

Leseprobe

Marc Caduff / Stefanie Heine /
Michael Steiner (Hgg.)

Die Kunst der Rezeption



AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2015

Abbildung auf dem Umschlag:

Nils Völker: *One Hundred and Eight*. © Nils Völker

Mit finanzieller Unterstützung
des Graduate Campus der Universität Zürich.

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.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2015

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Druck: docupoint GmbH, Magdeburg

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1069-6

www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

Marc Caduff, Stefanie Heine, Michael Steiner	
Einleitung	9
Constanze Schellow	
Perform Spectatorship or Else ...	
Der emanzipierte Zuschauer auf der Bühne	
des Tanz- und Theaterdiskurses	21
Michael Steiner	
„Was genau geht vor bei den Theaterzuschauern“?	
Versuch über die Besonderheit der Rezeption	
von Theateraufführungen	41
Jürg Berthold	
Kunst der Kontingenz.	
Überlegungen zu einem Projekt von Rimini Protokoll	55
Stefanie Heine	
Breathing Machines.	
Inspiration and Interdependence in Contemporary Art	
Installations	69
Snežana Kalinić	
In Touch with the Artists.	
(In)voluntary Participation of the Recipients in <i>Imponderabilia</i>	87
Philip Ursprung	
„Echo-Logy“.	
Arbeiten mit Allan Kaprow	97
Jens Roselt	
Zuschaukünste im Theater	111
Mona De Weerd	
Laura Kalauz & Martin Schicks <i>CMMN SNS PRJCT</i>	125

Gianna Frölicher	
Aktive Partizipation oder inszenierte Mitsprache?	
Sowjetische Agitationsgerichte der 1920er Jahre	141
Burkhard Meyer-Sickendiek	
Die Zuschaukunst im Wandel der Medien.	
Brecht und der Autorenfilm der 1960er Jahre	159
Evgenia Iliopoulou	
Other than Ordinary.	
Second Person Address in M. Butor & G. Perec	179
Szilvia Gellai	
Editor's Cut?	
Der Versuch eines Romanschnitts	
an Andreas Okopenkos <i>Lexikon-Roman</i>	193
Sabine Zubarik	
Kein Normalzustand.	
Simultane Materialanordnungen in zeitgenössischen Romanen	207
Bettina Wodianka	
Zu Gast im Hör-Spiel-Raum.	
Überlegungen zur hörenden <i>Teilnahme</i>	221
Sarina Tschachtli	
Death upon Reception.	
Viewer Involvement in the Zombie Movie <i>Pontypool</i>	235
Carol Jana Ribí	
Modi der Wahrnehmung.	
Exemplifiziert an Warja Lavaters Künstlerbuch <i>Ergo</i>	247
Michael Wetzel	
Der Autor als Rezipient – Der Rezipient als Autor.	
Oder: Wie man (sich) das „Große Glas“ anschaut.	
„To Be Looked at (From the Other Side of the Glass)	
With One Eye, Close to, for Almost an Hour“	257
Autorinnen und Autoren	269

Marc Caduff, Stefanie Heine, Michael Steiner

Einleitung

Die argentinische Konzeptkünstlerin Graciela Carnevale lädt im Oktober 1968 im Rahmen des *Project for the Experimental Art Series* zur Vernissage. Erwartungsvoll betreten die Gäste einen komplett leeren Raum mit weißen Wänden und einer Fensterfront zur Straße hin – Bilder oder andere Ausstellungsobjekte finden sie zu ihrem Erstaunen keine vor. Eingesperrt in diesem Raum wird ihnen allmählich bewusst, dass sie weder Gäste noch Zuschauer¹ sind, sondern Figuren oder Beteiligte einer Kunstaktion.

