and space.”<sup>622</sup>

“Neto’s work is seductive because it appears before the visitor as epidermis, warm and flexible skin, because it calmly invites us to touch, to overcome barriers, in order to feel its real weights, its lightness, its way of occupying space, its insistence on breaking down distances. Images of proximity, of encounter.”<sup>623</sup>

Strukturelle Ähnlichkeit von Eliassons Installation *360° Room for all Colours* besteht auch zu Naumans *Changing Light Corridor with Rooms* (1971). Naumans Installation wurde in unterschiedlichen Varianten gezeigt. Die prin-

622 Rochelle Steiner in *Wonderland*, 2000. o.S.

623 Fernández-Cid 2002. S. 29.

zipielle Konfiguration ist jedoch ein langer Korridor mit einem Raum am Ende jeder Seite, ein dreieckiger und ein rechteckiger. Der Verbindungskorridor ist dunkel, wohingegen jeder Raum Licht enthält und mit einem Timer versehen ist, der in einem spezifischen Abstand – an für 10 Sekunden, aus für 4 Sekunden im rechteckigen Raum, an für 7 Sekunden, aus für 2 Sekunden im dreieckigen Raum – die Beleuchtung rhythmisiert. Von außen ist der Installationsaufbau aus Holz formal einfach zu erfassen. Er bildet einen starken Kontrast zum Innenraum; hier entsteht das Gefühl von Kälte und Enge. Der Betrachter betritt den langen, ungefähr schulterbreiten Gang, in den aus seitlichen Türöffnungen Licht einfällt, wobei Schatten auf die Wände geworfen werden. Das einfallende Licht vermittelt zunächst das Gefühl für den Betrachter, als habe er die Möglichkeit eines Auswegs aus der engen räumlichen Situation, was de facto nicht der Fall ist. Durch die Zeitschaltung wird es zudem teils vollständig dunkel im Gang, wodurch der Betrachter die vor ihm liegenden und von innen ausgeleuchteten Räume erst wahrnehmen kann. Auch hier werden also zwei unterschiedliche räumliche Qualitäten gegenübergestellt. Die unterschiedlichen Lichtqualitäten und -intensitäten lassen den Betrachter erst in ihrer Differenz eine Beziehung zwischen den Wahrnehmungsmodalitäten herstellen. Diese körperlich zu erfahrenen Wahrnehmungszustände lassen sich sowohl bei Nauman als auch bei Eliasson als performative beschreiben.

Einen vergleichbaren architektonischen Aufbau hat auch die Installation *Der reflektierende Korridor, Entwurf zum Stoppen des freien Falls* (2002) von Eliasson. Der Betrachter betritt einen fast vollständig dunklen und lang gezogenen Raum, in dem sich seitlich zwei parallel verlaufende Wasservorhänge befinden, die dadurch entstehen, dass aus zwei perforierten Röhren aus 5 m Höhe Wassertropfen zu Boden fallen. Stroboskoplampen lassen die herabfallenden Tropfen zusätzlich wie gefroren erscheinen,<sup>624</sup> wodurch der Eindruck von Fläche erzeugt wird. Die Grenzen der Wasservorhänge bilden einen mehr als schulterbreiten Korridor, den der Betrachter auf einem Gitterrost durchschreiten kann. Die auf die Sinneswahrnehmung einwirkenden Geräusche des Wassers sowie das gedämpfte Licht bestimmen den Eindruck für

624 Siehe Ausst.-Kat.: *Olafur Eliasson Your Lighthouse, Arbeiten mit Licht 1991 – 2004*. S. 140.

den Betrachter, der durch seine sinnliche Wahrnehmung körperlich in die Installation involviert ist. Aufgrund der halbdurchsichtigen Wasservorhänge entsteht hierbei kein Gefühl der Enge oder Bedrängnis und auch im architektonischen Aufbau wird sichtbar, dass im Gegensatz zu Naumans verstörend auf die Wahrnehmung des Rezipienten einwirkenden Korridore hier dem Betrachter eine ästhetisch-poetische Erfahrung ermöglicht wird, in denen der Betrachter zugleich seine Wahrnehmungsqualitäten in Frage stellen und körperlich erfahren kann. Naumans Lichtinstallationen zielen nicht so sehr auf die Erfahrung eines rekontextualisierten Naturphänomens, sondern vielmehr auf die Verhaltenswahrnehmung eines Individuums, das sich in den Installationen seiner selbst bewusst werden soll. Diese Intention wird bei Eliasson verschoben, und findet stärker auf der Ebene der Selbstwahrnehmung statt, die dabei über eine Natur- oder Phänomenwahrnehmung vermittelt ist.

Ein prägnantes Beispiel für die Wechselwirkung der Wahrnehmung von Skulptur und performativer Installation stellt der *Inverted shadow tower* (2004) dar. Dieser 6 m hohe, zylinderförmige, begehbare Turm setzt sich aus rautenförmigen, gelblich-weißen Leuchtelementen zusammen, die über eine Computersteuerung abwechselnd heller und dunkler gestellt werden. Das weiße Licht ändert seine Intensität ungefähr so schnell wie die Augen benötigen, um sich an die neue Lichtsituation zu gewöhnen. Ebenso rautenförmige Aussparungen in der Wand des Turms, die das Umgebungslicht hindurchkommen lassen, scheinen dabei abhängig von der Leuchtkraft der Turmelemente heller oder dunkler zu werden. Dadurch entsteht ein Spiel mit Form und Zwischenraum. Eliasson intendiert hier ein Sehen des Distanzwechsels: Durch die optische Irritation wird fraglich, welche Wahrnehmung dominanter ist, denn beide Stadien sind nie zeitgleich zu sehen. Das Auge springt ständig von der einen Wahrnehmung zur anderen über, der Betrachter wird verunsichert und sein Blick destabilisiert. Eliasson dekonstruiert unsere Wahrnehmung von Gegenständen – und Objekte sind nicht mehr als Objekte erkennbar. Aus der Wahrnehmung wird eine Differenzbeziehung: Das Objekt kann nur als Unterscheidung von der Umwelt beschrieben werden. Diese Grenzen sind fließend.

Das Wechselspiel von Innen- und Außenraum in einer skulpturalen Installation wird auch bei *La situazione antispettiva* (2003) relevant. Sie formt einen

Raum, der aus nach innen und außen gerichteten pentagonalen und hektagonalen Kaleidoskopen gebildet wird. Der Betrachter kann die Installation über eine Treppe betreten. Innen ist eine Plattform angebracht, auf die er steigen muss, um in den künstlerisch intendierten Prozess einzutreten. Das durch die Öffnung der Kaleidoskope eindringende Licht spiegelt sich im Innenraum vielfach wider. Hierbei wird der visuelle Aspekt bekräftigt. Der Betrachter wird konfrontiert mit dem vervielfältigten Erscheinen reflektierender Spiegelungen und zersplitterter Abbilder des umgebenden Raumes, was die Perspektive verwirrt. Zudem kann er durch die Kaleidoskope auch von außen ins Innere blicken. Immer wieder steht der Betrachter optischen Effekten und Sinneseindrücken gegenüber, die er zu ordnen hat.

Auch bei *Your silent running* (2003) bildet der architektonische Raum, wie bei *Room for all colours*, einen immersiven, den Rezipienten vollständig umschließendem Raum, bei denen eine unmittelbare Zuordnung der auf die Sinne einwirkenden Effekte schwer fällt. In einer geodätischen, begehbaren Faser-*glaskonstruktion* mit einem Durchmesser von 600 cm,<sup>625</sup> taucht der Betrachter in einen raumkapselähnlichen Bereich ein, in dem Nebel erzeugt wird. Das gesamte Innere der Kugel wird zudem in monofrequentes Licht versetzt. Die Erfahrung der Raumtiefe wird somit für den Betrachter erschwert. Vergleichbar mit Naumans *Yellow Room (Triangular)* (1973) befasst sich diese Installation mit dem Blick des Betrachters und dem Akt der Bewusstwerdung der eigenen Subjektivität und körperlichen Präsenz. Der Betrachter betritt hierbei einen mit gelbem Licht ausgefüllten geschlossenen Raum, in dem er zunächst seine Orientierung wiederfinden muss. Die Wahrnehmung wird durch die Künstler jeweils verunsichert, um dem Rezipienten bewusst werden zu lassen, wie sehr er vermittels der Sinne an der Weltkonstituierung beteiligt ist.

Zur Frage der Objekthaftigkeit, vor allem in Bezug auf die Verwendung von Materialien, vertritt Diehl die Ansicht, die Verwendung der Objekte bei Eliasson seien nur auf Nützlichkeit angelegt. Die Objekte sollen nicht um ihrer selbst willen affizieren, sondern seien nur auf die environmentale Situation, die

625 Vgl. Ausst.-Kat.: *Olafur Eliasson Your Lighthouse, Arbeiten mit Licht 1991 – 2004*. S. 151.

sie schaffen, ausgelegt und würden daher nicht wahrgenommen.<sup>626</sup> Verschwinden also im Sinne eines Mediums, das sich selbst nicht mit ausstellt. Die Frage, die sich jedoch stellt, ist: Nimmt das Material das Objekt zurück oder betont die Materialität nicht vielmehr das Objekt und bestimmt seine Wirksamkeit bzw. die Atmosphäre? Ist es nicht so, dass sich die Installationen erst durch ihre Objekthaftigkeit für den Rezipienten als Raum einer ästhetischen Erfahrung erkennbar werden? Letztlich scheint es m.E. wichtig, beide Aspekte gleichzeitig zu berücksichtigen. Daher ist es sowohl sinnvoll zu fragen, wie sehr die Materialität in den Hintergrund rückt und eine reine Immersion in den Raum in das körperliche Erleben begünstigt wird, und wie die Beschaffenheit der Materialität ist und inwiefern sie für die Wahrnehmung ausschlaggebend ist. Als Materialien seiner Installationen verwendet Eliasson neben harten Stoffen wie Metall, Spiegel, Glas etc. auch ephemere wie Licht, Hitze, Dampf, Eis, Wasser u.a., die stets einen zeitlich begrenzten Zustand beschreiben und besonders geeignet sind Atmosphären (*atmós*, griech. *Dunst*) zu schaffen. Bei Nauman sind die Wände z.B. der Korridore aus einfachen Holzplatten gefertigt und wirken roh. Diese ganz eigene Ästhetik ist eher an *Arte Povera* angelehnt, und steht im Kontrast zu den glatten Oberflächenstrukturen, welche die Installationen Eliassons aufweisen. Zunächst, so lässt sich vermuten, tritt die zurückhaltende Ästhetik, die ihren eigenen Schaffensprozess aufzeigt, zugunsten des sich darin etablierenden Ereignisses in den Hintergrund, auf den zweiten Blick aber fordert die Arbeit um so deutlicher ihre objekthafte Beschaffenheit ein. An dieser Ambiguität wird sichtbar, inwieweit die Installationen Naumans oftmals einen strukturellen Doppelzustand aufzeigen. Im Kontrast hierzu steht Eliasson. Er arbeitet mit *low-tech* – elektrischen und mechanischen – Materialien, aber auch mit Phänomenhaftem und Ephemeren: Licht, Dampf etc. Die aufwendige Technik, die den Konstruktionen zugrundeliegt, lässt sich zudem auch am Gegenstand ablesen. Dieser erscheint glatter als Naumans verwendete Werkstoffe, es besteht die Tendenz, das Objekthafte der Arbeit in den Hintergrund treten zu lassen. Zugleich bildet ihre technische Ästhetik einen Bestandteil der Artefakte, die unterschiedliche Assoziationsketten beim Betrachter auslösen sollen. Während der Betrachter einerseits zunächst die spezifische Materialität der Installationen erfasst, wird er andererseits diese in der Installation selbst



dann wiederum weniger wahrnehmen, da hier der Erfahrungsprozess im Vordergrund steht. Wahrnehmung bedeutet sowohl bei Nauman als auch bei Eliasson also immer Selektion und führt eine ambivalente Situation herbei. Neto wiederum bezieht die Sinne des Betrachters über die haptischen Materialitäten seiner Arbeiten so mit ein, dass er möglichst in der Tiefe verschwinden kann. Der verwendete Stoff wirkt weich und flauschig, der Nylon-, oder auch Polyurethanschaumstoff wird zu einer elastischen, organischen Form, die zwischen Transparenz und Opazität oszilliert. Das Material des Stoffes wird zur Grenze, zu einer Membran, die ein Innen und ein Außen einerseits festsetzt und gleichzeitig aufhebt. „Also, the transparency of the fabric skin plays with the perception of what is inside and what is outside, like dermis and epidermis. [...] It's a passageway, a door, like the mouth of my older pieces such as *Colony* or *Puffs* and *Poffs*.“<sup>627</sup> Der Stoff, die Haut, wird dem Betrachter zur Schutzhülle. So kennzeichnet Neto darüber auch sein Konzept, in dem das Individuum nicht mehr abgeschnitten als eines der Gesellschaft gegenüberstehendes verstanden wird, sondern in dem eine Gesellschaft im Sinne von Gemeinschaft gedacht werden kann. Neto verbindet die architektonischen Formen des Raumes mit der organischen Form der Skulpturen, die sich am Körperhaften orientiert. Wenn Neto Gewürze in seine Installationen mit einbezieht, wird man unmittelbar an Pigmente erinnert, die sich in ihrer Konsistenz und Farbintensität ähneln. Sprich, neben der geruchlichen kann die visuelle Reizung auch eine Rolle spielen. Die Schwere oder Leichtigkeit der Materialien bestimmen die Formen und die Wirkungen der einzelnen skulpturalen Element, die in den Installationen erscheinen und den Raum dadurch auch definieren.

„But, above all, I believe that my sculptures contain an idea of atmosphere, even without touching (it is true that to enter some of them it is necessary to take off one's shoes – a little ritual that also pleases me – and the foot inevitably touches). People are caressed by this atmosphere, by the perfume, the light, by transparency. I am interested in creating an area of comfort, of welfare, even if it contains

certain places of high tension and density that lead the work to the verge of breaking.”<sup>628</sup>

Die formal betrachteten minimalistischen Arbeiten Netos loteten die Relationen zwischen dem Individuum und der Gesellschaft, die hier die Umwelt bildete, aus, indem sie mit Hilfe von Membranen, die ein Gegensatssystem aufbauten, auf die Grenzen und Durchlässigkeiten von Räumen verwiesen. Aus bildhauerischer Perspektive befasste sich Neto gleichzeitig mit dem Zusammenhang von Gewicht, Volumen und Oberflächenspannung bzw. -kontur, die auf materialer Ebene die Dichotomien von leicht/schwer, transparent/opak, innen/außen, fest/flüssig oder natürlich/künstlich ins Spiel brachten.

Eliassons Installationen wie *Seeing yourself sensing* (2001), *Your strange certainty still kept* (1996), *Your foresight endured* (1996), *The very large ice floor* (1998), Lichträume wie z.B. *room for all colours* (1999), *360 degree expectation* (2000), *360° expectations* (2001) oder auch *Sonne statt Regen* (2003), *Your colour memory* (2004), *Frost activity* (2004) *Inverted mirror sphere* (2005), *Your negotiable panorama* (2006) u.a. formen keine hermetischen skulpturalen Installationsräume mehr, sondern weiten sich räumlich auf den gesamten Ausstellungsraum aus. Die Grenzen der Arbeit sind nicht mehr unmittelbar ersichtlich und der Rezipient wird vom Kunstraum umschlossen. Bei einigen Lichträumen bildet die räumliche Grenze dann z.B. der Galerie- oder Museumsraum oder eine eigens konstruierte Wand. Wenn der Körper des Betrachters hierbei nicht gänzlich außerhalb des ästhetischen Raumes stehen kann, dann erhält eine interne Position und das künstlerische Ereignis kann sich erst in seiner zeitlichen Entfaltung konstituieren. *Your activity horizon* (2004) z. B. zielt insbesondere auf das visuelle Erleben des Betrachters. In einem Raum wird mit verschiedenen Farben ein Lichtstreifen auf Höhe der Augen des Betrachters gestrahlt. Auch *360 degree expectation* (2000) spielt mit ähnlichem Effekt. Hier ist der Raum rund und der Lichtstreifen bewegt sich quer hindurch. Bereits in Eliassons Frühwerk *Beauty* (1993) wird der Einsatz von weiteren Medien – in diesem Fall Wasser – für die sinnliche Erfahrung des Betrachters relevant und für diese Werkgruppe auch wieder fruchtbar gemacht. Der Rezipient betritt einen fast dunklen Raum, in

dem sich eine halbdurchlässige Wand aus Wassertropfen befindet. Das Wasser sprüht aus den Düsen des Wasserschlauchs direkt von der Decke herab auf den Boden. Ein Lichtprojektor ist im sonst dunklen Raum auf den Wasservorhang gerichtet. Nimmt der Betrachter nun eine bestimmte Position im Raum ein und erreicht einen geeigneten Blickwinkel, so kann er den sich auf dem Wasservorhang abzeichnenden Regenbogen wahrnehmen. Durch weitere Bewegung oder Standortveränderung werden die verschiedenen Farben des Spektrums sichtbar. Vergleichbar in Intention, Aufbau und Materialien ist die Arbeit *Your strange certainty still kept* (1996), bei welcher der Betrachter wiederum einen fast dunklen Raum betritt, der durch einen Wasservorhang mit variabler Breite geteilt wird. Unter der Decke befindet sich ein perforiertes Wasserrohr, aus dem Wasser in ein auf dem Boden liegendes Becken fällt und von dort wieder in das Rohr gepumpt wird. Stroboskoplampen lassen die herabfallenden Tropfen wie gefroren erscheinen und eine plastische transparente Wasser-Wand entsteht. Der Titel: *Your strange certainty still kept – Deine merkwürdige Sicherheit, die immer noch Stand hält* verweist auf die Intention der Arbeit und erlangt affirmativen Charakter.

Auch die Installation *The very large ice floor* (1998) bildet kein Objekt im klassischen Sinne. Zwar gibt es eine modifizierte Fläche, diese bildet jedoch die Grundlage für die Arbeit als solches die sich erst in ihrer Ereignishaftigkeit vollzieht. Der Besucher der Biennale in São Paulo konnte die vom Künstler ausgestellte Eisfläche ohne Vorgaben oder Handlungsanweisungen betreten und sich darauf individuell bewegen. Die hierbei ermöglichte Interaktion zwischen den Beteiligten bildete dabei ein Hauptmerkmal der Installation. Der künstliche Raum, der erzeugt wurde, steht auch im Spannungsfeld zwischen öffentlichem und privatem Raum, wurde er doch zum Ort einer spezifischen ästhetischen Erfahrung, die in ihrem Erleben zugleich zu einer sozialen Erfahrung wurde. Die Installation spielte darüber hinaus mit der Wahrnehmung der Betrachter, indem sie durch ihre Materialität auf die Wahrnehmung – in diesem Fall von Natur – ironisch abzielte. Mitten in einem subtropischen Gebiet bildete Eliassons Eis-Installation einen sinnlich zu erfahrenden Kontrast.

Auf der Ebene der sinnlichen Wirkung und reflexiven Rezeptionshaltung sind die Performativitätsstrategien Eliassons und Netos vergleichbar. Ihre äs-

thetische Praxis ließe sich m.E. als poetisch in der Erfahrung, visuell und metaphorisch in ihrer Wirkung sowie kontemplativ in ihrer Konsumierbarkeit beschreiben. Hierzu merkt auch Ursprung an: „Netos Werke sind geradezu ostentativ opportunistisch. Sie geben elastisch jedem Druck nach, passen sich an. Sie sind aus jedem Blickwinkel hinreißend schön. Sie sind mühelos konsumierbar wie die Duftwolken, die manche von ihnen verstreuen – und lassen sich dennoch nicht festhalten.“<sup>629</sup>

Ursprungs Begegnung mit Netos raumgreifender skulpturaler Installation liegt in der Lektüre von zwei Autoren. Zum einen Frederic Jamesons *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), in dem dieser vom tiefenlosen Raum schreibt, der nur aus Oberfläche besteht. Die Kultur breite sich auf alle Bereiche der Wirklichkeit aus, kann somit kein Ort der Distanz mehr darstellen und stellt alle Analyseverfahren, die auf dem Konzept von Tiefe beruhen, in Frage, wie z.B. die Psychoanalyse oder die Hermeneutik. Zum anderen Michael Hardt und Antonio Negri: *Empire* (2000), das davon ausgeht, dass die Geschichte suspendiert und durch eine ewige Gegenwart ersetzt wurde, in der keine räumlichen und zeitlichen Grenzen mehr vorhanden sind.<sup>630</sup> Diese Theorien appliziert Ursprung aus Netos Installationen, in denen sich räumliche Auflösung vollzieht und hinter oder unter den Oberflächen nichts mehr existiert. Der Autor geht davon aus, „dass die ‚Bedeutung‘ oder der ‚Sinn‘ des Kunstwerks gleichsam in der Textur der Oberfläche absorbiert ist.“<sup>631</sup> Die Arbeiten bestehen in ihrem reinen *Dafür*, in ihrem ephemeren Erscheinen und erweisen sich als poetische Ästhetik.

Auch für Neto lässt sich, vergleichbar mit Naumans künstlerischer Entwicklung, festhalten, dass er sich von skulpturalen Arbeiten hinzu environmentalen und raumfüllenden Arrangements bewegte, die sich mit dem Ausstellungsraum verbanden. „During the last few years I have done some shows at various galleries with works like the *Poffs, Paffs, and Pufffs*. The flexibility of

629 Ursprung 2006. S. 119.

630 Vgl. Ursprung 2006. S. 118f.

631 Ursprung 2006. S. 119.

these works and their structure gave me a great understanding of the gallery's 'cube' space."<sup>632</sup>

„I am very interested about that Zen idea of the 'no-mind'. I mistrust language a lot; I believe it has become very rhetoric nowadays."<sup>633</sup>

Netos Arbeiten lassen sich grob in zwei Bereiche aufgliedern: zum einen gibt es Arbeiten, die dem Konzept der *naves* folgt. Diese bilden eine hängende, begehbare Skulptur, die den menschlichen Körper affizieren und je nach der räumlichen Situation modifiziert werden können. Zum anderen Installationen, die den gesamten Ausstellungsraum einnehmen, indem sie zusätzliche Räume kreieren, in die der Betrachter hineintreten kann, oder die mit Skulpturen angereichert werden, die man berühren kann. Stets stehen seine weichen Materialien im Vordergrund der taktilen aber auch visuellen Erfahrung. Die Skulpturen bilden dabei labyrinthische Systeme, ein Wechselspiel zwischen konkav und konvex entsteht, die Textilien werden teils mit Gewürzen, Farbpigmenten, Sand oder Buchweizen-Samen gefüllt, die ihr ihre spezifische Gestalt verleihen.

Somatische Arbeiten Eliassons sind auf architektonischer Ebene sowie in der Erzeugung von Visualität und ihrem performativen Einbezug mit Netos *The Garden* (2003), *The House* (2003) oder auch mit *Walking in Venus Blue Cave* (2001) vergleichbar. *The Garden* war eine aus weißem Polyurethanschaumstoff räumlich-konstruierte Installation, die sich durch die gesamten Ausstellungsräume der *Bonakdar Gallery NYC* zog.<sup>634</sup> *Walking in Venus Blue Cave* bot dem Besucher einen intimen Zugang, der den Raum zwischen Öffentlichem und Privaten durchlässig machte. Hier betrat der Betrachter einen weichen, aus Strumpfmateriale (für die Oberfläche) und Styropor ausgekleideten Raum, in den er sich vollständig hineinlegen konnte. Von der Decke hingen organisch geformte riesige Strümpfe, die an Tropfen oder Phallus-artige Gebilde erinnerten. Weißglühende Lampen erzeugten ein warmes Licht in der künst-

632 Neto 2000. S. 85

633 Neto 2002. S. 308.

634 Größenangaben: 2.77 x 7.14 x 9.9m. Wie Eliasson gab es auch bei Neto Installationen, die insbesondere auf den Ausstellungsraum, in dem sie präsentiert wurden, konzipiert worden sind. Z.B: *We fishing the time (worm holes and densities)* (1999) oder *É ô Bicho!* (2001), oder auch *Leviathan Thot* (2006).

lichen Höhle, deren Maße 3.96 x 7.77 x 8.12 Meter betragen, die keine plane Wand noch Ecken aufwies und in deren Raum der Besucher körperlich vollständig eintauchen konnte. Auch der Aufbau und die architektonische Form der Installation *From What Are We Made, Made Of Of* (2006) (*Woraus wir gemacht sind, gemacht aus aus*. Materialien: Baumwolle, Polypropyläen, Lycragewebe, Buchweizen-Hülsen, Lavendel, Schaum) von Neto erinnert an Eliassons *360 degree room for all colors* (2002). Während bei Eliasson die Materialwahl auf harte Materialien wie Stahl fiel, verwendet Neto weiche Materialien wie Baumwolle, Polypropylen oder Lycra als Außenwände seiner kreisförmigen Rauminstallation (Größe: 3.5 x 9.25 x 8.25 cm), die eine amorphe und organische Form erzeugten und dem Betrachter in ein Spiel von Transparenz und Opazität hineinzog. Installationen von Neto wie z.B. *...In the meanwhile, baby is coming, I'm living* (2003) und *Body Space Nave Mind* (2004) befassen sich mit den Themen Schwerkraft und Vertikalität, Auslotung und Durchmessung des Raumes. Bei diesen Arbeiten ist oftmals der gesamte (Galerie/Museums-)Raum durchzogen von dünnen, strumpffartigen Röhren aus Stoff in verschiedenen Farben, die von der Decke bis zum Boden gespannt sind. Gefüllte Stoffsäcke hingen von der Decke in den Raum hinein und der gesamte Ausstellungsraum wird zum ästhetischen Raum – auch bei Arbeiten wie *The Weight, The Time, The Body, The Moon, The Love...Wow!* (2006)<sup>635</sup>. In der Galerie *Bob van Orsouw* schuf Neto eine den gesamten Ausstellungsraum umfassende Skulptur, die eine amorphe Gestalt annahm und an sein Konzept des *nave* angelehnt war. Er konzipierte hier eine Arbeit, die das Verhältnis von Fläche und Volumen von Figur und Raum als skulpturale Problematik aufgreift und dem Betrachter als Erlebnisraum zugänglich machte.

Bei der Installation *Celula Nave. It Happens in the Body of Time, Where Truth Dances* (2004) kommt Netos Spiel mit Transparenz und Opazität, mit Innen und Aussen zum Tragen: eine zeltartige Installation, in der wiederum viele gefüllte netzartige Schläuche gespannt waren und für taktile Erfahrung des Betrachters sorgten. Auch bei *Humanoids* (2001) (Material: Lycragewebe und Styroporkugeln) kam es zu einer Berührung des Betrachters mit den skulpturalen Elementen im Raum und damit zu einer Intimisierung

635 Material: Styropor, Lycragewebe, Polypropyläen, Glasperlen, Format: ca. 520x1150x1020 in der Galerie *Bob van Orsouw*, Zürich.

des ästhetischen Raumes. Der Betrachter wurde zur Interaktion aufgerufen, um eine über das visuell hinausgehende ästhetische Erfahrung zu machen. Die Arbeiten konnten jedoch gleichzeitig auch rein visuell wahrgenommen werden. Sie ähnelten minimalistischen Skulpturen, die sich in Relation zum umgebenden Raum setzten. Das Thema der Berührung erscheint u.a. auch bei *Ovogenesis* (2000), eine Plattform, matratzenähnlich, in die man hineinsteigen kann, oder auch bei *Sleeping body almost nude/live water lick stone* (2001), in das man sich hineinlegen kann. Bei Netos räumlichen Installationen gelingt es dem Besucher in eine andere Welt einzutauchen. Er fühlt sich wie unter Wasser und verliert die Beziehung zu einem Oben und Unten:

„I’ve been thinking about Alice in Wonderland, about this universe of Alice’s where the room gets alternatively big and then small. If she eats one thing, she gets bigger; if she eats something else, she gets smaller. Then, she goes inside of a space and an entire alternative universe opens up for her. She passes through a door and enters into a fantastic world. This is exactly what I am trying to create in my work. I like to experience of getting inside of a space – it is an important aspect of my sculpture.“<sup>636</sup>

Yuko Hasegawa nennt die Installationen Netos: *New Places of Contemplation* und bestimmt damit zugleich die Rezeptionshaltung des Betrachters, wie sie auch für Eliasson gilt.

Eliasson brachte bei der Ausstellung *Sonne statt Regen* (2003) im *Kunstab-  
Lehnbachhaus* München an der gesamten Längswand des langgestreckten Museumsraumes, der sich im Zwischengeschoss der Münchner U-Bahn befindet und die gesamte Länge und Breite eines Bahnsteiges einnimmt, eine Folie an, die von hinten beleuchtet wurde. Hinter dieser Rückprojektionsfolie, die sich nur auf einer Seite befand, wurde eine Matrix aus roten, grünen und blauen Leuchten installiert. Über eine Steuerung wechselte das Licht des Farbspektrums in unterschiedlich langsamen Intervallen und veränderte zu-

636 Neto 2000. S. 87.

dem seine Farbe und Intensität sowohl in Intervallen von links nach rechts als auch von der Mitte der Wand ausgehend. Mit dem Eintritt des Betrachters in den Ausstellungsraum befand er sich bereits in der Installation. In dieser konnte er eine Zeit lang verweilen, um den Ablauf der Farben auf der Wandfläche und die Veränderungen der dadurch hervorgerufenen Raumqualität zu erfahren. Insbesondere die Vermischung der gerade wahrgenommenen Farbe mit der komplementären Farbe, die sich Sekunden später einstellte, wurde zu einem sinnlich-visuellen Erleben. In derselben Reihe steht auch die Installation *Seeing yourself sensing* (2000).

Der Titel benennt, was der Betrachter erfahrend nachvollzieht. Die Intention des Künstlers war es, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf seine visuelle und sinnliche Wahrnehmung zu lenken. Das Medium der Arbeit bildete hier eine transparente und gleichzeitig spiegelnde Glasfläche, die Eliasson an den Fenstern über zwei Stockwerke des *MoMA* anbrachte.<sup>637</sup> So ergab sich die Möglichkeit der simultanen Durchsicht und Spiegelung des Betrachters und des umgebenden Raumes. Eliasson spielte dabei auch mit der doppelten Funktion der Fenster. Diese wurden in ihrer Wirkung durch die angebrachte Spiegelglaskonstruktion verstärkt. Das Sichtbarwerden des gespiegelten Ab-bilds und das bildgewordene Geschehen außerhalb der transparenten Fläche waren durch diese möglich. Erneut wurde die Bewegung des Betrachters im Raum konstitutiv für die Funktion dieser Arbeit, die sich ein weiteres Mal als auf einen Prozess konzentriert erwies. Die Positionsveränderung erwirkte auch eine Änderung des Bildes und Spiegelbildes.

Die Rezipienten hatten folglich nicht nur an der Hervorbringung des Kunstprozesses teil, den sie durch ihre Wahrnehmung selbst konstituierten, sondern wurden im selben Atemzug zugleich Subjekt und Objekt der Betrachtung und Eigenbeobachtung. Die Spiegelfunktion der Glasfläche spielte für diesen Wahrnehmungs- und Gegenwahrnehmungsprozess eine zentrale Rolle, da sie dem sich zunächst passiv geglaubten Beobachteten die Einnahme der Gegenposition gewährte, d.h. aktiv am künstlerisch intendierten Prozess teilzunehmen. Das Subjekt wurde erneut zum Objekt. Derselbe performative

637 Siehe Eliasson 2007, S. 54



Prozess vollzieht sich in Naumans Installationen: In seiner körperlichen Präsenz erfährt das Subjekt sich zugleich als sehend und gesehen.

Anders als die oben beschriebenen Installationen somatischer Erfahrung wies *Seeing yourself sensing* keinen skulpturalen Charakter mehr auf und eine fest umrissene Objektform ließ sich nicht eindeutig ausmachen. Diese Arbeit thematisierte sinnliche und visuelle Wahrnehmungsvorgänge, indem sie eine eindeutige Unterscheidungsmöglichkeit zwischen Innenraum und Außenraum unterließ und die Wahrnehmung in einen oszillierenden Zustand zwischen beiden Raumwahrnehmungen versetzte. Der Versuch der Zuordnung des Wahrgenommenen zu einem kohärenten Raum- und Blickschema ließ die Aufmerksamkeit des Betrachters nicht zur Ruhe kommen; die exakte Differenzierung zwischen Signifikant und Signifikat wurde absichtlich verhindert. Auch die Grenze zwischen privatem und öffentlichem Raum wurde verwischt und folglich symbolisch relevant, wenn die Installation für ein Museum, d.h. einen öffentlichen Ort gedacht war, an dem sich nun private Vorgänge ereigneten. Während bei Naumans Closed-Circuit-Installationen das Aufzeigen von Beobachtung der Beobachtung zum Gegenstand gemacht wurde, war bei beiden Werkreihen das Aufzeigen von drei Beobachtungsebenen im menschlichen Wahrnehmungs- und Sehprozess eigen. Anders als bei Nauman gab es zwar bei Eliassons *Seeing yourself sensing* keine mediale Vermittlung über Kamera oder Bildschirm; dennoch spielte die Installation ebenso auf die Frage nach dem Bild bzw. Abbild an.

Wenn bei Naumans Closed-Circuit-Installationen dem Betrachter in Zeitgleichheit sein körperliches Abbild auf dem Monitor sichtbar gemacht wurde und bei Eliasson ein Bild – mit Beteiligung, Bewegung und körperlicher Präsenz des Betrachters – auf der Oberfläche der transparenten Spiegelfläche entstand, so bildete folglich auch der zeitliche Faktor ein strukturelles Merkmal der performativen Ästhetik. Eliassons *Seeing yourself sensing* löste keine beklemmenden oder verunsichernden Momente beim Betrachter aus im Gegensatz zu Naumans o.g. Videoinstallation *Live/Taped Video Corridor*, bei der der Betrachter sich dem medialen (Ab-)Bild seiner selbst zu nähern suchte, es ihm aber verunmöglicht wurde, sich aus der Nähe oder von vorne zu sehen. Beide Künstler intendierten eine Bewusstwerdung der Wahrneh-

mungsvorgänge seitens des Rezipienten. Obgleich in beiden Fällen Auge und Körper des Betrachters die Rolle der Werkerzeugung übernahmen, wurde bei Eliasson der Aspekt der schockartigen Verunsicherung beiseite gelassen. Eliassons Installationen richteten sich nicht so sehr gegen etwas, sondern existierten häufig in ihrem reinen *Dafür*, also ihrer poetischen Geste. Nauman gab die Ereignisinszenierung sehr stark vor, die performative Setzung hatte klare Vorgaben. Der Besucher war in den unmittelbar auf die Sinnesorgane einwirkenden Installationen oft alleine, wobei er auf sich und seine individuelle Erfahrung zurückgeworfen wurde. Die performativen Installationen Eliassons waren geprägt von Präsenz, der Kontingenz in ihrem Erscheinen, ihrer Prozessualität sowie von zeitlicher und räumlicher Bedingtheit. In dieser dynamischen Verschränkung benötigten die Arbeiten sowohl bei Nauman als auch bei Eliasson und Neto immer einen Zuschauer und waren folglich stets an Wahrnehmungsvorgänge also an Aisthetisierung gebunden.

Gleichzeitig konnte gezeigt werden, dass die jeweiligen künstlerischen Strategien auf spezifische Weise den Blick des Betrachters forderten und reflektierten, indem sie auch die visuellen Gewohnheiten des Rezipienten zu unterlaufen oder zu affizieren versuchten. Bei Nauman nahm dies einen oftmals bedrohlichen Charakter der Beobachtung und Kontrolle an, im Gegensatz zu Eliassons und Netos Arrangements: Hier erhielt er eine selbstreflexive bzw. auch kontemplative Position. Wenn sie die Grenzen zwischen dem Visuellen und der Welt verwischten, so ließ sich für die künstlerischen Verfahren der Künstler weiterhin feststellen, dass immersive Räume entstanden, die eine Auflösung der Distanz zum Prinzip und ein unmittelbares körperliches Erleben zum Gegenstand hatten. Diese performative Strategie könnte man auch als eine Ästhetik des Eintauchens bezeichnen, die über Architektur als eine räumliche Struktur, über Materialitäten, als haptische und die Sinne affizierende Momente, produziert und gedeutet werden konnte.

### *Kontext III: Merleau-Ponty und Eliassons Sehen des Sehens*

Im Vorwort des Ausstellungskataloges *Your Lighthouse* betont Gijs van Tuyl Eliassons spezifische Auffassung von Wahrnehmung, die in seinen Arbeiten durchscheint. Um ihr gerecht zu werden, sollte „Wahrnehmung nicht rein mechanisch und passiv, sondern phänomenologisch und aktiv aufgefasst werden.“<sup>639</sup> Dies verweist auf theoretische Ansätze, in denen Sehen als eine aktive selbstbewusste Tätigkeit konzeptualisiert wird, wie z.B. Gottfried Boehm in seinem Buch *Was ist ein Bild?* in Anlehnung an Philosophen wie Husserl, Merleau-Ponty und Lacan dargestellt hat.<sup>640</sup> Inwieweit hängen die Auffassung von Wahrnehmung bei Eliasson mit dem Leibbegriff Merleau-Pontys zusammen? Auch May sieht in Eliassons phänomenologischer Annäherung an des „Sehen des Sehens“ eine Widerspiegelung insbesondere der Theorien Merleau-Pontys.<sup>641</sup> Dieser postuliert, man solle, anstatt vollständig die Natur der Wahrnehmung verstehen zu wollen, einen Schritt zurücktreten, so dass man nicht länger Objekte in der Welt durch die Brille der Wahrnehmung sehe, sondern die Wahrnehmung selbst zum Objekt des Bewusstseins und der Betrachtung mache. Die Schriften Merleau-Pontys haben Eliasson insbesondere in seiner Auffassung, dass der Körper des Betrachters eine zentrale Rolle bei der räumlichen und zeitlichen Konstruktion der Wirklichkeit spiele, beeinflusst. Bereits May stellte fest, dass es bei Eliassons Strategien darum ging den Betrachter auf seine Umgebung aufmerksam zu machen: „Altering spatial conditions enables the artist to play with ideas of reality, truth and representation, and encourages viewers to question their sense of their surroundings. [...] It is the interstice between the instinctual action of perception and the logic of comprehension that fascinates Eliasson.“<sup>642</sup>

638 Merleau-Ponty 1984. S. 6.

639 Tuyl 2004. S. 8.

640 Siehe Tuyl 2004. S. 8.

641 Vgl. May 2003. S. 18.

642 May 2003. S. 18.

Im Denken Merleau-Pontys spielt der Leib eine zentrale Rolle und bildet in der *Phänomenologie der Wahrnehmung* eine konstitutive Grundbedingung für Wahrnehmung überhaupt, er scheint die letzte Voraussetzung der Erkenntnis. „Die Reduktion auf das, was sich im ‚Wie‘ seines Erscheinens zeigt, ermittelt ‚Phänomene‘ unseres Seins, die im alltäglichen Lebensvollzug wohl übergangen werden, jedoch in ihrer Richtigkeit des handelnden Umgangs mit der Welt eine ‚Wahrheit‘ beherbergen, die einer phänomenologischen Reflexion zugänglich gemacht werden können, weil sie bewusst davon Abstand nehmen, ohne den praktischen Lebensbezug aus den Augen beziehungsweise aus dem Sinn zu verlieren, und den präreflexiven Gehalten auf reflexiver Ebene eine ‚philosophische Satzung‘ ermöglicht.“<sup>643</sup> Und: „Da die phänomenologische Beschreibung mit ihrem *Gegenstand* die Struktur des Vollzugs teilt, wird sie selbst unmittelbar an die Erfahrungswirklichkeit gebunden bleiben, die sie erhellt.“<sup>644</sup>

Sehen wird von Merleau-Ponty nicht nur in Abgrenzung zu anderen Sinneswahrnehmungen (haptischen oder akustischen), sondern als synästhetischer Prozess definiert. Hierbei wird das Sehen eines Objektes nicht als ein dem Subjekt Gegenüberliegendes verstanden. Weil sich der Leib des Betrachters in der Welt befindet, kann das Objekt folglich nicht als außerhalb stehend betrachtet werden. Eine objektivierende Stellungnahme wird so verunmöglicht. Bei Merleau-Ponty ist der „Leib als Bedingung der Möglichkeit aller Wahrnehmung, als notwendige Grundlage unseres Zur-Welt-Seins bestimmt.“<sup>645</sup> Die phänomenologische Philosophie Husserls und Merleau-Pontys wendet sich gegen die dualistische Auffassung Descartes', der den Leib als bloße materielle Substanz denkt, wobei alles Seiende entweder materiell/physisch oder geistig/psychisch sei.<sup>646</sup> Dem stellt Merleau-Ponty die These gegenüber, dass

643 Mörth 1997. S. 77.

644 Mörth 1997. S. 77.

645 Prechtel 1999. S. 436.

646 Nachdem Bast als Grundannahme das „Streben nach Gewissheit“ für Philosophen des 17. Jahrhunderts vorausschickt, das sich aus dem Versuch ergebe, „Antworten auf bestimmte historische Herausforderungen“ sowie auf das „politische, gesellschaftliche und theologische Chaos, das sich im Dreißigjährigen Krieg niederschlug“ finden zu wollen, fährt er mit der These fort, dass in Descartes' Methode der *Resolution* dieser „Wirklichkeit hinsichtlich der Einsehbarkeit letzter Bedingungen der Möglichkeit von Erfahrung überhaupt“ untersucht. „Über die *Resolution* als methodisches Instrument des philosophischen Vorgehens gelangt der erkennende Geist zu einer intuitiven Schau einfacher und offener Sachverhalte.“ Neben der Intuition ist auch die *Deduktion* ein bestimmendes Merkmal. Sie

der Leib vom Körper als rein materielle Substanz zu unterscheiden sei. Sein phänomenologischer Standpunkt geht davon aus, dass der menschliche Leib von innen erlebt wird und daher als integraler Bestandteil des Bewusstseins zu sehen ist. Der Mensch nimmt hierbei den Leib nicht als Objekt, im Sinne eines externen Dinges wahr; vielmehr spielt der Leib eine zentrale Rolle bei allen Sinneswahrnehmungen.<sup>647</sup> Folglich nimmt er eine doppelte Funktion ein, da er als fungierender und als lebendiger Leib Erfahrungen zustande bringt und dabei in der Erfahrung zugleich selbst gegenwärtig ist.<sup>648</sup> Merleau-Ponty hält also die Trennung von Geist und Körper, von Seele und Leib nicht aufrecht. Für ihn ist der Leib nicht ein „Bündel von Funktionen, sondern ein Geflecht aus Sehen und Bewegung.“<sup>649</sup>

„[Der Leib] ist einerseits allgemeines Medium zur Welt und zugleich ein Situiertsein in der Welt. Dies kommt prägnant in der mit dem Leib gegebenen Bewegungsintentionalität zum Ausdruck. Mit dem Leib ist ein Körperschema (und damit eine eigene Räumlichkeit und ein eigenes sensorisches Erfahrungsfeld (in der Verschränkung von Gesichtsfeld und Handlungsfeld) verbunden.“<sup>650</sup>

übernimmt eine ordnende Funktion und stellt in den Denkschritten Zusammenhänge her. Entscheidend dabei ist, dass wenn „allein die Gewissheitsbestimmungen von Klarheit und Deutlichkeit im menschlichen Prozess des Denkens maßgebend“ sind, dann „müssen alle ungewissen, nicht klar und deutlich erkannten Wirklichkeitsbereiche wie die Sinne, Körper, Gestalt, Ausdehnung und so weiter ausgeblendet werden. Als Rest dieser Verfahrensschritte bleibt das körperlose *Ich* übrig.“ Daher folgt dann auch die methodische Unterscheidung von *res cogitans* und *res extensa*. In einem weiteren Schritt reduziert Descartes den menschlichen Körper auf den Begriff der Ausdehnung. Nur in der methodischen Reduktion des Menschen auf sein Bewusstsein kann dem Anspruch der Gewissheit entsprochen werden. Descartes wendete sich zudem gegen „aristotelisch-scholastische Körpervorstellungen“, die den menschlichen Körper als *beseelt* dachten. Demgegenüber vertrat er ein mechanistisches Körperverständnis, bei dem alle Vorgänge in einem lebenden Körper mechanistisch erklärbar waren, wie die „Ereignisse der unbelebten Natur“ und für den „physikalische Begriffe wie Wärme und Bewegung“ gelten. Entscheidende Folge der strikten methodischen Trennung von Körper und Geist war die „damit einhergehende erkenntnistheoretische Abqualifizierung der sinnlich-körperlichen Wahrnehmung, die Betrachtung des menschlichen Körpers als Automat.“ Dieser Auffassung stand Merleau-Pontys phänomenologische Leibbestimmung gerade entgegen. Er dachte den Geist nicht in Opposition zum Körper. Bast 1997.

647 Prechtel 1999. S. 436.

648 Prechtel 1999. S. 324.

649 Merleau-Ponty 1984. S. 278.

650 Prechtel 1999. S. 324.

Die Verschränkung von Körper und Wahrnehmung bildet die Grundlage der performativen Inszenierungen Eliassons. Wie bei Merleau-Ponty werden die Erfahrungen in den Arrangements durch ein reziprokes Verhältnis von Welt und Wahrnehmung bestimmt, da Wahrnehmung konstitutiv für die Erkenntnis der Welt und diese wiederum konstitutiv für die Wahrnehmung ist:

„Nur kraft meiner Leiblichkeit kann es eine von mir getrennte Welt geben, die wiederum nur von meinem Leib konstituiert und erfahrbar wird. In gleicher Weise werden wir eine Erfahrung der Welt zu neuem Leben zu erwecken haben, so wie sie uns erscheint, insofern wir zur Welt sind durch unseren Leib und mit ihm sie wahrnehmen.“<sup>651</sup>

Der Leib in seiner Bewegung ist auch bei Eliassons Arbeiten konstitutiv für jede Art von Wahrnehmung und Erfahrung, aus der heraus sich jeder Weltbezug und Weltvollzug entfaltet. Ausschlaggebender Punkt der phänomenologischen Konzeption Merleau-Pontys ist die Tatsache, dass der Mensch beim Schvorgang immer seinen eigenen Körper mit im Blickfeld hat. *Bewegung* bedeutet *Sehen* oder wie Merleau-Ponty konstatiert:

„Sehen hängt von der Bewegung ab. Ich brauche nur etwas zu sehen, um zu wissen, wie ich es erreichen kann, selbst wenn ich nicht weiß wie das im Nervensystem vor sich geht. Mein beweglicher Körper hat seine Stelle in der sichtbaren Welt, ist ein Teil von ihr, und deshalb kann ich ihn auf das Sichtbare hin richten.“<sup>652</sup>

Dies ermöglicht das gleichzeitige Sehen eines Objektes und der Bewegung des Körpers auf diesen Gegenstand zu. Der Körper ist also immer bereits Teil des Erfahrungsfeldes und lässt sich nicht von einem eigentlichen Sehakt, der gleichsam durch die Linse der Augen geschieht, trennen. Es kommt zu einer Überkreuzung des Blicks, zu einer Verschränkung von Leib und Welt, wenn Merleau-Ponty sagt:

651 Merleau-Ponty 1966. S. 243.

652 Merleau-Ponty 1984. S. 15.

„Er sieht sich sehend, er betastet sich tastend, er ist für sich selbst sichtbar und spürbar. Es ist ein Selbst, das nicht vermittelt einer Transparenz wie das Denken nur alles Erdenkliche in sich aufnimmt, es als Denken konstituiert, in Denken verwandelt, sondern ein „Selbst“ durch eine Betroffenheit, einen Narzißmus, eine Verknüpfung von dem, der sieht, mit dem, was er sieht, und von dem, der berührt, mit dem was er berührt, von Empfindendem und Empfundem – ein „Selbst“ also, das zwischen die Dinge gerät, das eine Vorder- und Rückseite, eine Vergangenheit und eine Zukunft hat.“<sup>653</sup>

Sehen ist somit für Merleau-Ponty nicht als Denkprozess, sondern als ein Erfahrungsvorgang definiert und wird als synästhetischer Prozess verstanden: „Durch seine ‚sensorischen Felder‘ und durch seine ganze Organisation ist der Leib als Bezugspunkt für die natürlichen Weltansichten zu sehen. Doch als aktiver Leib, d.h. als ein die Geste, Ausdruck und Sprache beherrschender Leib, wendet er sich der Welt zu, um sie zu bezeichnen.“<sup>654</sup> Und: „Einer phänomenologischen Philosophie geht es in diesem Zusammenhang weniger darum, diese Erfahrungen eindeutig festzuschreiben, sondern vielmehr darum, das, was wir sehen und erfahren, in einen Sinnzusammenhang als Zusammenwirken verschiedener Prozesse zu verstehen.“<sup>655</sup> An diese Auffassung des Signifikationsprozesses, der den Körper einbezieht, knüpft Eliasson an, wenn er die Rezipienten seine Installationen und Inszenierungen körperlich, über die Sinne, erfahren lässt. Das Sehen erhält hierbei den Charakter eines Erkenntnisprozesses, der stets auf dem Körper basiert. Die Fokussierung der Aufmerksamkeit auf den Körper des Betrachters, der sich mittels seiner Wahrnehmung im Raum positioniert, ist eines der Hauptmerkmale seiner Inszenierungen und grundlegend für seine ästhetische Praxis. Eliasson bringt in seinen Installationen zum Ausdruck, dass Sehen und Gesehenes unentwirrbar miteinander verflochten sind und fordert so zur Selbstreflexion auf. Wenn Eliasson und Merleau-Ponty die Gespaltenheit von Geist und Körper in eine Korrespondenz bringen, so lässt sich behaupten, dass beide Welt und Mensch nicht als gegenüberstehend, sondern als miteinander verschränkt reformulieren. Beim Erfahrungs- bzw.