Mit ihrem Projekt verfolgte die argentinische Künstlerin vor allem das Ziel, die Re-Aktionen der Zuschauer zu beobachten, wie sie schreibt:

I have taken prisoners. The point is to allow people to enter and to prevent them from leaving. Here the work comes into being and these people are the actors. There is no possibility of escape, in fact the spectators have no choice; they are obliged, violently, to participate. Their positive or negative reaction is always a form of participation. The end of the work, as unpredictable for the viewer as it is for me, is nevertheless intentioned: will the spectator tolerate the situation passively? Will an unexpected event – help from the outside – rescue him from being locked in? Or will he proceed violently and break the glass?²

In Carnevales Aktion bündeln sich die zentralen Aspekte einer ‚Kunst‘ der Rezeption, die in diesem Band verhandelt werden. Die Rolle der Besucher wandelt sich vom Zuschauer – also dem Part, den sie eigentlich erwarten einzunehmen – zum Hauptakteur des Werks. Die Protagonistenrolle lässt sich vom Werk selbst nicht mehr unterscheiden: Laut Carnevale entsteht dieses erst in dem Moment, wenn die Besucher im Raum eingeschlossen sind und so zum partizipierenden Publikum werden. Die von ihr kreierte Situation ist einerseits vollkommen offen, nichts ist vorgegeben und der leere, weiße Raum suggeriert reine Potentialität. Das Ende der Aktion ist von vornherein, wie Carnevale betont, sowohl für sie als auch für die Zuschauer/Akteure

1 ‚Zuschauer‘ und ‚Rezipient‘ usw. werden im Band der Einfachheit halber in generischem Maskulin gehalten, diese Bezeichnungen meinen, wenn nicht anders markiert, aber immer alle Geschlechter.

2 Carnevale (2004), S. 117.

nicht vorhersehbar – alles (oder nichts) könnte passieren.³ Andererseits wird der Raum genau in dem Moment, in dem er sich in ein ‚offenes Kunstwerk‘⁴ verwandelt, zum Gefängnis, also zum Ort der absoluten Beschränkung. Die gewaltsam zur Partizipation gezwungenen Anwesenden bewegen sich in einem Spannungsfeld zwischen Freiheit und Restriktion – nachdem sie keine Wahl hatten, in ihre traditionelle Rolle als Zuschauer zu treten, stehen ihnen nun alle Möglichkeiten, die Situation weiter zu bestimmen, frei: Die Partizipation ist ihnen auferlegt, aber welche Formen und Verläufe sie annimmt, etwa, ob sie aktiv oder passiv verläuft, liegt im Ungewissen.

Carnevale liefert in ihrem Statement zur Aktion, das in einer der begleitenden Broschüren publiziert, also *vor* der Aktion selbst verfasst wurde, neben ihrer reflektierenden Beschreibung der Aktion auch eine didaktisch-politische Auslegung:

Through an act of aggression, the work intends to provoke the viewer into awareness of the power with which violence is enacted in everyday life. Daily we submit ourselves, passively, out of fear, or habit, or complicity, to all degrees of violence [...]. I think an important element in the conception of the work is the consideration of the natural impulses that get repressed by a social system designed to create passive beings, to generate resistance to action, in sum, the possibility of change.⁵

Damit bietet sie also eine Lektüre ihrer eigenen Arbeit an, noch bevor sie durch die Zuschauer-Akteure überhaupt zum Werk wird. Beschrieben sind die politischen Motive für das konzipierte Werk, und damit verbunden der Wunsch, dass die Analogie zwischen dem Rahmen der Aktion und der politischen Wirklichkeit auch dem Publikum bewusst wird. Im besten von Carnevale erhofften Fall würde sich das Publikum durch die in der Aktion erlebten Gewalt aus der Passivität erheben und in ihrer sozialen und politischen Realität Möglichkeiten der Veränderung und des Widerstands wahrnehmen.

3 Interessanterweise besteht diese Unbestimmtheit auch für diejenigen, die nicht selbst dort waren und sich auf die heute verfügbaren Berichte zum *Project for the Experimental Art Series* berufen. Über den Ausgang der Aktion gibt es verschiedene Erzählungen: Einmal wird sie durch eine Polizeiintervention beendet, in einer anderen Version greift ein Passant, also ein sekundärer Zuschauer, ein und zerschlägt das Fenster der Galerie, um die unfreiwillig Partizipierenden zu befreien.

4 Vgl. Eco (1973).

5 Carnevale (2004), S. 117-118.

Schon die vorgängige und interpretierende Rezeption in der Broschüre bestimmt dabei das Werk mit, entgegen Carnevales Behauptung, es würde erst mit den Zuschauern entstehen. Ihr darin formuliertes Statement fügt nicht lediglich Zusatzinformationen bei, sondern formt die Aktion mit und gibt ihr eine bestimmte Ausrichtung. Diese Ausrichtung wiederum impliziert einmal mehr Freiheit und Restriktion zugleich. Die Aktion soll das partizipierende Publikum zum Ausbruch aus einer restriktiven sozialen Ordnung motivieren, doch gleichzeitig ist diese Motivation eine von Carnevale provozierte. Den Besuchern wird durch das Partizipieren also gleich doppelt Gewalt angetan: indem sie physisch eingesperrt sind, und indem ihre Rezeption didaktisch gelenkt wird.