653 Merleau-Ponty 1984. S. 280.

654 Merleau-Ponty 1984. S. 104f.

655 Mörth 1997. S. 77.

Erkenntnisvorgang bleibt der Leib das doppelte Konstituens der Erkenntnis, da er bei der Wahrnehmung die Strukturen, in denen Erkenntnis gewonnen wird, einerseits hervorbringt und zugleich sich des leiblichen Seins verdankt. Fundamental strukturiert der Leib die Wahrnehmung. Da „wir durch den Leib räumlich wie zeitlich an einen Vollzugsort, von dem aus wir wahrnehmen, gebunden sind, kann die Wahrnehmung der Gegenstände nur immer partiell von einem Blickpunkt aus erfolgen. Der leiblichen Verortung der Wahrnehmung beziehungsweise Situiertheit des Subjekts entspricht aber andererseits die motorische Potentialität des Leibes, seinen Standort zu wechseln, und die jeweilige perspektivische Erscheinungsweise des wahrgenommenen Gegenstands, um *nachfolgende* Wahrnehmungen zu erweitern. Das aber bedeutet, daß keine Wahrnehmung sich in dem erschöpft, was ihre jeweils aktuelle Sicht auf den Gegenstand zu erkennen gibt. [...] Mit dem intentionalen Bezug zu den Modalitäten der Zeit bleibt das Subjekt seiner eigenen Geschichte wie der ‚vergangenen‘ Wahrnehmung des Gegenstandes ‚unmittelbar‘ anhängig.“<sup>656</sup>

Eliasson weitete die Form der skulpturalen Installation bei seinen musealen Inszenierungen in den gesamten Raum aus und öffnete damit das Kunstwerk einer überwiegend performativen Struktur. In seinen Ausstellungen formte er teils Landschaften aus Medieninseln, teils wurde das gesamte Museumsgebäude zum ästhetischen Raum einer Erfahrung transformiert. Anders als bei den Installationen oder räumlichen Arrangements, die großteils auf aktives, selektierendes Sehen ausgerichtet waren und ein Sehen von Differenz evozierten, wurde in den Ausstellungen auch ein peripheres und passives Sehen nahegelegt. Hierin liegt ein Grund dafür, dass Eliassons Erfahrungsinszenierungen oftmals atmosphärisch erscheinen. Diese Tendenz bildet einen Unterschied zu Naumans Art der Ausrichtung auf das Sehen des Rezipienten, das zuallererst das Sehen des Betrachters überrascht und auf die schockartige Erfahrung der eigenen Körperwahrnehmung abzielt. Auf welche Weise setzt Eliasson in seinen Ausstellungen den Wahrnehmungsvollzug im Sinne Merleau-Pontys als das wesentliche Merkmal der Erkenntnis?



„Mein Traum war einmal, die Kunst direkt ins Leben zu gestalten, so, dass alle an der Kunst partizipieren. [...] Aber jetzt sehe ich, dass das absolute Utopie ist. Heute glaube ich: Kunst ist vom Leben getrennt - und nicht getrennt: Im Moment des Ausstellens wird Kunst wieder für unser Leben lebendig.“<sup>657</sup>

„Es gibt aber nichts, was die Ausstellung nicht sein darf, und die Idee, dass man gewisse Bereiche auslässt, würde ebenfalls bedeuten, eine Norm einzuführen. Ich versuche ein keinesfalls normatives Projekt zu machen. Das ist im Sinne der Kritik aber natürlich auch politisch. Die Auseinandersetzung mit Wahrnehmung und Identität passt nicht zusammen mit normativen Ideen. Vielfältigkeit und Komplexität machen es zu einer nicht normativen Arbeit.“<sup>658</sup>

*Räumliche Erfahrungsinszenierungen:  
Eliassons Ausstellungen: Surroundings Surrounded (2000),  
The Mediated Motion (2001) und The Weather Project (2004)*

Eliassons Ausstellungs-konzeptionen erinnern in ihrer Stoßrichtung an Diskussionen der 1960er/-70er Jahre, in denen bereits die Schwierigkeit beklagt wird, das Kunstwerk zu erleben. Arnold Bode beschreibt in seinem Vorwort zum Katalog der *documenta 3* (1964) ein Unbehagen gegenüber dem Museum, das in seiner Entwicklung „[...] das Kunstwerk aus seinen geistigen, und das heißt gesellschaftlichen und architektonischen Zusammenhängen, aus Kirchen und Palästen herausgelöst hat.“<sup>659</sup> Im Museum, so Bode, würden die Kunstwerke „[...] nach historischen, nach katalogisierenden, vielleicht auch ästhetischen Gesichtspunkten aneinandergereiht und durch die Verluste ihres ursprünglichen Ambientes vereinsamt und erniedrigt.“<sup>660</sup> In diesem Katalog zeigt auch Werner Haftmann seine Utopie des modernen Museums auf, das ein „Ort der Begegnung des Künstlers mit dem Publikum“<sup>661</sup> werden sollte. Auch müsse die „Weise der Präsentation dem einzelnen Kunstwerk einen Umraum“<sup>662</sup> geben, in dem es zu seiner „ganzen Fülle und Bedeutung“<sup>663</sup> komme. Weiterhin fordert er, dass das Museum „[...] immer wieder zu einem Laboratorium künstlerischer Arbeit“<sup>664</sup> und zur „Arbeitsstätte des Künstlers

658 Eliasson, im Gespräch mit Buchhart, zu seiner Ausstellung im Biennale Pavillon, 2004. S. 206.

659 Bode 2002. S. 161.

660 Ebda.

661 Haftmann 2002. S. 161.

662 Ebda.

663 Ebda.

664 Ebda.

selbst<sup>665</sup> werde solle. Auf der vierten *documenta* 1968 folgte daher auf diese kritischen Anstöße die Hereinnahme von ersten Environments in die Ausstellung, die bereits eine neue Art von Rezeption der Werke einforderten.<sup>666</sup>

In Eliassons Ausstellungsformen finden diese Ansichten einen starken Widerhall. Indem er sich in eine dialogische Relation zur Architektur von Kunstinstitutionen setzt und Transformationen der räumlichen Gegebenheiten bildet, um Ausstellungskonventionen zu unterlaufen, knüpft der Künstler nicht nur an die Utopien der 1960er Jahre an, sondern löst sie zum Teil auch ein. Eliasson versucht die institutionalisierte Ausstellungspraxis durch strukturelle Eingriffe, z.B. in die architektonischen Gegebenheiten oder in einer Abänderung der vorgegeben Wegführung, sowie die Partizipationsmöglichkeit des Betrachters zu verändern. In Bezug auf o.g. Forderung stellt sich die Frage, inwieweit Eliasson diese Utopien aufgreift oder real werden lässt. „Die Reibung mit der Wirklichkeit findet immer genau jetzt statt, weder in der Vergangenheit mit ihren überkommenen Schönheitsbegriffen noch in der Zukunft mit ihren fernen Utopien. Und dies versuche ich einem möglichst großen Publikum zu vermitteln. Daher interessieren mich die Regenbögen, das Eis – ein für jedermann mögliches Erlebnis dieser Phänomene. Ihre Schönheit, wenn man so will. Darin liegt das demokratische Potential meiner Kunst.“<sup>667</sup>

Die Organisation und der Aufbau der Ausstellungen wie *Surroundings Surrounded*, *The Mediated Motion* oder *The Weather Project* sind vom Künstler systematisch und stringent geplant, der Charakter und Verlauf ist präzise bestimmt, der Parcours wird nicht dem Zufall überlassen; im Gegenteil, auf der Abfolge der Installationen in den musealen Räumlichkeiten liegt ein Hauptaugenmerk. Die Ausstellungen sind als Gesamtheit in ihrer performativen Inszenierung zu betrachten. Im Vorfeld der Ausstellung wird von Eliasson insbesondere die Eigenheit des Ortes hinsichtlich seines Kontextes ins Visier genommen. Auch den Räumlichkeiten des Museumsbaus wird Rechnung getragen. Seine Inszenierungen werden darüber hinaus auf den Aufbau des Ausstellungsraumes und den Besucherfluss ausgerichtet. Oftmals

665 Ebd.

666 Z.B. Edward Kienholz' *Roxy's*.

667 Eliasson 2007.

werden einzelne, bereits bestehende (auch skulpturale) Arbeiten mit Installationen kombiniert, die eigens für den Ort der Ausstellung konzipiert werden. Der Effekt ist, dass in der Gesamtschau durch die vorgegebene Architektur selbst oder die Zusammenstellung in den Ausstellungsräumen Beziehungen zwischen den einzelnen Arbeiten hergestellt werden und diese somit auch wechselseitig aufeinander verweisen. Diese Art des Arrangements ermöglicht mehrere Betrachtungsweisen, die in einer zeitlichen Abfolge erlebt werden. In den meisten Fällen werden die Wege, durch die der Rezipient mittels Beobachtung und Sinneswahrnehmung mit den Installationen vertraut gemacht wird, durch die Ausstellung ellipsenförmig und zugleich auf Interaktion angelegt. In der Ausstellung *Your Lighthouse* (2004) in Wolfsburg bildete z.B. der Eingang einen gelben Lichtraum, von dem aus der Besucher in den nächsten Raum blickte und dort einen Spiegel-Korridor erkannte, den er zu durchqueren hatte, wollte er dem Weg des Ausstellungsrundgangs folgen. Eliasson bezieht auch die räumlichen Begebenheiten als Bestandteil seiner Installationen mit in seine ästhetische Praxis ein. Bei seiner Ausstellung *Lava floor* (*Kunsthau Zug*, Schweiz, 18.11.-10.02.2007) inszenierte er aus isländischer Lava eine Landschaft, die sich innerhalb des Museumsbaus aufhielt und als Thema die Relation von Natur und Kultur erneut eröffnete. In den Räumen des Kunsthause wurden von Eliasson 60 Tonnen Lava ausgelegt, die der Besucher betreten konnte, seine Bewegung im Raum führte zur Bewusstwerdung des Raumes und die akustischen Effekte verstärkten die Wahrnehmung des Rezipienten. Eine Relation zwischen dem Besucher, der veränderten Umgebung und seiner Wahrnehmung bzw. dessen Veränderbarkeit entstand. Mit der Installation intendierte Eliasson zudem eine Alternative zu einer musealen Praxis, die darauf ausgereicht ist, dem Konsumenten Objekte zu präsentieren, die überzeitlich sein sollen und für den Besucher nicht erfahrbar sind, sondern einer Konsumierbarkeit unterworfen bleiben und diese auch bedienen. Eliasson hingegen reflektiert mit seiner prozesshaften und zeitlichen Kunst gerade aber Formen des Sehen, festgestellte Blicke, und bricht diese auf, indem er unter anderem in den gesamten Raum geht und den Betrachter darin frei positioniert. Stets befragt er das Verhältnis des Museums zur Architektur, künstlerischer Arbeit und dem Rezipienten neu.

Der Rundgang des Rezipienten zielt insofern auf eine ganzheitliche Erfahrung ab, als die einzelnen Arbeiten gegenüber dem Ensemble gleichgeordnet erscheinen; immer wieder bilden sie Inseln der Betrachtung, Kontemplation, Erfahrung etc. Morgan verweist in diesem Zusammenhang auf die Affinität dieser Gestaltungsweise von Eliassons Ausstellungen zu den ursprünglich „[...] erbaulichen Intentionen traditioneller Landschaftsgestaltung“.<sup>668</sup> Sie meint hierbei insbesondere die humanistischen Neo-Renaissance-Gärten in Italien und England im 18. Jahrhundert. Die Gemeinsamkeit beider Konzepte besteht im allmählichen Zuwachs an Wissen dank Beobachtung und Erfahrung einer für didaktische Zwecke kultivierten und gestalteten Natur und Architektur. Welche Erfahrung macht nun Eliasson in seinen Ausstellungen erlebbar? Es geht um Sehen in Bewegung und um das Sehen des Sehens, das Wahrnehmen des eigenen Wahrnehmungsvorgangs. Ähnlich wie bei Naumans Konzeption der Korridor- und Closed-Circuit-Installationen steht dabei auch das Beobachten der Selbst- und Fremdbeobachtung im Vordergrund sowie die Interaktion zwischen Künstler und Betrachter, aber auch die Interaktion zwischen den Rezipienten und die Tatsache, dass die eigene Handlung Auswirkungen auf die der Mitteilnehmer hat. Es geht dabei um allgemeine Fragen nach Sozialität. Die zentrale Bedeutung liegt im Sehen, im Erleben von Bewegung und der Zeit sowie im Sichtbarmachen dieses Prozesses für den Betrachter. Das Verhältnis von Präsentation und Repräsentation wird hierbei stets reflektiert. Mit den Installationen soll immer auch konventionelles bzw. vermeintliches Wissen hinterfragt oder zur Disposition gestellt werden. Dies kommt insbesondere beim Sehen in Bewegung zum Tragen, welches ständig wechselnde Blickwinkel hervorbringt, die dem Betrachter buchstäblich eine neue Sichtweise eröffnen. Wie dieses Sehen vonstatten geht, kann anhand der Beschreibung der Ausstellungen *Surroundings Surrounded* (2000, *Neue Galerie Graz*), *The Mediated Motion* (2001, *Kunsthaus Bregenz*) und *The Weather Project* (2004, *Tate Modern*, London) erläutert werden.

668 Morgan 2002. S. 43.

Die Ausstellung *surroundings surrounded* in Graz empfing den Besucher mit einem künstlichen Wasserfall (*Waterfall*, 1998) im Innenhof der *Neuen Galerie* und verabschiedete ihn nach dem Rundgang des Parcours auch wieder. Der Wasserfall bestand aus einem sichtbaren Metallgerüst, Kunststoffröhren und einem wasserdichten Behälter. Dem Besucher wurde hier nicht eine Repräsentation eines Naturerlebnisses gegenübergestellt, die Installation bildete vielmehr eine ephemere Erscheinung, also die Idee des Wasserfalls, der einerseits künstlich hergestellt ist und andererseits zugleich real ist. Durch seine Materialität wird er zum Objekt der Betrachtung; seine Bildhaftigkeit fungiert in Folge als ein Erinnerungsbild, das den Rezipienten durch den Besuch der Ausstellung begleiten sollte. Den Ereignischarakter des erlebten Wasserfalls unterstützten der Anblick des fallenden Wassers, der akustische Effekt, das reflektierende Licht auf der Wasseroberfläche und die dampfende umgebende Luft. Diese Elemente bilden eine somatische Form der Unmittelbarkeit und Präsenz. Das Sich-Ereignen bzw. der Wahrnehmungs-*Vollzug* des Betrachters und die Intensivierung der Wahrnehmung der Aktualität der eigenen Erfahrung wird offenbar. Es wird nichts repräsentiert, sondern repräsentiert, im Sinne der Re-Kontextualisierung eines iterabilisierenden Performativitätskonzeptes, wie es von Derrida geprägt wurde.

In der gesamten Ausstellung ging es dem Künstler um eine bewusste Lenkung des Betrachters durch eine inszenierte Folge von Sinneseindrücken, die durch Bewegung des Körpers und des Blickes erschlossen werden mussten, wobei der Freiheitsgrad gering blieb. Das Zusammenspiel von barocker Architektur als den Betrachter umgebenden Raum und der besonderen Anordnung der Installationen als Sektion innerhalb dieses Raums fokussierte die Aufmerksamkeit auf das eigene Sehen. Durch diese Anordnung und komplexe Folge der environmentalen Installationen, die akustisch und visuell auf die Sinne einwirkten, wurde das körperlich-sensuelle Wahrnehmungspotenzial der Betrachter stark angesprochen. Im Zusammenkommen von objekthafte Einzel-Installationen und eines räumlichen performativen Arrangements wird das Moment des Oszillierens der Wahrnehmung erkennbar, das nicht

nur für Eliassons, sondern vergleichbar auch für Naumans und Netos räumlichen Erfahrungs-Installationen gilt.

Die Räume in *surroundings surrounded* waren U-förmig angeordnet und in ihrem Verlauf wurde der Besucher durch eine Reihe von Installationen mit Lichtexperimenten sowie Apparaturen zur Wetterbeobachtung geleitet.<sup>669</sup> Ungefähr bei der Hälfte des Parcours wurde der Besucher durch den *Five Fold Tunnel* (1998) geführt, der quer in den ansonsten leeren Ausstellungsraum gestellt war. Dieser aus einer Gitterkonstruktion bestehende Tunnel erschien von außen betrachtet wie ein einfacher Durchgang, er entpuppte sich jedoch im Inneren als ein mit Spiegeln versehener Korridor. Die Spiegelung wirkte facettenhaft und hatte eine Verunsicherung und somit wiederum die Bewusstmachung des eigenen Sehaktes zur Folge. Die intrikate Verschränkung von Bewegung und Sehen wurde offenkundig. Wie bei Naumans Closed-Circuit-Installationen wurde von Eliasson ebenso auf die potentielle Möglichkeit verwiesen, selbst Gegenstand der Betrachtung zu werden.

Schlusspunkt des Parcours bildete die Installation *Your windless arrangement* (1997). Die Installation zeigte eine Wand aus Ventilatoren, in deren linkem Drittel sich ein Korridor eröffnete, durch den der Betrachter die Ausstellung wieder verließ. Deutlich wurde hier das Stimulieren der Sinne des Betrachters, das ihn auf das Präsentische seiner Erfahrung hinwies. Auch die auffallende Akustik der surrenden Ventilatoren unterstützte die sinnliche Unmittelbarkeit der Rezeption. Der Titel – *Dein windfreies Arrangement* – spielte mit der Ambivalenz der Wahrnehmung, denn nur im Korridor selbst konnte man den durch die Ventilatoren erzeugten Wind *nicht* spüren. D.h. Eliasson verfährt hier auf der Ebene der Verweigerung des Reizes zumindest was das *Spüren* betrifft, denn sehen konnte der Betrachter die Ventilatoren. Es scheint sich hier wohl eher um eine metaphorische, ironische Anspielung seitens des Künstlers zu handeln, der sein Publikum aus der Ausstellung förmlich herauspustet. Eliassons Installation *Your windless arrangement* weist nicht nur strukturelle Ähnlichkeiten zu Naumans *Two Fans Corridor* (1970) auf, sondern auch Differenzen. Sie ist aus ähnlichen Elementen gebildet, unterscheidet sich aber in der Auswirkung auf die Sinne des Betrachters. Naumans

669 Vgl. Morgan 2002. S. 45.

Installation besteht aus einem U-förmigen Korridor, deren Wände derart aufgebaut sind, dass sie so weit von den bestehenden Raumwänden entfernt sind, wie die Ventilatoren breit sind (ca. 61 cm). Ein Ventilator bläst in jeden der beiden Eingänge des Korridors. Der Betrachter, der sich mittels seiner Sinne der Raumsituation versichern muss, wird bei Nauman immer als Individuum im ästhetischen Raum gleichsam seinen Ängsten ausgesetzt.

Das Arrangement bei Eliasson hingegen wirkt sinnlich-affizierend und atmosphärisch. Gerade der Titel spricht den Betrachter direkt an und überantwortet ihm das Arrangement, es stellt auch eine gewisse Form von Exklusivität und Intimität her. Die oftmals affizierenden Titel der Installationen Eliassons sprechen den Betrachter jeweils mit *Your* an, z.B. *Your activity horizon*, *Your silent running*, *Your spiral view*, *Your Sun Machine*, *Your negotiable panorama* u.v.m.<sup>670</sup> könnte man mit Werbestrategien vergleichen. Es scheint, als wende sich der Künstler direkt an den (Kunst)Konsumenten. Das Produkt und die in Folge der Verwendung eintretende Veränderung beim Benutzer werden dabei, so scheint es, erklärt. Eliasson beschreibt hierbei stets die in der Installation zu erfahrende Gegebenheit und legt damit teils das Thema des zu erfahrenden Erlebnisses fest. Man könnte behaupten, dass er somit ein antizipatives Sehen seitens des Betrachters intendiert.

Eine ähnliche Strategie scheint auch bei Neto angewendet, auch hier finden sich beschreibende längere Titel, wie der Ausstellungstitel *Only the amoebas are happy*<sup>671</sup> oder *Walking in Venus Blue Cave, From Sebastian to Olivia*.<sup>672</sup> Dabei wird auch relevant, dass dieses Verfahren abermals die Grenze zwischen Betrachter und Objekt durchlässig macht. Gleichzeitig steht dem Rezipienten aber weiterhin offen, welche spezifisch ästhetische Erfahrung er in den Installationen eigentlich erfährt. Oder scheint Eliasson hierbei genau darauf aufmerksam machen zu wollen, dass die Strategien des Museums und

670 Nicht nur Installationen auch Ausstellungstitel sprechen das Publikum direkt an: *Your Position Surrounded and Your Surroundings Positioned* (Dundee Contemporary Arts, 1999), *Your intuitive surroundings vs. Your surrounding intuition* (The Art Institute Chicago 2000), *Your only Real Thing is Time* (The Institute of Contemporary Art, Boston, 2001) oder *Eine Beschreibung einer Reflexion oder aber eine angenehme Übung zu deren Eigenschaften* (neugerriemschneider, Berlin, 1995) u.a.

671 Ausstellung in Gallery Bonakdar 10 Apr 2001 - 12 May 2001.

672 Ausstellung Galerie Max Hetzler, 29. Sept. bis 17. Nov. 2007.



des Konsums vergleichbar sind, insofern sie mit Bildern, Ideen und Projektionen von Lebensvorstellungen arbeiten? In der Perspektive findet im Zitieren der ökonomischen Verfahren eine Neuschreibung und Verschiebung im Sinne Butlers in der ästhetischen Praxis der beiden Künstler statt. Auch für Grynstejn verweisen die Possessivpronomen *Your* in seinen Titel gerade auf die *aktive* Rolle, die dem Betrachter hierbei zu kommt, die ihm eine essentiell produktive Position einräumt.<sup>673</sup>

Die Ausstellung *surroundings surrounded* lenkte insgesamt mit der Inszenierung einzelner Sinneseindrücke – Geräusch des Wassers, der Ventilatoren, auch der Geruch einer Mooswand, die auch in einem Raum angebracht war, sowie den verschiedenen erfahrbaren Materialitäten – die Aufmerksamkeit sowohl auf das intensive als auch auf das extensive Sehen und die Involviertheit des leiblichen Körpers des Rezipienten. Die Installationen eröffnen einen Raum, der sich zwischen dem Phänomen und seiner Interpretation entfaltet. Zunächst begegnet der Rezipient einem Objekt, das er im Moment darauf interpretiert. In der Lücke dazwischen etabliert sich die Erfahrung des Betrachters. Die Ausstellung bildete insofern eine komplexe Folge von synchron zu betrachtenden skulpturalen Objekten, aber auch von Erlebnissen, die sich in ihrem Durchschreiten ereignen. Zentral hierbei ist, wie bei Nauman, der Körper des Betrachters als Vorraussetzung der Wahrnehmung.

### The Mediated Motion

Auch bei der Ausstellung *The mediated motion* (2001) im *Kunsthau Bregenz* entwarf Eliasson nicht nur ein System der Wegführung, bei dem das Sich-Ereignen in der Inszenierung, das Erleben in Bewegung sowie der Prozess des Sehens im Mittelpunkt standen. Hierbei verschränkten sich zudem mehrere Arten des Sehens: So wurde ein räumliches, also exploratives Sehen ebenso gefördert wie ein kommunikatives Sehen.

Für die Ausstellung arbeitete Eliasson mit dem Landschaftsarchitekten Günther Vogt. Im Zuge dieser Kooperation entstanden künstliche Naturlandschaften, die explizit auf die vorhandene Architektur ausgerichtet wa-

673 Vgl. Grynstejn 2007. S. 14.

ren. Die Bespielung der Ausstellungsräume orientierte sich an der formalen Strenge des von Peter Zumthor entworfenen Sichtbetonbaus. Das Museumsgebäude besteht aus geometrisch übereinanderliegenden Kuben, auf die Eliasson mit der Sprache und dem Formenvokabular der Landschaftsarchitektur antwortete. Er entwarf vier Plattformen und platzierte auf den konstruierten Ebenen künstliche Landschaften im Innenraum, wobei deren Erschließung spiralförmig erfolgte.<sup>674</sup> Somit begünstigte die räumliche Gestaltung sowohl ein Orientierungs- als auch ein Erkundungssehen seitens des Betrachters.

Eine der Landschaften bestand aus Baumstämmen, die mit Pilzen bewachsen waren. Es folgte eine mit Algen bedeckte Wasseroberfläche, über die Holzstege führten; außerdem eine schiefe Ebene, bestehend aus festgestampfter, verseuchter Erde sowie eine weitere Ebene, in der eine Hängebrücke quer durch den nebelgefüllten Raum gespannt war.<sup>675</sup> Innerhalb dieser Topografie konnte der Rezipient die Landschaften durchschreiten und aus unterschiedlichen Perspektiven betrachten. Eliasson verwendete hier Phänomene aus der Natur als Mittel, um Prozesshaftigkeit sichtbar zu machen. Mit ihnen verwies er auf die den Arrangements inhärente Zeit. Nicht nur die Zeit, die der Betrachter benötigte, um durch den Parcours zu gelangen, sondern auch die Verweildauer bei den einzelnen Installationen und der in ihnen thematisierte Verlauf der Zeit kam dabei zum Vorschein. So verfärbten sich beispielsweise die in Wasserbecken angelegten Algen im Verlauf der Ausstellungsdauer. Zeit wurde also explizit zum Thema der Ausstellung gemacht.

Die Verwendung von naturhaften Elementen durch Eliasson wird im höchstem Maße stilisiert und in ihrer Künstlichkeit vorgeführt; nicht nur indem sie in den Innenraum verlegt wird, sondern auch wenn sie vorgibt, eine Naturerfahrung nachbilden zu können. Die Ausstellung lässt mit dem Hereinholen der Natur in den Kulturraum den Betrachter der Differenz, die zwischen Natur und inszenierter *natürlicher* Landschaft liegt, gewahr werden. In der Vorführung einer Domestizierung und Regulierung von Naturphänomenen weist der Künstler die Problematik der Vermitteltheit von Natur hin. Der

674 Siehe Lehmann 2004, S. 352

675 Vgl. Morgan 2002, S. 45.

Rezipient wird auf ihre Künstlichkeit und Gestaltetheit verwiesen, wobei die Offenlegung der künstlerischen Konstruktion eine Mystifizierung und Naturalisierung von Natur unterläuft. Jedoch wird diese Naturinszenierung nicht bloß zur ästhetischen Erscheinung. Eliasson problematisiert den Bereich, der zwischen Natur und Kultur liegt, indem er auf existierende kulturelle Konstruktionen von Natur und Kultur als Modelle aufmerksam macht und die Diskrepanz des vermittelten Wissens zum tatsächlich Erlebten verdeutlicht.

Indem Eliasson dem Betrachter seinen Weg vorgibt, unterläuft er dessen gewohnte Bewegungsabfolgen – z.B. erlaubte die Wegführung nur einen Ein- und Ausgang aus dem Ausstellungsraum, andernfalls endeten die Stege in einer offensichtlichen Sackgasse. Durch solche Brüche in der ästhetischen Inszenierung steigert er die Konzentration auf das eigene Bewusstsein und das der Umgebung, ähnlich wie bei Naumans gestaltpsychologischen Performances. Hierbei intendieren die Künstler, dass der Körper des involvierten Betrachters zum eigenen Maßstab wird, mit dem Erlebnisse subjektiv zu messen sind. Gleichzeitig fordern sie eine Reflexion über die neu zugeschriebene Rolle des Körpers. Insofern weist die Installation auch auf ihr eigenes Wirken hin, womit sie einen selbstreferentiellen Charakter erhalten.

Die Fläche der festgestampften Erde z.B. stieg auf der einen Seite des Raumes stärker an als auf der anderen, so dass eine schräge Ebene entstand. Diese subtile Form der Raumveränderung – eigentlich eine Veränderung der perspektivischen Konstanten, die den Raum in seinen Dimensionen definieren – erlaubte eine neue Wahrnehmung des Ausstellungsraumes, ohne dabei eine schockartige oder unmittelbare Wirkung auf die Sinne des Betrachters auszuüben. In diesem Aspekt liegt womöglich auch der atmosphärische Charakter der einzelnen Landschaftsräume begründet. Als Gegenstück lässt sich vielleicht Naumans *Cones Cojones* (1973-75) anführen. Auch hier wird der Raum mit wenigen Eingriffen zum Ort einer spezifischen ästhetischen Erfahrung, die jedoch bei Nauman klaustrophobische und abweisende Wirkungen erzielt. Hier wird dem Besucher verweigert in das Zentrum des Raumes vorzudringen. Nauman bespannte den gesamten Boden des Galerieraumes mit Klebebandstreifen in kreisförmigen Segmenten mit immer kürzer werdenden

Abständen, so dass der Eindruck einer Erhöhung des Raumniveaus zur Mitte hin entstand. Auch zum Rand hin wurden die Linien verdichtet, was als Markierung einer psychologischen Hürde gesehen werden kann.<sup>676</sup>

Auch die von Eliasson auf der nächsten Ebene der Ausstellungshalle angebrachte Hängebrücke bot die Möglichkeit der Interaktion zwischen den Betrachtern und förderte das kommunikative Sehen. Auf dieser Brücke konnten mehrere Besucher gleichzeitig anwesend sein. Mit dem Gewahrwerden der Umgebung und der Erkenntnis, dass die eigene Handlung Auswirkungen auf das Verhalten der Anderen hat, ist die Ausstellung hierin dem unten beschriebenen *The Weather Project* ähnlich. In der Interaktion gewinnt das Museum die Form der Begegnung. Das Museum wird zum Ort des Diskurses, das den bloßen Kunstkontext verlässt und auf Fragen der Kultur- und Gesellschaftstheorie verweist. Auch mit der im Folgenden beschriebenen Ausstellung *The Weather Project* trägt Eliasson zur heutigen Theorie- und Diskursbildung von Kunst und Sozialität bei, indem er die kulturelle, ökonomische und politische Dimension bewusst macht, in der Kunst immer fungiert.

### The Weather Project

*The Weather Project* wurde in der Turbinenhalle der *Tate Modern* London 2004 realisiert.<sup>677</sup> Diese Ausstellung umfasste mehr als die Präsentation einer Installation; sie schloss zugleich eine kritisch-theoretische Auseinandersetzung Eliassons mit dem Museum als Institution mit ein. Die Inszenierung umfasste nicht nur den gesamten Raum der ehemaligen Turbinenhalle, die von den Architekten Herzog & de Meuron architektonisch umgestaltet wurde sondern auch das Foyer, das zu einem quasi öffentlichen Platz innerhalb des Museums transformiert wurde.

Die enorme Deckenfläche wurde vom Künstler zunächst um etwa ein Viertel abgehängt und zudem mit einer riesigen Spiegelfolie verkleidet, wodurch der Eindruck entstand, der Raum habe die doppelte Höhe. Die einzige Lichtquelle bildete eine künstliche Sonnenscheibe, die an der Stirnseite der Halle

<sup>676</sup> Vgl. Zbikowski 1999. S. 17.

<sup>677</sup> Die Ausstellung *The Weather Project* in der *Tate Modern* war ein großer Erfolg, sie sahen rund zwei Millionen Besucher. Eliasson 2007. Sowie Grynstejn 2007. S. 11.

am oberen Ende der Wandfläche angebracht war. Sie bestand aus 200 gelben Glühbirnen, wie sie auch für Straßenbeleuchtung verwendet werden.<sup>678</sup> Die Scheibe bildete einen Halbkreis und schloss sich durch die Spiegelung in der Decke zu einem vollständigen Kreis. Künstlicher Nebel steigerte die Illusion eines großen Raumes und ließ die Wände der Halle verschwinden. Er erzeugte undefinierbare Nischen, die Wände bildeten keine klar abgezeichneten Raumgrenzen ab, was den Eindruck von Undefinierbarkeit und Verunsicherung entstehen ließ, aber auch die sinnlich-atmosphärische Wirkung verstärkte.

Auch diese Inszenierung ging, wie bei *mediated motion*, eine besondere Beziehung zur Architektur ein: die Architektur beinhaltete nicht so sehr die Installation, vielmehr vereinigte sie sich vollständig mit ihr. Eliasson stellte dabei die Frage nach der Wahrnehmung von Grenzen zwischen Innen- und Außenraum, Museums- und öffentlichem Raum ebenso wie zwischen Natur und Kultur. Ging der Betrachter in das Ausstellungsgebäude hinein, so trat er unmittelbar in den Kunstraum ein. Es gab keine räumliche Schranke, die dem Raum der ästhetischen Erfahrung vorgeschaltet gewesen wäre. In diesem Zusammenhang muss erwähnt werden, dass – aufgrund der Museums- und Kulturpolitik in London – der Besuch der Ausstellung im Foyer der *Tate Modern* nichts kostet. Daher bildet das Foyer tatsächlich eine Art öffentlichen Platz. Das bedeutet, hier entfiel die übliche Handlung zur Kasse zu gehen und ein Ticket zu kaufen, was eine Schranke aufhob und den unmittelbaren Eintritt in den ästhetischen Raum begünstigte. Hinzu kommt die Architektur des Eingangsbereichs: Der Besucher betritt die riesige Halle durch eine Rampe, die langsam abfällt und so den Betrachter von der Ebene des Erdgeschosses aus auf den niedrigeren Level der Halle bringt. Da sich der Besucher auf der schiefen Ebene orientieren muss, fordert dies bereits die Gewährwerdung seines eigenen Körpers. Diese Grenze wird vor allem durch die Einwirkung unterschiedlichster Effekte auf die Sinne des Betrachters verwischt. Ihm wird durch den im Raum ausgebreiteten Nebel die perspektivisch eindeutige und kohärente Raumerfahrung auf visueller Ebene verwehrt. Dies zog den Rezipienten in den Installationsorganismus hinein. Strukturelles Merkmal bilde-

678 Vgl. Diehl 2004. S. 110.

te dabei das Spiel mit dem Erwartungshorizont des Rezipienten. Da dieser nicht wusste, wie weit sich der ästhetische Bereich, in dem er sich bereits körperlich befand, räumlich erstreckte, wie lange es dauern würde, diesen zu durchgehen oder was Weiteres geschehen würde, wurden ihm die Parameter für die Möglichkeit einer Vorstellung der räumlichen und zeitlichen Komponenten der Arbeit entzogen. Die Unterscheidung zwischen Objekthaftem und Performativem wurde in diesem Punkt evident, da ein Objekt prinzipiell in seinen Konturen oder seiner gesamten Erscheinung erfassbar, zumindest imaginierbar war.

Der Einsatz von Licht wirkte sich sowohl auf die eigene Sinn-Empfindung als auch auf die Wahrnehmung anderer Besucher aus, was sich durch die Verweildauer noch verstärkte: Das gelbe Licht legte sich auf alles, was sich darin befand, es kam nach einiger Zeit der Effekt zustande, dass allem die Farbe entzogen wurde.<sup>679</sup> Dies konnte auch eine etwas beängstigende Wirkung haben. Hinzu kamen Geräusche, wie z.B. das Summen der Nebelmaschine und der Glühbirnen, sowie der Geruch des Nebels. Dies verstärkte den Eindruck der Künstlichkeit und des Arrangements. Dazu trug auch bei, dass der Betrachter sowohl unter die Scheibe aus Glühbirnen, welche die *Sonne* bildete, als auch auf die Düsen der Nebelmaschine blicken konnte, da Eliasson abermals seine Konstruktionsweise offen darlegte und den illusorischen Effekt von Natürlichkeit somit konterkarierte. Mit dieser Offenlegung wurde zugleich erneut eine Hinterfragung von Natürlichkeit einer Erfahrung vollzogen. Die Menschen wurden in dieser musealen Situation dazu veranlasst zu handeln, sich unweigerlich zu der ihnen präsentierten artifiziellen Sonne auf irgendeine individuelle/ethische Weise zu verhalten. Alle auf die Sinne des Rezipienten einwirkenden Effekte steigerten die Präsenzhaftigkeit des Environments. Eliasson verwies somit auf die Infragestellung von Natur und Künstlichkeit, von Reproduktion und Repräsentation. Diehl konstatiert hierzu: „[...] Eliasson replaced the sun, source of all life, with a mechanical device that caused people to behave as if they were in Central Park’s Sheep Meadow on a sunny day. Sitting on the museum’s cold concrete floor, they appeared

679 Vgl. Diehl 2004. S. 110.

not to care that the disk emitted no warmth, just light.”<sup>680</sup> Diehl sieht sich an Versuche mit Affenbabys erinnert, die in den 50er Jahren die von männlichen Leihmüttern ersetzt und aufgezogen, diese dann anstelle ihrer realen Mutteraffen akzeptierten. Wobei Diehl m. E. dabei verkennt, dass es dabei weder eine klare Grenze zwischen natürlichen Müttern und künstlichen männlichen Aufziehern noch zwischen der Natursonne und Kunstsonne gibt. Entscheidender Punkt bei Eliasson ist also, dass er diese Differenzziehung als konstruiert aufzeigen will.

„*The Weather Project* eröffnete über die kinästhetische Erfahrung einen Möglichkeitsraum für Handlung und führte zur Interaktion der Betrachter. Sie formten kleine Gruppen, ließen sich auf dem Boden nieder, sitzend oder liegend, unterhaltend oder still und betrachteten sich in der Spiegeldecke. Sie bewegten sich, um sich selbst im gespiegelten Raum wieder zu erkennen und sich zu verorten. Die einzelnen Subjekte wurden somit erneut, wie bei Naumans Installationen, zugleich zu Objekten der Beobachtung. Einige Besucher nutzten die Ausstellung auch für politische Statements: „This brave new world aspect of the project, however, was mitigated by the way it lent itself to a moment of social activism when, on the eve of the U.S. president’s visit to Britain, 80 or so protesters lay down so that their bodies spelled out ‘BUSH GO HOME’ on the mirrored ceiling, while several onlookers spontaneously scrambled to add ‘NOW’.”<sup>681</sup>

In diesem Zusammenhang kann die von Fischer-Lichte allerdings für Performances konstatierte *feedback*-Schleife zur Beschreibung dieses Ereignisses herangezogen und nutzbar gemacht werden. Der Ausdruck bezeichnet eine – sich im Rollenwechsel vollziehende – Form der Rückkopplung und Wechselwirkung zwischen Handlungen und Verhalten der Akteure und Zuschauer und der erzeugenden Organisation der Beteiligten einer Performance.<sup>682</sup>

680 Vgl. Diehl 2004. S. 110.

681 Diehl 2004. S. 110.

682 Vgl. Fischer-Lichte 2004<sup>1</sup>. S. 63

„Selbsterzeugung meint, dass zwar alle Beteiligten [die Performance] gemeinsam hervorbringen, dass sie jedoch von keinem einzelnen vollkommen durchgeplant, kontrolliert und in diesem Sinne produziert werden kann, dass sie sich der Verfügungsgewalt jedes einzelnen nachhaltig entzieht. Es erscheint daher wenig hilfreich, von Produzenten oder Rezipienten zu sprechen. Vielmehr handelt es sich eher um Mit-Erzeuger, die in unterschiedlichem Ausmaß und in unterschiedlicher Weise an der Gestaltung der Aufführung mitwirken. [...] Akteure und Zuschauer figurieren mit ihren Handlungen und Verhaltensweisen als Elemente der *feedback*-Schleife, als die sich die Aufführung selbst erzeugt.“<sup>683</sup>

Einen kritischen Blick wirft Philipp Ursprung auf die von Eliasson verwendeten künstlerischen Effekte: er knüpft *The Weather Project* eng an Phänomene der Globalisierung und deren Auswirkungen. Mit der Verwendung einer Vernebelungsmetapher stellt Ursprung die Ausstellung in Zusammenhang mit den Mechanismen der Vernebelung oder Unschärfe und einer Art von Erinnerungskultur, bei der das Verdrängen von Geschichte einhergeht. Des Weiteren fragt er, inwiefern die Beziehung zwischen Kunstwerk und Betrachter von der Globalisierung geprägt wird, oder ob umgekehrt sich an der Veränderung dieser Beziehung Gesetzmäßigkeiten derselben ablesen lassen. Die entscheidende Frage ist aber seiner Meinung nach nicht, ob die Kunst Eliassons affirmativ oder kritisch gegenüber dem Phänomen der Globalisierung ist, sondern lediglich, inwieweit sie dieses Phänomen sichtbar macht.<sup>684</sup>

#### „Museums are radical“<sup>685</sup>

Mit *The Weather Project* näherte sich Eliasson dem Thema *Wetter* und seiner Repräsentation auf verschiedensten Ebenen an. Neben der Präsentation der Installation thematisiert er theoretische Fragen in Bezug auf die Methoden der Institution Museum, von dem er Transparenz und Sichtbarmachung seiner Meta-Erzählung fordert, um dem Besucher die Konstruktion einer Ausstel-

683 Fischer-Lichte 2004<sup>1</sup> S. 80f.

684 Vgl. Ursprung 2004.

685 Eliasson 2003<sup>1</sup>. S. 132.



lung aufzuzeigen. Der Text des Künstlers mit dem Titel *Museums are radical* im Ausstellungskatalog zu *The Weather Project* bildet einen Aspekt seiner diesbezüglichen Auseinandersetzung. Er verwendet hierbei drei Begriffe als Zugangscode für das Verständnis seines Projekts: *weather*, *mediation* und *museum*. Zunächst verweist er auf den zeitbezogenen Aspekt von Wetter, indem er konstatiert, dass es die menschliche Erfahrung von Zeit strukturiert und sichtbar macht. Den Grund für die Faszination und Beschäftigung mit dem Wetter sieht er in der Tatsache, dass mit der Veränderung von Wetterzuständen der Verlauf von Zeit evident werde. Indem Eliasson Wetter als ein Hilfsmittel zum Verständnis des Abstraktums Zeit benutzt, zielt er darauf ab, die Beziehung, die zwischen Wetter und den Modellen von Zeit besteht, zu bestimmen. In der Moderne sei Zeit mit unterschiedlichen Konzepten kategorisiert und in vorrausagbare Systeme verpackt worden, die alle den Aspekt der Kontinuität von Zeit zu objektivieren versucht hätten. Wetter hat nach Eliasson jedoch seinen eigensten Charakter in der Dauer. Dieses Element impliziert stetige Bewegung. In dem international fungierenden System der Wettervorhersage sieht Eliasson einen Zusammenhang mit einer Komponente, die mit der Organisation unserer Erwartungen zusammenspielt.

„By predicting what the weather might bring tomorrow through yesterday’s analysis, our society, with its fundamental desire to control everything, has extended our sense of ‘now’ into a massive common space constantly negotiating and mediating the weather.“<sup>686</sup>

Im Weiteren versucht Eliasson sich der Frage nach der Repräsentation von Situationen und der Vermittlung von Kunst zu nähern. Als *mediation* bezeichnet er dabei den Grad von Darstellung in der Erfahrung einer Situation. Dieser Level der Repräsentation verändert sich konstant entsprechend der unterschiedlichen Faktoren, die wiederum die Situation vermitteln. Das Lesen eines Stadtplanes z.B. hat Auswirkung darauf, welche Erfahrungen man machen kann, oder wie man sich im Stadtraum orientieren wird. Das Wissen und die Erwartungen werden durch den Plan vermittelt. Ein Problem stellt sich für ihn dann, wenn der Betreffende sich der Vermitteltheit einer Situati-

686 Eliasson 2003<sup>1</sup>. S. 132.

on nicht bewusst ist, sie als eine natürliche empfindet und damit der Konstruktion, die hinter der Situation liegt, nicht gewahr wird. In der Verknüpfung mit dem Zugangscode Museum wird deutlich, worauf er abzielt. Es geht ihm darum, die Konstruktionsweise des Museums aufzuzeigen und transparent zu machen,<sup>687</sup> wobei er darauf abzielt, seine formalen Strukturen und Mechanismen zu reflektieren.

### „Museen sind Schlaftabletten“<sup>688</sup>

Für Eliasson liegt eine Verantwortung des Museums darin, die Meta-Erzählung der Ausstellung als integralen Bestandteil mit auszustellen, sprich: die Art der Vermittlung mit auszuweisen. Der Betrachter soll damit die Möglichkeit erhalten, zu verstehen, dass die Ausstellung selbst eine Konstruktion ist.<sup>689</sup> Das prinzipielle Problem, dem das Museum unterliegt, sei die Tatsache, dass es annimmt, außerhalb der Gesellschaft zu stehen und diese von diesem Außenstandpunkt aus reflektieren zu können. Hierbei negiere das Museum seine Verantwortung gegenüber der Gesellschaft, wenn die Meta-Erzählung nicht als ein Teil der Ausstellung sichtbar wird, d.h. es würde den sozialen Aspekt zugunsten von formalen Werten aufgeben. Daher müsse z.B. auch die Marketingstrategie, jedes architektonische Detail etc., als ein Teil des Projektes angesehen werden und dem Betrachter auch als solches aufgezeigt werden: „An exhibition cannot stand outside its social context, and we have a responsibility to understand that we are a part of what we are evaluating as well as the result of it. Museums can be radical.“<sup>690</sup> Der Künstler entwarf hierfür u.a. einen Fragebogen – *TWMG, Tate Weather Monitoring Group, Survey*<sup>691</sup> – den er von den Angestellten der *Tate* ausfüllen ließ, um die Struktur des Museums und sein Organigramm einzubeziehen und damit auf diese aufmerksam zu machen. Der Bogen enthielt Fragen, die ganz allgemein das Wetter betrafen – „On an average day, how often would you discuss the weather?“<sup>692</sup> oder „How would you interpret the following weather description: *London, 12pm, 18°C,*

687 Vgl. Eliasson 2003<sup>1</sup>. S. 132.

688 Eliasson 2007.

689 Vgl. Eliasson 2003<sup>1</sup>. S. 136.

690 Eliasson 2003<sup>1</sup>. S. 138.

691 Dieser Fragebogen wurde zusätzlich Bestandteil des Kataloges zur Ausstellung.

692 Eliasson 2003<sup>1</sup>. S. 59.

*no wind, low clouds, heavy rain?*“ Er beinhaltete auch gesellschaftliche Fragen, z.B.: *„If you meet a person of the opposite sex, unknown to you, how likely are you to discuss the weather with them?“* oder auch: *„In which season do you kiss your partner the most?“*<sup>693</sup>

Das Wetter als sozialer Aspekt und damit Eliassons Ausstellung wurden in ganz London an unterschiedlichen Orten werbetechnisch präsent gemacht. So las man z.B. in Taxis auf angebrachten Tafeln Fragen oder Statements wie: *„73% of London cab drivers discuss the weather with their passengers.“* Oder auch *„Have you talked about talking about the weather today?“*<sup>694</sup> Auch diese Strategie sollte der Sichtbarmachung der Funktion von Marketing als integraler Teil einer Ausstellung dienen. Eliasson sagt hierzu:

„Ich interessiere mich besonders für das Verhältnis zwischen dem Individuum, dem Besucher und der umgebenden Situation. Es könnte eine räumliche Situation in einem Kunstkontext oder im Stadtraum – dem öffentlichen Raum – sein. Diese Beziehung, dieses Engagement oder diese Auseinandersetzung als wissendes Subjekt mit diesem Raum ist für mich das Zentrale.“<sup>695</sup>

Um auf die zu Beginn dieses Kapitels formulierte Frage nach der Aktualität der Kritik an der Institution Museum und der diesbezüglichen Utopien zurückzukommen: Man kann Eliassons oben skizzierten Intentionen durchaus als in Anlehnung an die Forderung der 1960er Jahre, das Museum wieder in den gesellschaftlichen Kontext einzubetten, verstehen und *The Weather Project* als ein Paradigma ansehen. Damit schließt sich auch der Kreis im Rückbezug auf die Themen, die bereits in den 1960er/-70er Jahren aufkamen. Es scheint sich jedoch eine Verschiebung in den Bedingungen dieser Auseinandersetzung vollzogen zu haben. So dient vor allem auch der geschlossene Kunstkontext, wie zum Beispiel die Institution Museum oder das künstlerische Labor,

693 Eliasson 2003<sup>1</sup>. S. 60.

694 In: *The Weather Project* 2003. S. 132. Auch die Einladungskarte für die Vernissage nahm dieses Element mit dem Statement: *„The Weather will affect the attendance of this reception by 27%.“* wieder auf.

695 Eliasson 2004<sup>1</sup> S. 196.

bzw. die Transparenz der künstlerischen Produktion zur Reintegration der Kunst in den gesellschaftlichen Kontext, wie er in den 1960er/-70er Jahre noch als eine Überwindung der Grenze der Institution gefordert worden war. Bei Eliassons Produktionstechniken fällt ins Auge, wie sehr diese von den globalen Herausforderungen an die Kunst bzw. den Künstler als Unternehmer geprägt sind. Auch hier verschiebt sich die Frage nach der Autorschaft noch um ein weiteres Mal. Während man bei Nauman sehen konnte, dass die Thematisierung der eigenen Beteiligung als ambivalent zu betrachten ist, kann man bei Eliasson eine ebensolche Spaltung ausmachen. Je stärker der Künstler im Moment des Erfahrenwerdens für den Museumsbesucher zurücktritt – hierzu zähle ich auch die werbeähnliche Identifizierungsstrategie der Titel der Arbeiten „Your...“ –, um so mehr erscheint er auf organisatorischer bzw. marketingstrategischer Ebene. Wenn der Künstler und seine Arbeiten dabei zum (gut wiedererkennbaren) *Markenzeichen* gerieren können, dann hätte man es in diesem Fall erneut mit einer Bildlichkeit der Verfahren und damit ihrer Interpretation zu tun und einmal mehr würde dabei die Ambivalenz der Lesbarkeit seiner Erfahrungsinszenierungen aufscheinen. Nicht zuletzt die einfache Konsumierbarkeit, der leichte Zugang zu den ausgestellten Themen und ein universeller Anspruch, der in den Arbeiten zu finden ist, entfachen eine globale Verständlichkeit sowie die Möglichkeit ihrer Translokation.

Einen weiteren Blickwinkel auf die Verfahren Eliassons wirft die erneute Frage nach der Rezeptionshaltung in den Arbeiten bzw. die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Kunst, Museum und Konsum, wie sie auch Grynstejn stellt. Die Autorin sieht in ihrem Essay (*Your Entanglements: Olafur Eliasson, The Museum, and Consumer Culture*) einen Zusammenhang zwischen der Kunst Eliassons und der zeitgenössischen Museumspraxis, wenn sie schreibt:

„The extraordinary popularity of *The weather project* prompts reflections on the ambivalent relationship between progressive contemporary art practice and a range of forces – the museum, ‘the spectacle’, and consumer culture – with which, now more than ever, it is inevitable and unsettled discourse. The analysis and address of the connections, overlaps, adaptations, and misidentifications among these spheres are an essential part of the lives of artists such as El as

well as many museum professionals. Simply put, we have arrived at a point when art, the museum, and cutting-edge commerce increasingly share visual modes of organizing meaning and express related ambitions to provide the individual with what have been described as ‘models of experience, opportunities for self-recognition, and the ingredients of identity’.<sup>696</sup>

Auf die Frage, wie Eliasson Musealisierung zu vermeiden sucht, bezieht er sich auf die eine zeitliche Strategie, die sich gegen eine Universalisierung wendet und eine neue Zeitgenossenschaft einfordert.<sup>697</sup> Der Künstler kritisiert die sequenziellen Erlebnisabläufe der heutigen Museen und versucht diesem Effekt mit der Weise seiner eigenen Inszenierung von Erfahrungsräumen entgegenzuhalten. Ein Anliegen ist es ihm daher, dass das „sozialisierende Potential“<sup>698</sup> seiner Arbeiten auch im Museum erhalten bleibt. Er stellt engen Kontakt zum Museum her, um zu verhindern, dass das „Kunsterlebnis von der Welt und ihrer sozialen Realität abgekoppelt wird.“<sup>699</sup> Zudem verfolgt er eine Verkaufstrategie, die den öffentlichen Zugang zu seinen Installationen gewährleistet. Er intendiert damit, dass die „öffentliche Auseinandersetzung mit dem Betrachter im räumlichem Kontext als Potential der Kunst gesehen wird.“

„Meine Beobachtung ist, dass die künstlerische Avantgarde mit ihren Visionen sich selbst aus der Gesellschaft ausgeschlossen hat. Die Utopien der Moderne lagen immer als Fluchtpunkt an einem entfernten Horizont. Man wollte an einen Ort gelangen, wo man nicht war. Mein Labor ist kein Satellit der Gesellschaft,

696 Grynstejn 2007. S. 12f.

697 SZ: ‚Kern Ihrer Arbeiten sind ja auch eher augenblickhafte Wahrnehmungen als Objekte. Im September zeigen Sie in San Francisco eine Werkschau. Wie vermeiden Sie Musealisierung?‘ Eliasson: ‚Der Kunstmarkt und die alte Kunstgeschichte haben ja gemeinsam, dass die das Kunstwerk objektivieren wollen. Der Markt braucht Preisstabilität, daher spricht er von universellen Werten, er entzeitlicht die Kunst, entfernt sie von der Zeitgenossenschaft. Jedes Bild steht über jeder Diskussion, ist einfach toll. Es wird so getan, als ob ich es im Kindergarten, bei der Polizei, im Klo oder in der Kirche in der gleichen Weise wahrnehme. Das hat zu einer institutionellen Identitätskrise geführt: Man hat riesige Museen mit total unüberlegten sequenziellen Erlebnisabläufen.‘ Eliasson 2007. S. 13.

698 Eliasson 2007. S. 13.

699 Ebda.

es ist praktikabel, es gibt hier Realökonomie und greifbares Material. Meine Kunst soll als integrativer Bestandteil der Gesellschaft gesehen werden, mein Labor soll nicht zum kommerziellen Fetisch werden. Damit die Kunst heute ihren Platz in der Welt findet, muss sie die Ideen von Exklusivität und Egoismus hinter sich lassen – sie muss inklusiv, also einschließend sein, Kausalitäten erkennen. Das hört sich jetzt wahnsinnig holistisch an, aber so ist es nicht gemeint. Mein letztes Buch hieß ‚Your Engagement has Consequences‘ – so will ich mein Atelier betreiben. Es ist ein Teil unserer Zeit.“<sup>700</sup>

Während künstlerische Strategien der 1960er/-70er Jahre eine Auflösung des als festschreibend empfundenen Werkcharakters der Kunst im Sinn hatten, sich einer Musealisierung sperrten und in Performance-, Fluxus-, Happening-, Installations-, eben zeitlichen Arbeiten auch zum Ausdruck brachten, zielt Eliasson gegen eine Einmaligkeit des ästhetischen Erlebnisses. Dabei argumentiert er innerhalb des Kunstsystems Museum, wenn er die Vermittlungsideologie der Museen ändern will, damit es, wie er sagt, „wieder Reibung und Kausalität im Kunsterlebnis“<sup>701</sup> geben kann.

Eliassons Produktion will sich nicht gegen Brand Management wehren sondern, im Gegenteil, er definiert sich mit seiner Strategie innerhalb dieses Systems. Er geht davon aus, dass der zeitgenössische Künstler nicht gegen Branding erwehren kann, daher sei es seine Verantwortung die Aufgabe inhaltlich zu füllen. „Wir können keinen Idealraum und keine Freizone schaffen, wo das [Brand Management] verboten ist. Wir müssen nur verantwortungsvoll damit umgehen.“<sup>702</sup> Der Künstler hat die Absicht seine Kunst wieder dem Alltag nahe zu bringen, ähnlich dem Anliegen der künstlerischen Verfahren der 1960er/-70er Jahre: „Ich will, dass die Kunst zum Teil der alltäglichen Welt wird.“<sup>703</sup> Seiner Meinung nach fördere Brand Management Gleichheit. Aus diesem Grund entwickelt er Projekte mit der Modeindustrie, mit De-

700 Eliasson 2007. S. 13.

701 Ebda.

702 Ebda.

703 Ebda.

„Es ist schon möglich, dass ich zum Markenzeichen werde. Aber ich hätte in meinem Studio auch unglaublich mystisches Projekt aufziehen können. Ich versuche es zu entmystifizieren, mich selbst so wenig in den Vordergrund zu stellen.“ Und: „Es herrscht in dieser postmodernen Kunstmanufaktur notwendigerweise ein ‚hohes Maß an Eigenbeteiligung‘, wie Eliasson sagt, der Umgang miteinander wirkt freundschaftlich, fast familiär; dass es deswegen demokratisch zuginge, heißt es aber natürlich nicht. ‚Höchstens in dem Sinn‘, sagt Eliasson, ‚dass Demokratie die Verteilung von Verantwortung bedeutet, aber nicht die Verteilung der Macht.‘“<sup>704</sup>

Letztlich bleibt damit die Autorschaft bei Eliasson als Künstler, der in seinem Atelier achtunddreißig Angestellte hat, die ihm zuarbeiten. „Ich glaube an die gesellschaftliche Macht, an die Stärke der Kunst. Ich lehne diese Mythologisierung des Künstlers ab, diese romantische Idee des mehr oder weniger verrückten Genies. Ich bin mit meinem Atelier Teil dieser Stadt.“<sup>705</sup> [Eliassons Atelier befindet sich in Berlin A.d.V.] Die Rolle des Künstlers schwebt bei Eliasson in einer ambivalenten Situation: Zum einen wird er als „Mittelstandunternehmer einer globalisierten Kunst bezeichnet“<sup>706</sup> zum anderen als Universalkünstler im Sinne der Renaissance.

Für die Ausstellungskonzeptionen Eliassons ließ sich zeigen, dass diese sich als performative Praktik des Zeigens erwies. Seine Art des Kuratierens verweist hierbei nicht so sehr auf den Vorgang der Rezeption, wie dieser in einem Ausstellungsraum hervorgebracht wird, sondern vielmehr auf die Idee des Wandeln durch einen Raum, bei dem der Betrachter am einem Erlebnis beteiligt wird. Die Konstitution von Bedeutung wird durch das Aufzeigen bzw. die Handlung der Kunst erlangt. Selbst Eliassons Kuratieren erwies sich als performativ und lässt sich als einen prozessualen Vorgang beschreiben, der

704 Diez 2007. S. 34.

705 Eliasson in: Diez 2007. S. 34.

706 Diez 2007. S. 34.

den produzierenden Vollzug des Zeigens mit ausstellt. Insofern ließ sich aufweisen, dass sowohl Eliassons aber auch Naumans künstlerische Praxis sich mehr mit der Tätigkeiten des Herstellens und des Produzieren von Effekten oder Wirkungen befasst als mit dem künstlerischen Artefakt als solchen. Die einzelnen Installationen und Ausstellungen erwiesen sich als Settings oder Events, nahmen die Form von kontextbezogenen Interventionen oder auch situativen Eingriffen an und waren so stets an die Partizipation des Rezipienten, Kommunikation und Interaktion mit ihnen gebunden. Diese Form des Ausstellens steht dem Besucher nicht als geschlossene Einheit gegenüber, sondern präsentiert sich als prozessuales Geschehen, das experimentelle Prozesse mit offenen Enden einschließt. So entwarf der Künstler mit seiner kuratorischen Praxis ein Verfahren, das die eigene Arbeitsweise gleichzeitig reflektiert. Eliasson versucht mit seiner ästhetischen Intervention bestehende Strukturen aufzubrechen, neue zu etablieren und dies in der Form der Präsentation sichtbar zu machen. Mit der Transparenzmachung des Produktionsprozesses vermag er die Institution Museum dahingehend zu verwandeln, dass die Gestaltung als performativ angesehen werden.



Mit der Beschreibung und vergleichenden Analyse der künstlerischen Verfahren Naumans und Eliassons konnte gezeigt werden, dass die Gemeinsamkeiten insbesondere in der performativen Ästhetik begründet waren. Darüber hinaus ließen sich Unterschiede feststellen, die vor allem den Aspekt der Autorschaft, den Rezeptionsmodus, die Wirkung der Effekte und die Art ihrer Performativitätsstrategien betrafen. Mit den etablierten Kategorien *Raum, Zeit und Körper* konnten die einzelnen Arbeiten und die spezifischen künstlerischen Anwendungen und Arrangements systematisch unterschieden werden. Aus dieser Perspektive ließ sich dann die Unterscheidung zwischen klassischem Werkbegriff und performativer Installation herausstellen. Die Konfrontation der ausgewählten Arbeiten der 1960er/-70er Jahre mit ausgewählten gegenwärtigen Arbeiten erlaubte es das Augenmerk auf Kontinuitäten, Ausdifferenzierungen und auf die Verschiebung von Themen zu legen und ermöglichte insbesondere auch eine Überprüfung und Neubewertung gängiger methodischer Analyseformen anhand der künstlerischen Produktionen selber. Durch die Zeitdifferenz wurde deutlich, dass sich für die zeitgenössische Kunstpraxis, neben der Ausdifferenzierung der Themenfelder, auch zwei Stränge in der Installationskunst ausmachen lassen konnten. Diese bildeten einerseits der *schockhafte, unmittelbar auf die Sinnesreize des Betrachters wirkende* Strang (Nauman, Acconci), der in der Tradition der Bild- und ontologischen Werkkritik der 1960er/-70er Jahre stand, und andererseits der *poetische* Strang, der durch Bildlichkeit im Sinne einer Visualisierung bzw. einer kontemplativeren Rezeptionshaltung gekennzeichnet war (Eliasson, Neto, Kapoor). Darüberhinaus wurde deutlich, dass Konzepte der *Ästhetik des Performativen* angemessen und brauchbar waren, sowohl für die Analyse der Kunst der 1960er/-70er Jahre als auch zeitgenössischer künstlerischer Produktionen. Zudem stellte es sich als nützlich heraus eine *Erweiterung* der methodischen Basis dahin gehend vorzunehmen, dass auch andere Konzepte wie *Raum, Installation, Materialität* und *Medialität* etc. miteinbezogen wurden. Eine kritische Inblicknahme der Performativitätskonzepte, die sich ausschließlich über den Aufführungscharakter der Arbeiten bezogen, erwies sich als fruchtbar, um neben der Rezeptionsseite auch die Produktion in den Blick

zu bekommen. Das hatte zur Folge, die bestehenden Performativitätsmodelle um die Seite der experimentellen künstlerischen Praktiken und ihrer medialen Strategien und folglich der Kriterien *Raum*, *Körper* und *Zeit* zu ergänzen. Als *Setzungen* erwiesen sich die Installationen immer als an den Raum und die Zeit gebunden.

### *Raum*

Die klassische, modernen Kunstgeschichte unterschied beim Kunstwerk (Bild, Skulptur etc.) den umgebenden Raum explizit vom Artefakt er wurde zu seiner Umwelt gerechnet, d.h. das Werk wurde insbesondere durch das Verhältnis des Figur-/Grundkontrastes bestimmt. Somit konnte es als ein autonomes Werk erkannt werden. Elemente wie Rahmen, Sockel etc. verdeutlichten dabei die Grenze zwischen Kunstwerk und Umwelt. Zu dieser Abgrenzung zählte auch die Unterscheidung der ästhetischen Form des Raumes und der des Inhalts. Letztere vollzog sich mit dem Rezeptionsmodus der Betrachtung. Dagegen ließ sich zeigen, dass bei den Installationen Naumans und Eliassons nun die räumliche Umgebung – die Wand, der Boden etc. –, z.T. der gesamte Raum zu einer konstitutiven Komponente des ästhetischen Systems selbst wurde. Die Grenzen eines Artefakts definierten sich erst im performativen Herstellungsprozess durch den Betrachter, die Arbeiten wurden zu Ereignissen und zu sich vollziehenden Prozessen. Damit wurde zugleich eine andere Art von Raumdefinition gegeben. Die Grenzen des Artefakts waren nicht unmittelbar ersichtlich, vielmehr unterlagen sie dem Prozess der Hervorbringung. Die Verwischung und Aufhebung von definierten Grenzen zwischen Raum und Betrachter bewirkten, dass dieser die einzelnen Werk-/Installationselemente sowohl als Teil der Installationen selbst als auch als Teil ihrer Umwelt wahrnehmen konnte. Performativität destabilisierte hier also eindeutige Begriffsbildungen wie innen und außen, wahr und falsch. Das bedeutete auch, dass der künstliche Raum eine andere Realität hervorrief. Je höher der Grad der Inklusion in den ästhetischen Raum, desto größer wurde die Immersion für den Rezipienten und damit schwand die Möglichkeit der Distanznahme zum Objekt. Die Grenze zwischen Subjekt der Wahrnehmung und Objekt des Wahrgenommenen wurde dabei in Frage gestellt. Das Wechselspiel, das sich zwischen den verschiedenen Raumwahrnehmungen und -zuschreibungen etablierte, wurde durch ein Diffe-

renzsehen begünstigt. So wurde der Rezipient bei Nauman und Eliasson auch oft im Unklaren gelassen, was bereits Teil des künstlerischen Produktes ist und was umgebender Raum, d.h. welche Elemente welchem Bereich zugeschrieben werden konnten. An diesem Punkt wurde deutlich, dass der materielle, ästhetische Raum, der die Installationen bildet, gleichsam der Anlass war, den Erfahrungsraum für den Betrachter zu etablieren. Die spezifische Materialität evozierte die Sinneswahrnehmung und war für performative Ästhetik unverzichtbar. Dabei spielte zudem eine Rolle, inwieweit die veränderte Raumsituation sich wiederum auf die Wahrnehmung und Einschätzung des Betrachters auswirkte und neue Formen von Bedeutung hervorbringen konnte.

Die Installationen von Nauman und Eliasson beschrieben nicht nur selber einen Raum, sie beschäftigten sich zudem auf inhaltlich-thematischer Ebene mit dem Raum. So standen sie stets im Kontext eines gesetzten Bezugssystems, z.B. eines öffentlichen Raums, eines institutionellen Raums etc. Dieser Raum wurde z.B. durch Eingriffe in Gebäudestrukturen, in den öffentlichen Stadtraum oder den architektonischen Raum von Kunstinstitutionen sowie durch spezifische Gestaltung von Ausstellungsräumen selbst reflektiert. Die Installationen ließen sich folglich durch eine Transformation räumlicher Bedingungen charakterisieren. Entweder war diese situativ oder kontextbezogen. Teils wurde hierbei eine kritische Dimension offenbar: So hinterfragte Eliasson z.B. mit *The Weather Project* die gängige Ausstellungspraxis, Nauman thematisierte die Fragen nach der Kontrolle über öffentlichen und privaten Raum. Daneben wurde auf nicht-physischer Ebene relevant, welchen Assoziationsraum die Materialität und Performativität beim Betrachter eröffneten und in Folge z.B. einer semiotischen Interpretation unterzogen werden konnte. Die Proportionen waren bei Nauman ungefähr dem menschlichen Körper entsprechend, leicht größer, jedoch nicht überdurchschnittlich. Die Dimension erweiterte sich bei Eliasson in den Raum und nahm teils den gesamten Ausstellungsraum ein. Beide Künstler verwendeten keine Sockel. Sie verwiesen somit nicht auf ein zuzuweisendes skulpturales Element. Die jeweilige Präsentationsform der skulpturalen Elemente oder Objekte wurden direkt aus der Begegnung mit der spezifischen Raumsituation entwickelt. Der Herstellungsprozess konnte sichtbar bleiben und wurde selbst zum Thema erhoben.

Die Installationen erwiesen sich zudem als essentiell zeitbasierte Prozesse. Ihre Bezogenheit auf die Zeit, insbesondere das Präsentische, das sich in einem Sich-Ereignen des künstlerisch intendierten Prozesses äußerte, bildete ein zweites grundlegendes Merkmal der Installationen von Nauman und Eliasson. War ein klassisches Kunstwerk oftmals darauf angelegt, auf unbegrenzte Zeitdauer zu existieren oder auch auf inhaltlicher Ebene einen bestimmten Zeitmoment darzustellen, so waren die Installationen zeitlich begrenzt, und erhielten eine Betonung der Jetztzeit, des Präsentischen. Stets bedingte die Arbeiten eine zeitliche Komponente; sei es, dass erst mit der Durchschreitung der Inszenierung durch die Betrachter die Arbeiten ihre vollständige Entfaltung in der Zeit erfuhren, oder, dass bei der Präsentation der Installationen oftmals ein bestimmter Rhythmus, eine spezifische Abfolge oder eine Steuerung der Geschwindigkeit intendiert wurde. Darüberhinaus war zudem nicht immer festgelegt, wie lange sie genutzt werden sollten. Zum Teil wurden auch geschlossene Kreisläufe, wie bei Naumans Closed-Circuit-Installationen oder Eliassons *mediated motion* vorgegeben. Neben dem werkkonstituierenden Aspekt wurde Zeit auch explizit als Thema der Arbeiten verhandelt, z.B. in Naumans o.g. *Live/Taped Video Corridor* und bei Eliassons o.g. *Waterfall*. Es handelte sich auch um Zeit, die – ähnlich dem Räumlichen – im künstlerischen Ereignis vom Betrachter erfahren und reflektiert werden konnte. Wenn mit Time-Delays oder der technischen Möglichkeit (Gleichzeitigkeit von Aufnahme und Wiedergabe) des Videos operiert wurde, die Gleichzeitigkeit von Vergangenen und Gegenwärtigem darstellbar zu machen, dann war dies eine Strategie, um über das Verhältnis von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu reflektieren.

Wenn Nauman in einigen Film- und Videoarbeiten wiederholende, lang andauernde körperliche Aktionen vollzog, hatte dies nicht nur eine Thematisierung von Zeit und ihrer Dekonstruktion zum Ziel, sondern sollte gleichzeitig beim Betrachter Irritationen in der zeitlichen Wahrnehmung bzw. seinem Wahrnehmungsmuster auslösen, z.B. indem eine Monotonisierung durch die wiederholte Körperabfolge einen Mangel an Ereignissen produzierte, welche die Zeit hätten strukturieren können, führte das Dargestellte zur Bewusst-

werdung und Verdichtung von Zeit bzw. von Permanenz, die sich unmittelbar mit dem somatischen Erleben des Betrachters verschränkte. Bei Eliassons Ausstellungskonzeptionen wurde Zeitvergehen im Gegenzug z.B. als Positionsveränderung von einem (oder dem eigenen) Körper in einer räumlichen Situation erlebbar gemacht. Dann wiederum wurde Zeitdauer z.B. bei *Sun Machine* lediglich durch die Veränderung des Lichteinfalls, bzw. im Darstellen von ephemeren Phänomenen, wie Dampf, Wasser, verwesender Schlamm etc., sichtbar und zugleich erfahrbar gemacht. Wenn diese Zeitsteuerungen, Verlangsamungen, Beschleunigungen, sprich: Rhythmisierungen sich als performative Strategien erwiesen, die Übersteigerungen und subtile Verschiebungen der Zeit, des Zeiterlebens und damit des regulativen Wahrnehmungssystems zur Folge hatten, dann gelang es auch die Wahrnehmungsmechanismen als Mechanismen auszuweisen.

## Körper

Einen dritten zentralen Aspekt der performativen Installation und der veränderten Rolle des Betrachters bildete sein Körper, im Sinne von Leib, da dieser in Installationen ebenfalls zu einer konstitutiven Komponente des ästhetischen Ereignisses wurde. Der Körper als ästhetisches Material konnte in performativen Strategien integriert werden. Er wurde dabei an den rezeptiven Vollzug in der Installation geknüpft. Stand der Betrachter außerhalb des autonomen Werkes bzw. Objektes, z.B. eines Bildes, so nahm er leiblich einen externen Standpunkt und somit eine zumeist kontemplative Rezeptionshaltung ein. Wurde der Körper nun Bestandteil des Artefakts, so erhielt er eine prozessinterne Positionierung. Die Rezeptionshaltung veränderte sich dementsprechend, das Wahrnehmungs- und Orientierungsverhalten war grundlegend verschieden. Wichtig dabei wurde abermals der Grad der Inklusion und damit Immersion des Betrachters, der seinen Freiheitsgrad und seine Handlungsmöglichkeiten bestimmte. Die Fokussierung der Wahrnehmung auf den eigenen Körper, die (leibliche) Wahrnehmung eines weiteren Teilnehmers, also die Möglichkeit der Betrachtung der Betrachterpartizipation (Beobachtung der Beobachtung), sowie die Möglichkeit der Interaktion oder Kommunikation von Beteiligten untereinander, aber auch mit dem künstlerischen Material, dem Ereignis, wurden zu basalen Komponenten der künstlerischen Strategie.

Das Zusammenspiel von visueller Raumwahrnehmung und dem Akt des Sehens in Bewegung – als zwei Ebenen im Wahrnehmungsprozess – bildete die Grundlage für synkinästhetische Erfahrungsmöglichkeiten. Bei diesen wurden Raum, Bewegung und Körper dynamisch aufeinander bezogen, auch temporäre Dimensionen wurden vermittelt. Beiden Künstlern war die Sichtbar- und Erfahrbarmachung eines *Sehen des Sehens* gemeinsam. Signifikant und Signifikat fielen folglich zusammen. Durch die Konstruktion von Erfahrungs- und Versuchsanordnungen eröffneten Nauman und Eliasson einen Möglichkeitsraum für Handlung. „Die performative Medialisierung des räumlichen Materials vollzieht sich allerdings erst in der unmittelbaren Interaktion mit dem Publikum.“<sup>707</sup> Bei Eliassons Ausstellungskonzeption wurde u.a. auch das Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft thematisiert. Durch Interaktion wurde das Individuum einerseits als der Gesellschaft gegenüberstehend, aber auch als in ihr eingebunden erlebbar gemacht. Dieser Ansatz glich Naumans Intention, das Individuum als ein sozial bestimmtes aufzuzeigen und in seinen Experimentier-Räumen zu fordern, wobei hier eine negative Form von Eingebundenheit erfahrbar gemacht wurde. Es ging hier um Bestimmung und nicht um Möglichkeit. Wie hoch ist Eliassons Anteil von Kontrolle über seine Betrachter? Ina Blom verweist darauf, dass seine Künstlerrolle einem Über-Regisseur seiner Arrangements entspreche. Und tatsächlich, die strikte Abfolgenvorgabe seitens des Künstlers bei den Ausstellungsinszenierungen zeigte, wie sehr Eliasson als Gestalter des Erfahrungsraums den Freiheitsgrad des Betrachters einschränkte. M.E. lässt sich jedoch eine zwingende Wirkung nur zu einem gewissen Grad aufweisen, z.B. bei *The Weather Project*, bei dem das Kunstwerk zwar bereits bei Eintritt in den Museumsraum begann, innerhalb dessen man sich jedoch frei bewegen konnte. Auch im Kontrast hierzu standen die Einzel-Installationen innerhalb der Ausstellungen. Sie glichen kleinen Inseln, an denen der Betrachter Selbsterfahrungen machen konnte. Eliasson benutzte dabei unterschiedliche Medien: verschiedene Naturphänomene oder kleine wissenschaftliche Versuche, Modelle und Systeme. „Ich untersuche die Verhältnisse zwischen Subjekt und Objekt oder die Konstruktion und die Idee von Subjekt und Objekt.“<sup>708</sup>

707 Lehmann 2004, S. 351

708 Eliasson 2004<sup>1</sup>, S. 197.

Neben dem Raum und der Zeit wurde demnach von Nauman wie von Eliasson der Körper des Betrachters bzw. sein Engagement als entscheidende werkkonstituierende Größe in die ästhetischen Verfahren miteinbezogen. Hierbei spielte die Frage nach der ethischen Verfasstheit seines Engagements eine eminente Rolle: Inwieweit steht der Rezipient in einer Verpflichtung, sozial, innerlich, moralisch u.ä.? In der Veränderung der Raumsituation, die sich durch den künstlerischen Eingriff vollzog, lag auch das Potential eines Aufbrechens einer Fixierung, einer Stillstellung von festschreibenden Werten, die in einer Neupositionierung oder Neuverhandlung im Sinne der iterativen Performativität münden konnte. Der Körper wurde zum Gegenstand der Analyse, Selbstinszenierung und Beobachtung durch den Anderen, der sich darin immer als konstruiert erwies. Im Sinne Butlers wurde er nicht als eine Einschreibefläche (Textmodell) verstanden, vielmehr wurde er als ein Modell von Materialität vorgestellt, bei dem der Machteffekt so etwas wie Materie erst produzieren. Der Körper funktionierte in der ästhetischen Praxis auf einer weiteren Ebene als Materialität, an dem die Diskurse über den Körper dargestellt werden konnten und sich so über das performative Kriterium der Selbstreferenz auszeichneten. Es war zudem möglich sich einerseits grundsätzlich auf die Materialität des Körpers zu beziehen und diesen zu fokussieren, um ihn als Orientierungspunkt zu etablieren. Folglich verkörperte die ästhetische Praxis ihren eigenen Körperdiskurs, den sie reflexiv aufzuzeigen versuchte. Indem der Körper und die Bedingungen der Wahrnehmung selbst Thema der Arbeiten geworden sind, konnten diese unmittelbar am Körper vollzogen und aufgezeigt werden. Im Gegensatz zu Happening, Performance oder Body Art wurde der Künstler-Körper bei Nauman und Eliasson nicht direkt einbezogen bzw. auf irgendeine Form von Essenz rückgebunden oder als Ort der Selbstanalyse und Beobachtung innerer psychischer Prozesse bestimmt. Vielmehr wurde dieser bei Nauman konzeptualisiert und in serielle, minimalistische Prozesse eingebunden, und bei Eliasson erschien er nicht mehr, sondern verschob sich auf den Betrachter-Körper. Im Vordergrund der ästhetischen Praxis stand folglich bei Nauman und Eliasson der Diskurs um den Begriff des Subjekts in der Postmoderne, das sich als ein fragmentiertes oder selbstreflexives auswies. Der Körper wurde in eine Ordnung, in Position gebracht.

In Hinblick auf Naumans Korridor und Closed-Circuit-Installationen zeigte sich darüberhinaus, dass der Körper stets als ein doppelter verhandelt wurde: als realer, als Leib und repräsentierter, als Körper**bild** bzw. mediales Abbild, bei dem der reale Körper entzogen blieb. Im ästhetischen Ereignis zeigte sich die Irreversibilität der körperlichen Handlung, begünstigt durch die Tatsache, dass dem Rezipienten oftmals keine Möglichkeit gegeben war, nicht in den vom Künstler intendierten Prozess einzutreten und sich zu *verhalten*.

Bei seinen Closed-Circuit-Installationen ging es Nauman explizit auch darum den Körper als einen im Sinne Foucaults *disziplinierten* Körper auszuweisen, dabei wurden die dem Videoüberwachungssystem inhärenten blick- und körperkontrollierenden Eigenschaften nicht nur in den ästhetischen Diskurs mit aufgenommen, sondern zugleich auf den Körper wirksam. Indem die Wahrnehmungskonvention des Blickes in den Installationen aufgebrochen und umgekehrt wurde, indem der Betrachter zum Beobachter wurde, erlangte er eine neue Autonomie, aber auch eine neue Abhängigkeit. So ist er meist bei Nauman der Unmittelbarkeit und Präsenz der auf den Körper einwirkenden Effekte unterlegen.

Besonders im Rückbezug von Eliassons Körperkonzeptionen auf die phänomenologische Philosophie Merleau-Pontys ließ sich aufzeigen, dass die ästhetische Praxis den Körper zunächst nicht als Bild oder symbolisches Konstrukt auszeichnete, sondern vielmehr als einen empfindenden Leib. Für das Verständnis seiner ästhetischen Praxis erwies sich der Körper im Sinne Merleau-Pontys als einer, der leiblich verstanden eine konstitutive Grundbedingung für Wahrnehmung überhaupt bildete und, als ständige Gegenwart, als ein unhintergebares Faktum anerkannt werden musste.<sup>709</sup>

Während Arbeiten der 1960er/-70er Jahre den Kunstbegriff selbst auf das Spiel setzte sich also damit befassten den klassischen Werkbegriff aufzuspren-gen, zielten zeitgenössische Künstler darauf poetische Effekte beim Betrachter hervorzurufen. War die Kunst der 1960er/-70er Jahre selbstreferentiell und rief als zweite Avantgarde Grenzerfahrungen und selbstreflexive Schocks hervor, die in Installationen, Performances und Aktionskunst zu erfahren waren, so erwiesen sich zeitgenössische Performativitätsstrategien als singuläre

709 Vgl. Mörth 1997. S. 84.



Praktiken. Naumans Materialeinsatz erwies sich als rau und real, es stieß den Betrachter zurück und konfrontierte mit Realitäten, wohingegen Eliasson glatte Oberflächen erschuf, die zur Projektion geeignet waren. Als ästhetische Interventionen fiel zudem die zunehmende Größe zeitgenössischer Installationen auf, die sich einen eigenen Platz schufen. Künstler arbeiteten ortsspezifisch und setzten sich mit dem konkreten Raum, der ihnen gegeben wird, auseinander, was ihre Strategien insbesondere translozierbar machte. Hier wäre vor allem Eliasson zu nennen und die Performances von Beecroft (im Prinzip könnte man die Frauenkörper in jedem Raum aufstellen und ihre Installation ist im Prinzip nur eine einzige große Installation, die immer weiter geht. Dinge werden zusammengesetzt und wiederkehrende Komponenten werden aneinandergesetzt, sie werden wieder bildhaft, poetisch.

Die Analyse der künstlerischen Strategie hat darüberhinaus ein neues Licht auf die Ästhetik des Performativen geworfen. Die künstlerischen Strategien von Nauman und Eliasson waren essentiell und intentional an den Rezeptionsmodus gebunden: So lag der Fokus der beiden Verfahren nicht so sehr auf dem optisch Erfassbaren im Modus der Betrachtung, vielmehr wurde er zum physisch-psychisch Empfind- und Erlebbaren hin verschoben. Beide Taktiken spielten zudem mit der Verunsicherung des optischen bzw. generell sinnlichen Vermögen des Rezipienten: Die ästhetische Praxis war gleichsam auf den Körper angewiesen. Das Ereignis, das eine individuelle Erfahrung hervorbrachte, implizierte immer schon eine Differenz Erfahrung, da es die Zeit in ein Vorher und ein Nachher teilte. Und erst in einer Nachträglichkeit konnte sich der Rezeptionsmodus dem Kontemplativen nähern. Die Frage, ob und inwieweit somit die künstlerischen Verfahren als performativ bezeichnet werden können, steht und fällt mit der Betrachtung der einzelnen Arrangements und diese bestimmen auch, inwieweit Performativität sich bei Eliasson und Nauman unterschiedlich ausprägten. Welchen Stellenwert hatte Performativität also in den einzelnen Arbeiten? Bei Nauman bezog sich das Performative stets auf das Sich-Ereignen in der einzelnen Installation, bei Eliasson hatte es darüber hinaus auf den Rezipienten in der Inszenierung der Ausstellung insgesamt eine Auswirkung. In Eliassons Betonung der Ortsspezifität sowie in der expliziten Auseinandersetzung mit dem architektonischen Raum der Kunstinstitution unterschied er sich von Nauman, dessen Korridore nicht in der Weise eng an den

Museums- Galerie- oder Natur-Raum gebunden waren. In diesem Sinne kam den Korridoren gleichzeitig skulpturaler Charakter zu. Dahingegen war der Parcours der Ausstellungen von Eliasson auf das Sehen in der Bewegung und die dynamische Relation, die zwischen Raum, Besucher und Installation entsteht, ausgerichtet. Auch die Verwendung spezifischer architektonischer Formen war beiden eigen. In ihrem strukturellen Aufbau formten sie Gänge oder Räume, die als eigenes Erscheinungsbild in ihrer Gegenständlichkeit aus dem Wahrnehmungsvorgang zunächst zurücktraten. Durch die von Nauman und Eliasson vorgenommene Inszenierung realer Erfahrungsprozesse sowie durch Strategien der Verräumlichung, Verzeitlichung und Verkörperlichung wurden die Grenzen von Produkt und Rezeption verschoben und zum Teil aufgehoben. In der künstlerischen Neuformulierung und Ästhetisierung der Ereignishaftigkeit ihrer Arbeiten, die das Augenmerk auf die Präsenz dessen lagen, was sich in ihnen ereignete, stellten Termini wie *Künstler*, *Werk* und *Betrachter* keine gegebenen Konstanten mehr dar. Vielmehr waren sie in ihrer Genese und Funktionsweise zu hinterfragen. Das Performative wurde zur kritischen Strategie in Bezug auf die Produktion, Rezeption und Interpretation von Kunst. Es erreichte zur Kritik an dem vermeintlichen autonomen Status des künstlerischen Werks und des produzierenden Subjekts. Dies führte zu einer grundsätzlichen Neubewertung von Prozess- und Ereignishaftigkeit in der Kunst: „Wenn es einen ‚Inhalt‘ gibt, ist er, das Augenblickliche.“<sup>710</sup> Die Akzentverschiebung wurde offensichtlich: Performative Ästhetik stellte sich gegen einen Bedeutungs-, also Herrschafts- und Machtanspruch. Performativität unterlief somit Repräsentation im Sinne des klassischen Repräsentationsbegriffes, wie ihn Foucault in *Die Ordnung der Dinge* beschreibt.<sup>711</sup> Dort *stehen Zeichen für* etwas, was sie selbst nicht waren, das sie aber abbildeten, vorstellten oder bezeichneten. Performative Ästhetik dagegen repräsentiert oder substituiert nicht. Ihre Wirksamkeit liegt in der Konstituierung von Wirklichkeit selbst, anstelle von Transportieren von Inhalt oder Referenz. Die Fähigkeit des Performativen war darin begründet, dichotomische Begriffsbildungen zu destabilisieren. Die künstlerischen Verfahren von Nauman und Eliasson wurden unter dem Aspekt ihrer Performativität jedoch differenziert betrachtet. Welche Beziehung bestand zwischen dem Ob-

710 Lyotard 1986<sup>1</sup>. S. 13.

711 Siehe Foucault 1974.

jekt als manifestem, sichtbarem Material und dem performativen Charakter, der sich in seinem ereignishaften, d.h. zeitlich wie räumlich determiniertem Gefüge entwarf? Beide waren m.E.s notwendig immer präsent und bedingten sich gegenseitig. Die Environments von Nauman und Eliasson etablierten sich in einem Bereich zwischen Artefaktischem und Prozesshaftem, der auch nur in der Gleichzeitigkeit dieser oszillierenden Dualität verstanden werden konnte. Wie oben gezeigt bewegten sie sich genau in diesem Spannungsfeld zwischen Objekt-Werk, das etwas darstellt, und performativem Verfahren, dem es um ästhetische Wahrnehmung ging. Neben dieser rein performativen Seite konnten die Installationen zugleich auf der Seite ihrer spezifischen Form- und Objekthaftigkeit sowie auf der Ebene von Assoziationen oder Imagination Bedeutungsträger sein, also als Werke im klassischen Sinne betrachtet werden. Sie reflektierten immer auch ein bestimmtes Thema, das sich in den Verfahren zudem wiederfand und durch diese gerade aufgezeigt werden sollte. Folglich bildeten in der Frage nach der Performativität die Materialität auf der einen Seite und die Hervorbringung auf der anderen das doppelte und ambivalente Strukturmerkmal der ästhetischen Verfahren Naumans und Eliassons. Die Materialbeschaffenheit stellte dabei ein strukturelles Apriori für das Kunstwerk und die ästhetische Erfahrung dar, an der ein semantisches Programm erst entwickelt werden konnte und dessen performativen Einbezug wiederum rückwirkend Auswirkungen auf die Bedeutungsgebung oder Sinnfindung hatte. In einem zweiten Schritt konnte sich dann die Erfahrungsinszenierung des Rezipienten etablieren. Dies stellte eine chiasmatische Verschränkung dar, aus der heraus sich die Arbeiten erst hervorbringen konnten und die ein konstitutives Element ihrer ästhetischen Erscheinung bildeten. In dem Spannungsfeld zwischen Materialität und Hervorbringung, sprich: in dem zeitgleichen Gewahrwerden von Objekt und dem Erfahren der Präsenz, lag die Bedeutungserzeugung für den Rezipienten. Die Bestimmung der künstlerischen Verfahren von Nauman und Eliasson unterschied sich von einer Beschreibung als reine Inszenierung. Material wurde m. E. in unterschiedlicher historischer Konstellation auf differente Weise mit Bedeutung erst besetzt. Die Auffassung von Material veränderte sich, hierbei spielte auch die Dokumentationsform (Schwarz-weiß-Fotografien von Naumans Arbeiten, Farbfotografien von Eliassons Arbeiten) eine entscheidende Rolle, die das ästhetische Erscheinungsbild mitprägten.

Wie gezeigt werden konnte erfuhren Naumans und Eliassons Strategien auch einen sich wandelnden Körperdiskurs. Beider Verfahren waren an einen leiblichen Rezipienten gebunden. Gleichzeitig ließ sich an der Affinität zu unterschiedlichen Bereichen wie Tanz, Theater oder Philosophie, die nicht allein der bildenden Kunst zuzuordnen sind, ablesen, wie sich dieser Diskurs neu formierte. Sowohl Naumans als auch Eliassons Installationen stellten unter dieser Perspektive Medien- und Wahrnehmungsreflexionen dar. Sie standen in ihrem jeweiligen kulturellen und philosophischen Kontext und in Wechselwirkungen mit den jeweiligen theoretischen (Körper)Diskursen. Naumans Thematisierung des eigenen und fremden Körpers sowie die Verwendung des Mediums Video in den Closed-Circuit-Installationen als auch Eliassons Reflexion von Themen der Postmoderne, insbesondere der Beziehung von Natur und Kultur, sowie die Infragestellung der Subjekt-/Objekt-trennung stellten eine Reflexion auf diesen Kontext dar. Diese Diskurse und Reflexionen unterlagen einem historischen Wandel, der sich von den 1960er Jahren bis heute vollzogen hat. Nauman spiegelte z.B. einen Mediendiskurs zu Beginn der Postmoderne/performativen Wende wieder, wohingegen Eliasson bereits auf aus der Wende resultierenden Wahrnehmungsformen aufbauen konnte. Wie gezeigt lagen die Unterschiede der künstlerischen Verfahren vor allem in der Weise, wie die Künstler die Aufmerksamkeit des Rezipienten lenkten und unterschiedlich eng in das künstlerische System einbezogen. Bei Eliasson wurde innerhalb der Installationen eine Rezeptionshaltung der kontemplativen Form möglich, die im Gegensatz zu Naumans schockartiger unmittelbarer Wirkung als Schlag ins *Genick* steht, dem sich der Kunstteilnehmer nicht entziehen konnte. Nauman wollte den Betrachter physisch reizen, ihm ging es nicht primär um die Präsentation eines ästhetischen Objekts der Anschauung. Diese Unterschiede in den Verfahren waren mit dem aus der performativen Wende resultierenden historischen Wandel der Wahrnehmung zu erklären.

Die ästhetische Erfahrung, das Kunst-Ereignis oder das Setting, wurde vom Rezipienten unmittelbar in einen Verstehenshorizont eingefügt und diesem untergeordnet. Folgende Frage stellte sich: Lag die Bedeutungsfrage primär der Kunstwerk-Erfahrung zu Grunde? Oder lag nicht das erschütternde Mo-

ment gerade darin, dass sich die Arbeiten einer sofortigen Einordnung entzogen und eine solche mittels der performativen Praxis unterlaufen wurde? Es stellte sich als fraglich heraus, ob tatsächlich die Möglichkeit einer primären Teilhabe an einer performativen Installation, die sich ohne sekundäre Zeichendeutung vollziehen konnte, überhaupt bestand. Womöglich wurde in ihrer Nachträglichkeit – als sekundärer Schritt – erst Sinn erzeugt. Es erwies sich als sinnvoll für die Beschreibung, den Prozess des Erlebens einer performativen Installation in unterschiedliche Zeitsequenzen aufzulösen: in eine primäre Phase der unmittelbaren Rezeption und Teilnahme an oder in einer Installation und eine anschließende Phase der Interpretation eines bereits vollzogenen Phänomens. Es etablierte sich dabei eine Praxis- und Erfahrungsebene und eine Signifikanten- und Sinnebene der ästhetischen Erfahrung. Allerdings drängte sich hier die Frage auf, inwiefern die bereits gemachte Erfahrung die Aussage über das Kunstwerk (was *ist* dann das *Kunstwerk*?) bzw. die künstlerische Praxis, an der man teilnahm, die sich an einem vollzog, lenkte und inwiefern diese Erfahrung für unterschiedliche Rezipienten identisch bzw. wiederholbar sein konnte: Reichte es, das Kunstwerk als Idee verstanden und nicht erfahren zu haben? Nauman und Eliasson thematisierten durch ihre Inszenierungen selbst diese Problematik, da sie in ihrer Reflexion über ihre eigene Bedingung und die der Betrachterpartizipation schon einen weiteren Metastandpunkt des Rezipienten einforderten. Die performative Wende, die mit Mersch gesehen für die Kunst der 1960er/-70er Jahre kennzeichnend war, stand paradigmatisch für den Kontext, in dem Naumans Arbeiten betrachtet wurden. Die Frage war, ob Eliassons Oeuvre sozusagen am Ende dieser bereits vollzogenen Wende steht und sich somit in ihr erst etablieren konnte. Die Parameter zur Beurteilung seiner performativen Verfahren veränderten sich, seine ästhetische Praxis war mit Naumans vergleichbar, jedoch erwies sie sich als nicht identisch in ihrer Wirkung und ihrer durch die künstlerische Praxis erforderten Rezeptionshaltung. Dieser Unterschied lässt sich m.E. im historischen Wandel unserer Wahrnehmung festmachen. Dies klingt beim Vergleich der künstlerischen Positionen der 1960er/-70er Jahre mit den Verfahren der zeitgenössischen Arbeiten von performativer Ästhetik an. Wahrnehmung von performativen Verfahren ist heute gewohnt, d.h. konventionalisiert. Durch den veränderten Wahrnehmungsmodus, der sich mit dem Vollzug der performativen Wende eingestellt hat, trat als Wirkung beim

Betrachter nicht mehr unbedingt ein Schockeffekt oder eine Verstörung ein, höchstens Staunen oder Überraschtsein. Die Integration der performativen Ästhetik in die Erwartung des Kunstkonsumenten ist also bereits vollzogen worden. Bei der Rezeption zeitgenössischer performativer Arbeiten stellte sich zum Teil erneut eine kontemplative, konsumistische Rezeptionshaltung ein. Diese resultierte auch aus der veränderten medialen Perspektive: Technische Möglichkeiten brachten veränderte Wahrnehmungsformen mit sich. Diese schrieben sich in die künstlerischen Verfahrensweisen ein. Naumans Performativitätsstrategien bewirkten, dass ein traditioneller Werkbegriff in Frage gestellt und porös wurde. Letztendlich hat sich dies auf den Körper, die Rezeptionshaltung und die Wahrnehmungskonvention der Betrachter dahingehend ausgewirkt, dass zeitgenössische Kunst, die mit performativen Verfahren arbeitete, wie oben gezeigt, erneut eine gewisse Passivität des Sehens trotz Partizipation des Körpers hervorruft. Die Grenzen des Körpers wurden bei Nauman gesteckt, der Körper wurde erst entdeckt, bei Eliasson ist der Körper bereits vorhanden. Die Arrangements der Installationen, der räumliche Kontext seiner Arbeiten, die Materialien und seine visuelle Strategie erwiesen sich als poetisch. „Ohne Emotionen, ohne Schönheit kann man nicht durch die Welt gehen. Die Herausforderung wird aber darin liegen, eine neue Form der Sinnlichkeit zu entwickeln, ein psychophysisches Körperbewusstsein, das augenblickhaft strukturiert ist.“<sup>712</sup>

Eliasson leitet sein Atelier in Berlin als globalisierter Unternehmer mit Büros, Werkstatt und Archiv zusammen mit 20 bis 50 Mitarbeitern, bestehend aus Designern, Architekten, Schweißern und Kunsthistorikerinnen. Eliasson besitzt darüber hinaus noch ein *studiolo* mit Bibliothek in Kopenhagen. Sein Prinzip der *Werkstatt* ist auch Konzept der Eigenbeschreibung seiner ästhetischen Praxis, verstanden als kreativer Ort der Wissenschaft und Forschung. Dabei kann das Atelier die Funktion des Autors bzw. Genies übernehmen. In der Rezeption der Arbeiten von Eliasson ist das Thema des Ateliers ein junges Phänomen und taucht erst seit ca. 2006 (mit Caroline Jones als wichtigste Vertreterin der Atelierforschung). Zudem gibt Eliasson selbst eine Publikation mit dem Titel *Take Your Time* über sein Atelier heraus. Darin finden sich keine Texte, nur Abbildungen der Studioräume, die men-

712 Eliasson 2007. S. 13.

schenleer sind. Laut Ursprung bezeichnet dies den Anachronismus von Eliassons Atelierkonzept, das von immaterieller Arbeit im Sinne Hardt/Negri geprägt sei. Mit Publikationen und der darin betriebenen Selbstbeschreibung produziert Eliasson das Bild des Ateliers selbst mit. Ursprung beschreibt das Atelier von Eliasson als *narzisstisches Atelier*, das sich selbst als Bild festhalten will sowie als eine *Maschine*, die neben der Produktion von Kunstobjekten auch eine Pseudowissenschaft betreibt und alles in sich mit aufnimmt, auch Kritik werde einverleibt und sofort in Produktion umgewandelt.<sup>713</sup> Trotz der Idee der Partizipation bleibt Eliasson selbst doch der Autor, d.h. auch wenn er selbst dem Phänomen der Globalisierung kritisch gegenübersteht, so ist er doch selbst ein Teil davon. Bestrebungen seinerseits eine Anbindung an den akademischen Rahmen zu bilden, müssen dabei sehr ernst genommen werden. Wie Ursprung betont liegt in dem Aufzeigen des Herstellungsprozesses und dem ständigen kritischen Hinterfragen, im Sinne von wissenschaftlicher Forschung, wohl auch die Zukunft der zeitgenössischen Kunst, die sich nicht vom Konsum und der globalen Produktion vereinnahmen lässt oder in Formalismus erstarren will.<sup>714</sup> Dabei steht die ästhetische Produktion Eliassons im Bereich zwischen Brand/Marke, effektiver Maschine, globalem Unternehmertum und künstlerischer Utopie.

713 Ursprung in einem Vortrag in der *Galerie Aedes* zum Thema: *Global Kunst – Olafur Eliassons Berliner Atelier*, am 06.03.2008. Darin beschrieb er z.B. sein Anliegen kritisch über die Kunstproduktion im Studio Eliasson zu schreiben. Bei seinem Interview-Besuch in der Werkstatt wurde er dabei selbst zum Interviewten. Schließlich wird im Frühjahr 2008 in Koproduktion eine gemeinsame Publikation zum Thema *Atelier* erscheinen (im Taschen Verlag).

714 Eliasson plant einen Umzug seines Ateliers innerhalb Berlins zum Herbst 2008, bei dem Seminarräume ein größerer Platz eingeräumt werden soll und in denen wissenschaftliche Vorträge in Kooperation mit Universitäten stattfinden sollen.





- AUSST.KAT.: Bruce Nauman, 5. Dez. 1999 bis 26. März 2000, Museum für Neue Kunst MNK / ZKM Karlsruhe, Adriani, Goetz (Hg.), Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 1999.
- AUSST.KAT.: Olafur Eliasson Your Lighthouse, Arbeiten mit Licht 1991 - 2004, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2004.
- AUSST.KAT.: Take Your Time: Olafur Eliasson, Madeleine Grynstejn (Hg.), Thames&Hudson, San Francisco Museum of Modern Art, 2007.
- AUSST.-KAT.: Dan Graham, Kunsthalle Basel, 28. Aug. bis 3. Okt. 1976, 1976.
- AUSST.-KAT.: Allan Kaprow - Activity-Dokumente 1968-1976, Kunsthalle Bremen, Ausstellung Kunsthalle Bremen, 2.-23. Mai 1976, 1976.
- AUSST.-KAT.: Nam June Paik: Good Morning, Mr. Orwell, Daadgalerie, in der daadgalerie vom 28. Nov. bis 9. Dez. 1984, 1984.
- AUSST.-KAT.: Video-Skulptur retrospektiv und aktuell: 1963-1989. 18. März - 23. April 1989, Wulf Herzogenrath und Edith Decker (Hg.), DuMont, Kölnischer Kunstverein, Köln, 1989.
- AUSST.-KAT.: Bruce Nauman. 30. November - 21. Februar 1994, Joan Simon et al. (Hg.), Minneapolis: Walker Art Center, 1994.
- AUSST.-KAT.: Bruce Nauman: Image / Text 1966-1996. 24. Mai - 28. September 1997, Kunstmuseum Wolfsburg (Hg.), Ostfildern-Ruit: Cantz, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, 1997.
- AUSST.-KAT.: Bruce Nauman: Versuchsanordnungen: Werke 1965-1994. 19. Juni - 6. September 1998 [Ausst. und Kat.: Frank Barth und Melitta Kliege]. Christians, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 1998.
- AUSST.-KAT.: Olafur Eliasson, Katharina Grosse, Christian Jankowski, Dirk Skreber, Preis der Nationalgalerie für Junge Kunst, Verein der Freunde 2000, 29. September 2000 - 6. Januar 2001, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Staatliche Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, Berlin, 2000.
- AUSST.-KAT. (Hg.): Vanessa Beecroft - VB 08-36 - Performances, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2000.
- AUSST.-KAT.: Chaque matin je me sens différent, chaque soir je me sens le meme. Olafur Eliasson, 22 mars - 12 mai 2002, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 2002.

- AUSST.-KAT. (Hg.): Bill Viola - Going Forth By Day, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2002.
- AUSST.-KAT.: ernesto neto o corpo, nu tempo, Xunta de Galicia, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2002.
- AUSST.-KAT.: The Weather Project, Tate Modern London, 16 October 2003 bis 21 March 2004, by Tate Publishing, London, 2003.
- AUSST.-KAT. (Hg.): Vanessa Beecroft - Performances, 1993-2003, Skira Editore, Museo d'Arte Contemporanea, Mailand, 2003.
- AUSST.-KAT. (Hg.): Olafur Eliasson - A Laboratory of Mediating Space, Aedes and the authors, Berlin, Ausst. im Aedes am Pfefferberg, 02.06.-20.07.2006.
- AUSTIN, JOHN LANGSHAW: How To do Things with Words, (erste Aufl. 1962), Oxford University Press. Oxford, 1975.
- AUSTIN, JOHN LANGSHAW: Zur Theorie der Sprechakte, Reclam, Stuttgart, 1979.
- AUSTIN, JOHN LANGSHAW: Zur Theorie der Sprechakte, Zweite Vorlesung, in: Performanz - Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a. Main, 2002, [1979a], 63-72.
- AUSTIN, JOHN LANGSHAW: Zur Theorie der Sprechakte, Elfte Vorlesung, in: Performanz - Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, 2002, 1979b, 63-72.
- BARTHES, ROLAND: Der Tod des Autors, in: Performanz - Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, 2002, Uwe Wirth (Hg.), 1968, 104-110.
- BAST, HELMUT: Der Körper als Maschine. Das Verhältnis von Descartes' Methode zu seinem Begriff des Körpers, in: Leib Maschine Bild. Körperdiskurse der Moderne und Postmoderne, List, Elisabeth, Fiala Erwin (Hg.), Passage Verlag, Wien 1997, S. 19-31.
- BECCARIA, MARIA (Hg.): Vanessa Beecroft, performances 1993 - 2003, Skira, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Mailand, 2003.
- BECKETT, SAMUEL: Wie es ist, Werke II, 4, Romane, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1976.
- BEECROFT, VANESSA: Interview zwischen Thomas Kellein und Vanessa Beecroft basierend auf Gesprächen am 9. Dez 2002 und 28. Feb. 2004, in ihrem Haus in Cold Spring Harbor, Long Island New York, in: Vanessa Beecroft: Fotografien, Filme, Zeichnungen, Hatje Cantz, Bielefeld, Ostfildern-Ruit, 2004.
- BELL, CATHERINE: Ritualkonstruktion, in: Bellinger, Andréa u. Krieger, David J.: Ritualtheorien - Ein einführendes Handbuch, 1998, 37-48.
- BELLINGER, ANDRÉA U. KRIEGER, DAVID J. (Hg.): Ritualtheorien - Ein einführendes Handbuch, Westdeutscher Verlag, Opladen Wiesbaden, 1998.

- BELTING, HANS: Das unsichtbare Meisterwerk: die modernen Mythen der Kunst, München, 1998.
- BENEZRA, NEAL: Surveying Nauman, in: Ausst.-Kat. Walker Art Center, Minneapolis u.a.: Bruce Nauman. 30. November - 21. Februar 1994, [Hg.: Joan Simon et al.] Walker Art Center, Minneapolis, 1994.
- BENJAMIN H.D. BUCHLOH, WITH TWO CONTRIBUTIONS BY MICHEAL ASHER AND DARA BIRNBAUM (Hg.): Dan Graham, Video-Architecture-Television, Writings on Video and Video Works 1970-1078, The Press of the Nova Scotia College of Art & Design, New York University Press, 1979.
- BERGSON, HENRI: Materie und Gedächtnis, Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist (Erstausgabe: „Matière et Mémoire,“ Paris 1896), Meiner, Hamburg, 1999.
- BIANCHI, PAOLO: Kunst ohne Werk - aber mit Wirkung, in: Kunstforum International, 152, 2000, S. 67-81.
- BIRNBAUM, DANIEL: Openings: Olafur Eliasson, in: Artforum, April 1998, S. 106-107.
- BISMARCK, BEATRICE, VON: Bruce Nauman: Der wahre Künstler: The true Artist, Hatje Cantz, Ostfildern, 1998.
- BLOM, INA: Jenseits des Atmosphärischen, in: Parkett, Zürich; New York; Frankfurt, 2002, S. 25-28.
- BLUNCK, LARS: Between Object & Event: Assemblagen und die Partizipation des Betrachters von Cornell bis Wesselmann, Norderstedt, 2001.
- BLUNCK, LARS (Hg.): Werke im Wandel? - Zeitgenössische Kunst zwischen Werk und Wirkung, Verlag Silke Schreiber, München, 2005.
- BODE, ARNOLD: Learning from ‚documenta‘, in: Parkett, 2002, 64, S. 161 - 208.
- BOHLE, ULRIKE UND KÖNIG, EKKEHARD: Zum Begriff des Performativen in der Sprachwissenschaft, in: Paragrana 10, 2001.
- BOHRER, KARL HEINZ: Plötzlichkeit, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1981.
- BONNET, ANNE-MARIE: Kunst der Moderne, Kunst der Gegenwart, Köln, 2004.
- BRANDSTETTER, GABRIELE: Aufführung und Aufzeichnung - Kunst der Wissenschaft?, in: Fischer-Lichte, Erika / Risi, Clemens / Roselt, Jens (Hg.) Kunst der Aufführung - Aufführung der Kunst, 2004, Recherchen 18, S. 40-50.
- BRENSON, MICHAEL & GRYSZTEJN, MADELEINE: Fact and Fiction, in: Artforum, September 1999, S. 67-70.
- BRETT, GUY: Lebensstrategien: Überblick und Auswahl / Buenos Aires / London / Rio de Janeiro / Santiago de Chile 1960-1980, in: out of actions - Zwischen Performance

- und Objekt 1949-1979, von Paul Schimmel *The Museum of Contemporary Art*, Los Angeles, 1998.
- BROCKHAUS, CHRISTOPH (Hg.): Nam June Paik - Fluxus und Videoskulptur, Stiftung Wilhelm Lembruck Museum, Duisburg, 2002.
- BROEKER, HOLGER: Licht - Raum - Farbe, Olafur Eliassons Arbeiten mit Licht, in: Olafur Eliasson, *Your Lighthouse*, *Arbeiten mit Licht 1991-2004*, Kunstmuseum Wolfsburg, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2004.
- BRUGGEN, COOSJE VAN: Bruce Nauman, Rizzoli International Publications, Inc., New York, 1988.
- BUBLITZ, HANNELORE: Judith Butler - zur Einführung, Junius, Hamburg, 2002.
- BUCHLOH, BENJAMIN (Hg.): Dan Graham, *The Press of the Nova Scotia College of Art&Design*, New York University Press, New York, 1979.
- BUCKMINSTER-FULLER, R.: Bedienungsanleitung für das Raumschiff Erde und andere Schriften (Erstausgabe, 1969, *Operating Manual for Spaceship Earth*), Fundus Verlag der Kunst, Amsterdam; Dresden, 1998.
- BUTLER, JUDITH: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie (1988), in: Wirth, Uwe [Hg.]: *Performanz - Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main, 2002, 301-320.
- BUTLER, JUDITH: *Körper von Gewicht*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995.
- BUTLER, JUDITH: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, Suhrkamp (Erstveröffentl. *Excitable Speech. A Politics of The Performative*, New York Routledge 1997), Frankfurt a. Main, 2006.
- CARLSON, MARVIN: *Performance: A critical introduction*. London; New York, 1996.
- CHARLESWORTH, J.J.: Helio Oiticica - Colour The World, How do you put life in art? in: *ArtReview*, Issue 11, May, 2007, S. 68-72.
- CHOMSKY, NOAM: *Aspekte der Syntax-Theorie*, Suhrkamp (Erstausg. 1965), Frankfurt am Main, 1970.
- CRARY, JONATHAN: *Techniken des Betrachters: Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert* (Titel der Originalausgabe: *Techniques of the Observer. Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Massachusetts Institute of Technologie, 1990), Verlag der Kunst, Dresden; Basel, 1996.
- CRARY, JONATHAN: *Visionary Events*, in: *the curious garden* Kunsthalle Basel, 1997, Basel, S. 43-49.
- CRARY, JONATHAN: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur* (engl. Titel: *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*, The MIT Press

- Cambridge/Massachusetts und London/England 1999, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002.
- DE MAN, PAUL: *Semiologie und Rhetorik*, in: *Allegorien des Lesens*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, S. 31-51.
- DE OLIVEIRA, NICOLAS; OXLEY NICOLA; PETRY, MICHAEL [HG.]: *installation art in the new millennium - the empire of the senses*, Thames&Hudson, London, 1994.
- DELEUZE, GILLES: *Henri Bergson zur Einführung*, Junius, Hamburg, 2001.
- DERRIDA, JACQUES: *Signatur Ereignis Kontext*, in: *Limited Inc*, (zuerst 1971), Peter Engelmann (Hg.), Wien, Passagen, 2001, S. 15-45.
- DEWEY, JOHN: *Kunst als Erfahrung*, Suhrkamp, Frankfurt a. Main, 1988.
- DIEHL, CAROL: *Northern Light*, in: *Art in America*, Oktober, 2004, S. 108 - 114.
- DIEZ, GEORG: *Atelierbesuch Olafur Eliasson*, in: *Zeit Magazin*, 34, 2007, S. 41-42.
- DINKLA, SÖKE: *Räume der Erinnerung - Zu den Werken Bill Violas*, in: *Bill Viola: Five Angels for the Millennium im Gasometer Oberhausen vom 17. Mai - 5. Okt. 2003*, Schmitz, Jeannette (Hg.), 2003, S. 20-34.
- DOSSE, FRANCOIS (Hg.): *Geschichte des Strukturalismus, Band 2, Zeichen der Zeit, 1967-1991*, Junius, Hamburg (erstveröff. in französischer Sprache 1991 by Éditions La Découverte, aus dem Französischen von Stefan Barmann), 1997.
- DREHER, THOMAS: *Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2001.
- ECO, UMBERTO: *Das offene Kunstwerk*, Suhrkamp, Frankfurt a. Main, 1977.
- ECO, UMBERTO: *Zeichen - Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Suhrkamp, Frankfurt a. Main, 1977.
- ELIASSON, OLAFUR: *Museen sind Schlaftabletten*, Interview von Holger Liebs mit Olafur Eliasson, in: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 189, 18./19. August 2007, S. 13.
- ELIASSON, OLAFUR: *The Weather Project*, Tate Modern London, 16 October 2003 - 21 March 2004, by Tate Publishing, London, 2003<sup>1</sup>.
- ELIASSON, OLAFUR: *Wie in der Pop Art klaue ich direkt Naturphänomene und wissenschaftliche Darstellungen. Ein Gespräch mit Dieter Buchhart*, in: *Kunstforum International*, 2003<sup>2</sup>, Nov. / Dez., S. 190-207.
- ELIASSON, OLAFUR: *Olafur Eliasson im Gespräch mit Dieter Buchhart*, in: *Kunstforum International*, 2004<sup>1</sup>, Vol. 168, S. 191-207.
- ELIASSON, OLAFUR: *Olafur Eliasson Your Lighthouse, Arbeiten mit Licht 1991 - 2004*, Ausst.Kat., Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2004<sup>2</sup>.

- ELISABETH LIST, ERWIN FIALA (Hg.): *Leib, Maschine, Bild. Körperdiskurse der Moderne und Postmoderne*, Passagen Verlag, Wien, 1997.
- ENGELBACH, BARBARA: *Der Künstler als Versuchobjekt*, in: *Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg: Bruce Nauman: Versuchsanordnungen: Werke 1965-1994*. 19. Juni - 6. September 1998, Hamburg, 1998.
- ENGELMANN, JAN (Hg.): *Foucault, Michel: Was ist ein Autor?*, in: *ders.: Botschaften der Macht. Der Foucault Reader Diskurs und Medien*, Stuttgart, 1999. S. 30-48.
- ERSTIC, MARIJANA; SCHUHEN, GREGOR; SCHWAN, TANJA (Hg.): *Avantgarde Medien Performativität, Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, transcript Verlag, Bielefeld, 2005.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA: *Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Weg zu einer performativen Kultur*, in: *Wirth, Uwe (Hg.): Performanz - Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main, 1998, 277-300.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA: *Performativität und Ereignis*, in: *Performativität und Ereignis*, Fischer-Lichte, Erika; Horn, Christian et.al. (Hg.), 2003, S. 11-40.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA: *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004<sup>1</sup>.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA / RISI, CLEMENS / ROSELT, JENS (Hg.): *Kunst der Aufführung - Aufführung der Kunst, Theater der Zeit, Recherchen 18*, Berlin, 2004<sup>2</sup>.
- FOUCAULT, MICHEL: *Archäologie des Wissens*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973.
- FOUCAULT, MICHEL: *Die Ordnung der Dinge*, Suhrkamp, Frankfurt a. Main, 1974.
- FOUCAULT, MICHEL: *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1976.
- FOUCAULT, MICHEL: *Andere Räume*, in: *Wentz, Martin (Hg.): Stadt-Räume*, Frankfurt am Main/New York: Campus, 1991.
- FOUCAULT, MICHEL: *Ordnung des Diskurses (Originalausgabe: L'ordre du discours, erschien bei Gallimard, Paris 1972)*, Fischer, Frankfurt am Main, 2001.
- FRIEDEL, HELMUT (Hg.): *Geschichten des Augenblicks - Über Narration und Langsamkeit*, Lenbachhaus München, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 1999.
- FRÜCHTL, JOSEF; ZIMMERMANN, JÖRG (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung*, Suhrkamp, Frankfurt a. Main, 2001.
- FUCHS, R.H.: *Dan Graham - Kunsthalle Basel*, 28. August - 3. Oktober 1976.
- GOFFMAN, ERVING: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Suhrkamp (erste Aufl. 1974), Frankfurt am Main, 1996.

- GOODEVE, THYRZA NICHOLS U.A.: The Hugo Boss Prize 2000, The Solomon Guggenheim Foundation, New York, 2000.
- GOODMAN, NELSON: Weisen der Welterzeugung, Suhrkamp, Frankfurt a. Main, 1984.
- GRAHAM, DAN: Fundació Antoni Tàpies : Dan Graham, Barcelona, 1998.
- GRYNSZTEJN, MADELEINE: Attention Universe: The Work of Olafur Eliasson, in: Olafur Eliasson, Phaidon Press, London, 2002.
- GRYNSZTEJN, MADELEINE: (Y)our Entanglements: Olafur Eliasson, The Museum, and Consumer Culture, in: Ausst.Kat.: Take Your Time: Olafur Eliasson, 2007, S. 11-32.
- GUMBRECHT, HANS ULRICH: Diesseits der Hermeneutik - Die Produktion von Präsenz, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004.
- HAFTMANN, WERNER: Learning from ‚documenta‘, in: Parkett, 64, 2002, S. 161 - 208.
- HANHARDT, JOHN (Hg.): Nam June Paik, Whitney Museum of American Art, New York, 1982.
- HANTELMANN VON, DOROTHEA: Just do it - Performative Ästhetiken in der zeitgenössischen Kunst, in: Ausst-Kat. Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig: Ontom. 17. Mai - 28. Juni (Kurator: Jan Winckelmann), Leipzig, 1998, o.S.
- HANTELMANN VON, DOROTHEA: How To Do Things With Art, in: Kunst der Aufführung - Aufführung der Kunst, Theater der Zeit, Recherchen 18, 2004, S. 63-75.
- HANTELMANN VON, DOROTHEA: ‚I promise it's performative‘ - Zum Verhältnis von Performativität und zeitgenössischer Kunst, in: Avantgarde Medien Performativität, Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Erstic, Marijana; Schuhen, Gregor; Schwan, Tanja (Hg.), 2005<sup>1</sup>, S. 27 -36.
- HANTELMANN VON, DOROTHEA: Vom Wandel im Wirken der Werke, Daniel Burens „Le Musée qui n’existait pas“, in: Werke im Wandel? Zeitgenössische Kunst zwischen Werk und Wirkung, 2005<sup>2</sup>, S. 41-64.
- HARRAS, GISELA: Handlungssprache und Sprechhandlung: eine Einführung in die handlungstheoretischen Grundlagen, Walter de Gruyter, Berlin; New York, 1983.
- HASEGAWA, YUKO: Der neue Ort der Kontemplation, in: Parkett, 2006, 79, S. 150-154.
- HERBSTREUTH, PETER: Bruce Nauman - ‚Theaters of Experience‘, in: Kunstforum International, Bd. 168, Januar-Februar 2004, S. 287-288.
- HERKENHOFF, PAULO: Leviathan Thot: Politik des Lots, in: Parkett, 79, 2006, S. 136-144.
- HERZOGENRATH, WULF (Hg.): Nam June Paik - Fluxus, Video, Verlag Silke Schreiber, München, 1983.

- HERZOGENRATH, WULF: Die Closed-Circuit-Installationen oder: Die eigenen Erfahrungen mit dem Doppelläufer, in: Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein, Köln: Video-Skulptur retrospektiv und aktuell: 1963-1989. 18. März - 23. April 1989, Wulf Herzogenrath und Edith Decker (Hg.), DuMont, Köln, 1989.
- HICKEY, DAVE: VB 08-36, Vanessa Beecroft - Performances, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2000.
- HIRSCHHORN, THOMAS: Bataille Monument, Merve Verlag, Berlin, 2003.
- HOET, JAN: Learning from ‚documenta‘, in: Parkett, 64, 2002, S. 161 - 208.
- HOFFMANN, CHRISTINE (Hg.): Bruce Nauman, Interviews 1967-1988, Verlag der Kunst, Amsterdam, 1996.
- HÜLK, WALBURGA: Paradigma Performativität, in: Avantgarde Medien Performativität, Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Erstic, Marijana; Schuhen, Gregor; Schwan, Tanja (Hg.), 2005.
- HÜNNEKENS, ANNETTE: Der bewegte Betrachter: Theorien der interaktiven Medienkunst, Wienand, Köln, 1997.
- ISER, WOLFGANG: Das Modell der Sprechakte, 1976, in: Performanz - Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Wirth, Uwe (Hg.), Frankfurt am Main, 2002, 129-139.
- JÄGER, SIEGFRIED: Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung, Duisburg, 1999.
- JANECKE, CHRISTIAN (Hg.): Performance und Bild / Performance als Bild, Berlin, 2004.
- JANECKE, CHRISTIAN: Bei sich selbst ankommender Betrachter, in: Werke im Wandel? - Zeitgenössische Kunst zwischen Werk und Wirkung, Blunck, Lars (Hg.), Verlag Silke Schreiber, München, 2005, S. 65-85.
- JANHSEN, ANGELI: Kunst sehen ist sich selbst sehen - Christian Boltanski, Bill Viola, Dietrich Reimer Verlag GmbH, Berlin, 2005.
- JAPPE, ELISABETH: Performance, Ritual, Prozeß, Prestel, München u.a., 1993.
- JOSS, BIRGIT: Die Erstarrung de Körpers zum Tableau. Lebende Bilder in Performances, in: Performance und Bild / Performance als Bild, Janecke, Christian (Hg.), 2004, S. 272-303.
- KACUNKO, SLAVKO: Closed Circuit Videoinstallationen. Ein Leitfaden zur Geschichte und Theorie der Medienkunst mit Bausteinen eines Künstlerlexikons auf DVD, Logos Verlag, Berlin, 2004.
- KAPROW, ALLAN: Assemblage, environments & happenings, Abrams, New York, 1966.



- KELLEIN, THOMAS (Hg.): Vanessa Beecroft: Fotografien, Filme, Zeichnungen, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2004.
- KEMP, WOLFGANG (Hg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Reimer Verlag, Berlin, 1992.
- KEMP, WOLFGANG: Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter, Oktagon, Köln, 1996.
- KERTSCHER, JENS; MERSCH, DIETER (Hg.): Performativität und Praxis, Fink, München, 2003.
- KIRSHNER, JUDITH RUSSI: Vito Acconci - A retrospective: 1969 to 1980, in: Museum of Contemporary Art, Chicago, 1980.
- KLIEGE, MELITTA: Stationen der Verunsicherung, Bruce Naumans Werke der siebziger Jahre, in: Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Bruce Nauman: Versuchsanordnungen: Werke 1965-1994. Vom 19. Juni - 6. September 1998, Hamburg, 1998.
- KÖTTERING, MARTIN (Hg.): Ausstellung Dan Graham, Pavillons : Dan Graham two-way mirror pavillons, Nordhorn, 1996.
- KRÄMER, SYBILLE: Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001.
- KRÄMER, SYBILLE: Sprache - Stimme - Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität, in: Performanz - Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Wirth, Uwe (Hg.), Frankfurt am Main, 2002, 323-346.
- KRÄMER, SYBILLE (Hg.): Performativität und Medialität, Wilhelm Fink Verlag, München, 2004.
- KRAUSS, ROSALIND: Notes on the Index, in: The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge (Mass.); London. 1985.
- KRAYNAK, JANET (Hg.): Bruce Nauman: Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Writings and Interviews, MIT Press, Cambridge; London, 2002.
- KRAYNAK, JANET: Dependent Participation: Bruce Nauman's Environments, in: Grey Room 10, Winter 2003, S. 22-45.
- KÜPPER, JOACHIM; MENKE, CHRISTOPH (Hg.): Dimensionen ästhetischer Erfahrung, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003.
- LAUTER, ROLF (Hg.): The Passing: Die Erinnerung der Gegenwart oder Schmerz und Schönheit des Daseins. In: Bill Viola - Unseen Images, Nie Gesehene Bilder, Images Jamais Vues, Verlag R. Meyer und Autoren, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, 1992.
- LAUTER, ROLF (Hg.): Bill Viola - Europäische Einsichten, Werkbetrachtungen, Prestel, München; London; New York, 1999.

- LEHMANN, ANNETTE: Mediated Motion. Installationsräume und performative Ästhetik am Beispiel von Olafur Eliasson, in: Krämer, Sybille (Hg.): Performativität und Medialität, Wilhelm Fink Verlag, München, 2004.
- LINKER, KATE: Vito Acconci, in: Rizzoli International Publications, New York, 1994.
- LIPPARD, LUCY R.: Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972, New York, 1973.
- LÖW, MARTINA: Raumsoziologie, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001.
- LUHMANN, NIKLAS: Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997.
- LÜTGENS, ANNELIE: Lichtkunst im 20. Jahrhundert, in: Olafur Eliasson Your Light-house, Arbeiten mit Licht 1991 - 2004, Ausst.-Kat., 2004, S. 32-40.
- LUTZ, BERND (Hg.): Metzler-Philosophen-Lexikon, Metzler, Stuttgart, 1995.
- LYOTARD, JEAN-FRANCOIS: Der Augenblick, Newman. In: ders.: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, Merve, Berlin, 1986<sup>1</sup>.
- LYOTARD, JEAN-FRANCOIS: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht, Edition Passagen. (Zuerst. 1979), Wien, Böhlau, 1986<sup>2</sup>.
- MAAR, CHRISTA U. BURDA, HUBERT (Hg.): Iconic Turn, Die neue Macht der Bilder, DuMont, Köln, 2004.
- MALSCH, FRIEDEMANN: Das Verschwinden des Künstlers? Überlegungen zum Verhältnis von Performance und Videoinstallation, in: Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein, Köln: Video-Skulptur retrospektiv und aktuell: 1963-1989. 18. März - 23. April 1989, Wulf Herzogenrath und Edith Decker (Hg.), DuMont, Köln, 1989.
- MATUSSEK, PETER: Der selbstbezügliche Blick: Ein Merkmal des erinnernden Sehens und seine medialen Metamorphosen, in: Zeitschrift für Germanistik, Nr. 3, 1999, S. 637-54.
- MAY, SUSAN: Meteorologica, in: The Weather Project, Tate Modern London, 16 October 2003 - 21 March 2004, by Tate Publishing, London, 2003.
- MCKENZIE, JON: Performance und Globalisierung, in: Fischer-Lichte, Erika / Risi, Clemens / Roselt, Jens (Hg.) Kunst der Aufführung - Aufführung der Kunst, 2004, S. 226-244.
- MCLUHAN, MARSHALL: Understanding Media. The Extensions of Man, New York, 1964.
- MCLUHAN, MARSHALL: Die magischen Kanäle. Understanding Media, Düsseldorf, 1968.
- MENKE, CHRISTOPH: Die Souveränität der Kunst, Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991.

- MENNEKES, FRIEDHELM: Fünf Engel für das Millennium, in: Bill Viola: Five Angels for the Millennium im Gasometer Oberhausen vom 17. Mai - 5. Okt. 2003, Schmitz, Jeannette (Hg.), 2003, S. 44-53.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin, 1966.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: Das Auge und der Geist, Philosophische Essays, Philosophische Bibliothek Bd. 357, Hans Werner Arndt (Hg.), Hamburg, 1984.
- MERSCH, DIETER (Hg.): Die Medien der Künste - Beiträge zur Theorie des Darstellens, Wilhelm Fink Verlag, München, 2003.
- MERSCH, DIETER: Life-Acts. Die Kunst des Performativen und die Performativität der Künste, in: Lischka, Gerhard Johann; Weibel, Peter (Hg.): Handlungsformen in Kunst und Politik, Wabern und Bern, Benteli, 2004, S. 43 - 65.
- MERSCH, DIETER: Ereignis und Aura: Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002<sup>1</sup>.
- MERSCH, DIETER: Kunst und Medium, Gestalt und Diskurs, Band III, Muthesius-Hochschule, Theresa Georgen (Hg.), Kiel, 2002<sup>2</sup>.
- MEYER-HERMANN: Ein Stück vom Himmel - Some Kind from Heaven Ausstellung in der Kunsthalle Nürnberg (20. Febr. - 13. Apr. 1997) und in der South London Gallery, London (3. Jun. - 13. Jul. 1997), Verlag für moderne Kunst, Nürnberg, 1997.
- MORGAN, JESSICA: Gartensozialismus, in: Parkett, 2002, S. 40-46.
- MORRIS, FRANCES (Hg.): Chris Burden - When Robots Rule: The Twi-Minute Airplane Factory, Tate Gallery Publishing, London, 1999.
- MORRIS, ROBERT: Felt piece, Reclam, Stuttgart, 1971.
- MÖRTH, EVELINE: Der Leib als Subjekt der Wahrnehmung. Zur Philosophie der Leiblichkeit bei Merleau-Ponty, in: Leib Maschine Bild. Körperdiskurse der Moderne und Postmoderne, List, Elisabeth, Fiala Erwin (Hg.), Passage Verlag, Wien, 1997, S. 75-89.
- MOURE, GLORIA (Hg.): Vito Acconci, Ediciones Polígrafa, Balmes, Barcelona, 2001.
- NAUMAN, BRUCE: Bruce Nauman. Interviews 1967-1988, Verlag der Kunst, Dresden, 1996.
- NETO, ERNESTO: Interview with Enersto Neto by Rochelle Steiner, in: Wonderland, 2000, S. 85-88.
- NETO, ERNESTO: Ausst.-Kat.: ernesto neto o corpo, nu tempo, Interviwe Ernesto Neto mit Cecilia Pereira, in: 2002, 301-312.
- NETTER, MARIA: Dan Graham - Kunsthalle Basel, 28. August - 3. Oktober 1976, in: 1976.

- O'REILLY, SALLY: John Bock - Hide and Seek, in: *ArtReview*, Issue 11, May, 2007, S. 52-59.
- OSSWALD, ANJA: *Sexy Lies in Videotapes. Künstlerische Selbstinszenierung im Video um 1970*. Bruce Nauman, Vito Acconci, Joan Jonas, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 2003.
- PAIK, NAM JUNE: *Niederschriften eines Kulturnomaden*, DuMont, Köln, 1992.
- PARKER, ANDREW UND EVE KOSOFSKY SEDGWICK (Hg.): *Performativity and Performance*, Routledge, New York; London, 1995.
- PELZER, BIRGIT; FRANCIS, MARK; COLOMINA, BEATRIZ (Hg.): *Dan Graham*, Phaidon, New York, 2001.
- PERLS, S. FREDERICK, HEFFERLINE F. RALPH, GOODMAN, PAUL: *Gestalt-Therapie, Wiederbelebung des Selbst (Originalausgabe: Excitement and Growth in the Human Personality, New York 1951)*, Stuttgart, 1979.
- PHILLIPS, CHRISTOPHER: *Ausst.-Kat.: Voices*: Vito Acconci, Judith Barry, Geneviève Cadieux, Janet Cardiff+George Bures Miller, Jochen Gerz, Gary Hill, Pierre Huyghe, Kristin Oppenheim, Moniek Toebosch, 13.06.-23.08. 1998 Witte de With, center for contemporary art, Rotterdam, 17.09.-01.11.1998 Fundació - Joan Miro, Barcelona, 20.02.-04.04.1999 Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing, 2000.
- PRECHTEL, PETER U. BURKHARD, FRANZ-PETER (Hg.): *Metzler Philosophie-Lexikon*, Metzler, Stuttgart, 1999.
- PÜHRINGER, ALEXANDER (Hg.): *Bill Viola*, Verlag Ritter Klagenfurt, Salzburger Kunstverein, Salzburg, 1994.
- REBENTISCH, JULIANE: *Ästhetik der Installation*, Suhrkamp, Frankfurt a. Main, 2003.
- REBENTISCH, JULIANE: *Die anti-objektivistische Wende - Kunst nach 1960*, in: Blunck, Lars (Hg.) *Werke im Wandel? - Zeitgenössische Kunst zwischen Werk und Wirkung*, Verlag Silke Schreiber, München, 2005, S. 23-38.
- RONDEAU, JAMES: *The Mobility of the Real: Olafur Eliasson is Now*, in: *Hugo Boss Prize 2002*, Guggenheim Museum, 2002, S. 37-41.
- ROSELT, JENS: *Erfahrung im Verzug*, in: Fischer-Lichte, Erika / Risi, Clemens / Roselt, Jens (Hg.) *Kunst der Aufführung - Aufführung der Kunst*, 2004, S. 27-39.
- SAVAGE, JON: *Mein Kopf ist wie ein Radioapparat*, in: Meyer-Hermann (Hg.): *Ein Stück vom Himmel - Some Kind from Heaven* Ausstellung in der Kunsthalle Nürnberg (20. Febr. - 13. Apr. 1997) und in der South London Gallery, London (3. Jun. - 13. Jul. 1997), Verlag für moderne Kunst, Nürnberg, 1997.

- SCHIMMEL, PAUL: Pay Attention, in: Ausst.-Kat. Walker Art Center, Minneapolis u.a.: Bruce Nauman. 30. November - 21. Februar 1994, Joan Simon et al. (Hg.), Walker Art Center, Minneapolis, 1994.
- SCHIMMEL, PAUL: Der Sprung in die Leere, Performance und das Objekt, in: out of actions - Zwischen Performance und Objekt 1949-1979, von Paul Schimmel The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1998.
- SCHMITZ, JEANETTE; VOLZ, WOLFGANG (Hg.): Bill Viola: Five Angels for the Millennium im Gasometer Oberhausen vom 17. Mai - 5. Okt. 2003, Klartext, Essen, 2003.
- SCHNEEDE, UWE M.: Bruce Nauman: Eine kleine Einführung, in: Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg: Bruce Nauman: Versuchsanordnungen: Werke 1965-1994. 19. Juni - 6. September 1998, Ausst. und Kat.: Frank Barth und Melitta Kliege, Christians, Hamburg, 1998.
- SCHULZ, MARTIN: Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft, Wilhelm Fink Verlag, München, 2005.
- SCHÜRMAN, EVA: Erscheinen und Wahrnehmen. Eine vergleichende Studie zur Kunst von James Turrell und der Philosophie Merleau-Pontys, München, 2000.
- SCHÜRMAN, EVA: Kunstsehen als Performanz einer ikonischen Praxis, in: Fischer-Lichte, Erika / Risi, Clemens / Roselt, Jens (Hg.) Kunst der Aufführung - Aufführung der Kunst, 2004, S. 76-90.
- SCHWARZ, MICHAEL: James Turrell - Slow Dissolve: immaterielle Bilder im Erfahrungsraum des Betrachters, Sprengel-Museum Hannover, Hannover, 2002.
- SCORZIN, PAMELA C.: „Warning: You are being watched by cameras!“ Strategien der Beobachtung und Überwachung im Spiegel der Videokunst, in: Kritische Berichte Nr. 2, 2003, S. 37-56.
- SEARLE, JOHN R.: Ausdruck und Bedeutung, Suhrkamp, (Zuerst. 1979), Frankfurt a. Main, 1882.
- SEARLE, JOHN R.: Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay, Suhrkamp, dt. Erstveröffntl. 1971, Originalausgabe: Speech Acts, 1969, Frankfurt am Main, 1983.
- SEARLE, JOHN R.: What is a Speech Act? (Zuerst. 1965), in: Pragmatics. A reader. Steven Davis (Hg.), Oxford University Press, 1991, S. 254-264,
- SEARLE, JOHN R.: Was ist ein Sprechakt?, in: Wirth, Uwe [Hg.]: Performanz - Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main, 2002, S. 83-103.
- SEEL, MARTIN: Ästhetik des Erscheinens, Carl Hanser Verlag, München Wien, 2003.

- SHARP, WILLOUGHBY: Videoperformance, in: Ira Schneider; Beryl Korot (Hg.), Video Art. An Anthology, New York; London 1976.
- SIMON, JOAN: Works in Progress, in: Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg: Bruce Nauman: Versuchsanordnungen: Werke 1965-1994. 19. Juni - 6. September 1998, Hamburg, 1998.
- SIMON, JOAN: Hear Here - Interview with Bruce Nauman, in: Frieze, Oktober 2004, S. 131-137.
- SÖLL, ANNE: Arbeit am Körper, Silke Schreiber, München, 2004.
- STEINER, ROCHELLE (Hg.): Wonderland, The Saint Louis Art Museum July 1 - Sept. 24, New York, 2000.
- STIERLE, KARLHEINZ: Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff, Wilhelm Fink Verlag, München, 1996.
- STILES, KRISTINE: Unverfälschte Freude: Internationale Kunstaktionen, in: out of actions - Zwischen Performance und Objekt 1949-1979, von Paul Schimmel The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1998.
- SVESTKA, JIRI (Hg.): James Turrell, Perceptual Cells, Edition Cantz, Ostfildern-Ruit, 1992.
- SYRING, LUISE (Hg.): Bill Viola - Unseen Images, Nie Gesehene Bilder, Images Jamais Vues, Verlag R. Meyer und Autoren, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, 1992<sup>1</sup>.
- SYRING, LUISE (Hg.): Der Weg zur Transzendenz oder: die Versuchung des Hl. Antonius, in: Bill Viola - Unseen Images, Nie Gesehene Bilder, Images Jamais Vues, Verlag R. Meyer und Autoren, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, 1992<sup>2</sup>.
- TAMBIAH, STANLEY J.: Eine performative Theorie des Rituals (Zuerst 1998), in: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz - Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2002, S. 210-242.
- TORCELLI, NICOLETTA: Video Kunst Zeit - Von Acconci bis Viola, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar, 1996.
- TOWNSEND, CHRIS (Hg.): The Art of Bill Viola, Thames&Hudson Ltd, London, 2004.
- TUCKER, MARCIA: PheNAUMANology, in: Artforum, Nr. 4. Dez., Vol. 9, 1970, S. 38-44.
- TURNER, VICTOR: Dramatisches Ritual, rituelles Theater, in: Vom Ritual zum Theater, Fischer, Frankfurt am Main, 1995
- URSPRUNG, PHILIP: Ein Tagtraum: In Ernesto Netos Globiobabel Nudelioname Landmoonaia, in: Parkett, Nr. 79, 2006, S. 116-121.

- URSPRUNG, PHILIP: Augenwischerei: Olafur Eliassons The Weather Project (2003) in der Tate Modern und der Triumph der Unschärfe, in: Vortrag auf dem Symposium: Werke im Wandel? Dialog mit der Gegenwartskunst, 2004<sup>1</sup>, am Fachgebiet Kunstgeschichte der TU Berlin, am 02.07.2004.
- URSPRUNG, PHILIP: Stillgestanden! Vanessa Beecrofts Bilder der Arbeit, in: Performance und Bild/Performance als Bild, Christian Janecke (Hg.), Philo&Philo Fine Arts, Berlin, 2004<sup>2</sup>, S. 304-336.
- VIOLA, BILL: Städtische Kunsthalle Düsseldorf: Bill Viola, R. Meyer, Düsseldorf, 1992.
- VIOLA, BILL: Texte zu seinen Werken, in: Bill Viola: Five Angels for the Millennium im Gasometer Oberhausen vom 17. Mai - 5. Okt. 2003, Schmitz, Jeannette (Hg.), 2003, S. 20-34.
- VISCHER, THEODORA: fremdKörper - corps étranger - Foreign Body. Videoinstallationen von Matthew Barney, Mona Hatoum, Gary Hill, Bruce Nauman, Marcel Odenbach, Bill Viola, Museum für Gegenwartskunst Basel, Öffentliche Kunstsammlung Basel 1. Jun. - 29. Sept. 1996, Basel, 1996.
- WAPPLER, FRIEDERIKE: Ein Denken des Körpers, das sich selbst reflektiert, gerät ins Rotieren, in: Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg: Bruce Nauman: Versuchsanordnungen: Werke 1965-1994. 19. Juni - 6. September 1998. Hamburg, 1998.
- WARD, FRAZER; TAYLOR, MARK C.; BLOOMER, JENNIFER: Vito Acconci, Phaidon Press Limited, New York, 2002.
- WEIBEL, PETER (Hg.): Offene Handlungsfelder, Dumont, Köln, 1999.
- WELSCH, WOLFGANG: Ästhetisches Denken, Reclam, Stuttgart, 1993.
- WELSCHER, LAWRENCE: Seeing is Forgetting the Name of the Thing one Sees. A Life of Contemporary Artist Robert Irwin, University of California Press, Berkeley; Los Angeles; London, 1982.
- WENTZ, MARTIN (Hg.): Foucault, Michel: Andere Räume, in: Stadt-Räume, Campus, Frankfurt am Main; New York, 1991.
- WIESING, LAMBERT (Hg.): Philosophie der Wahrnehmung, Suhrkamp, Frankfurt a. Main, 2002.
- WIRTH, UWE (Hg.): Performanz - Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG: *Philosophische Untersuchungen*. In: *Schriften* Band I, Frankfurt a. Main, 1960.

WULF, CHRISTOPH; GÖHLICH, MICHAEL; ZIRFAS JÖRG (Hg.): Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln, Juventa Verlag, Weinheim; München, 2001.

WUNDRAM, MANFRED (Hg.): Felt Piece - Robert Morris, Reclam, Stuttgart, 1971.

ZBIKOWSKI, DÖRTE: Die einzige Möglichkeit herauszufinden, wie etwas funktioniert, besteht darin, es zu tun, in: Ausstellungskatalog: Bruce Nauman, 5. Dez. 1999 bis 26. März 2000 Museum für Neue Kunst MNK / ZKM Karlsruhe, Adriani, Götz (Hg.), Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 1999.





Die Analyse vergleicht Installationen von Bruce Nauman und Olafur Eliasson ausgehend von der Fragestellung, wie sich die künstlerischen Performativitätsstrategien der 1960er/70er Jahre und die der zeitgenössischen Kunst in ihren Wirkungen und Effekten unterscheiden lassen. Dabei werden die Positionen der beiden Künstler als paradigmatisch für eine Ästhetik des Performativen angesehen. Neben dem Vergleich der Künstler steht die theoretische Auseinandersetzung mit der Diskursfigur der Performativität sowie deren methodischen Anwendbarkeit in der Kunstwissenschaft im Vordergrund.

Während sich Installationen der 1960er/70er Jahre besonders durch die psychophysische Einwirkung auf die Sinneswahrnehmung des Betrachters auszeichnen und durchaus Schockeffekte beim Betrachter hervorrufen, befasst sich die zeitgenössische Kunstpraxis vornehmlich mit visuellen und poetischen Effekten, die eine kontemplative Rezeptionshaltung des Betrachters einfordern.

Bruce Nauman war es ein Anliegen, den tradierten Status des Kunstwerks als ein zu Betrachtendes, das sich durch Begriffe wie Form, Ursprung und Originalität fassen ließ, in Frage zu stellen und stattdessen eine reale leibliche Erfahrung für den Betrachter nachvollziehbar werden zu lassen. Künstlern wie Olafur Eliasson geht es in den künstlerischen Produktionen vor allem um die Wahrnehmung der Wahrnehmung sowie der Erzeugung von Präsenzeffekten.

Mit dem Aufkommen solcher Verfahren wurde deutlich, dass performative Installationen nach anderen Beschreibungsformen verlangten und, dass diese durch eine Ästhetik des Performativen gefasst werden können. Wie genau vollzieht sich der Wandel von den performativen Strategien der 1960er/70er Jahre zu denen der zeitgenössischen Installationskünstlern? Verläuft dieser vom Schock zur Poesie?

ISBN 978-3-86956-032-8



9 783869 1560328