An Carnevales Werk lassen sich drei Ebenen der Rezeption festmachen: Die Künstlerin selbst interpretiert ihr Werk im Voraus in der Broschüre; die Zuschauer werden während der Aktion selbst gezwungenermaßen zu aktiven Rezipienten; schriftliche Dokumentationen des *Project for the Experimental Art Series* erlauben Lesern, die nicht selbst bei der vermeintlichen Vernissage anwesend waren, zudem eine reflektierende Rezeption im Nachhinein. Beschreibungen der Aktion und Auszüge aus Carnevales Broschürentext tauchen in Sammelbänden zur Partizipationskunst auf. Die Aktion wird also als paradigmatisches Beispiel dafür gelesen, was nicht nur eine weitere Rezeptionsdimension darstellt, sondern auch eine Kategorisierung der Aktion (die ebenso als Sozialexperiment gesehen werden könnte) als Kunst. Auf diesen verschiedenen Ebenen impliziert Carnevales Projekt folgende zentrale Fragestellungen, die auch für die Beiträge im Band und der von ihnen untersuchten Kunst der Rezeption leitend sind:

1) Wenn Rezeption selbst zum Teil des Kunstwerks wird, so stellt sich nicht nur die Frage, wie sich solche Partizipations-Werke von anderen unterscheiden, sondern auch, was überhaupt unter einem ‚Werk‘ zu verstehen ist.⁶ In Umberto Ecos *Opera aperta* (1962) scheint das offene Kunstwerk zumindest begrifflich noch stabil und genau bestimmbar zu sein. Es gibt verschiedene Arten von offenen Kunstwerken, die von Rezipienten entweder durch Interpretation oder, im Falle der ‚beweglichen Kunstwerke‘, materiell vervollständigt werden. Offen sind dabei die Möglichkeiten, die sich den Rezipienten bieten, aber nicht die Frage, was das Werk selbst ausmacht. In Carnevales Aktion ist jedoch nicht klar ersichtlich, *was* und *wann* das Werk ist (entsteht

6 Vgl. Frieling (2008), S. 40: „In fact, one question runs persistently through discussions of participatory art: where does the artwork reside – in the text, in the act of reading, in the act of imagining the enactment, or in the act of doing it?“

es erst, wenn die Zuschauer in den Raum kommen? gehört die Broschüre mit Carneales Statement dazu? etc.). Damit gehen weitere Ungewissheitsfaktoren einher: In den im Band fokussierten Beispielen konstituiert Partizipation das Werk mit, das dadurch selbst schwer bestimmbar wird. Was passiert aber, wenn die Beteiligung von Seiten der Rezipienten ausbleibt? Und wenn die Rezipienten eine konstitutive Funktion einnehmen, wie gehen wir dann damit um, dass die konkreten, spezifischen Rezeptionsvorgänge weitgehend unbekannt bleiben? Im Nachhinein weiß man ja selten, wer die Rezipienten konkret waren und wie ihre Reaktionen genau aussahen. Wie steht es um den Kunstcharakter der Werke? Werden die partizipierenden Zuschauer zu Künstlern?

Was unter diesen Voraussetzungen unter Rezeption überhaupt zu verstehen ist, bleibt zu klären. Wir berufen uns auf bestehende Begriffe wie Interaktivität und Partizipation, die in den verschiedenen Weisen, wie sie verwendet werden, allerdings das hier in den Blick genommene Phänomen nicht befriedigend abdecken. Das macht für uns die „Kunst der Rezeption“ aus – und zwar in Abgrenzung zur Rezeptionsästhetik, bei der es primär um die verständnisorientierte, interpretierende Aufnahme von Kunst geht. Neben der deutenden und reflektierenden Rezeption, gilt es auch die (aktive oder passive) sinnliche bzw. körperliche Involvierung und das Eingreifen in oder Teilhaben am Kunstwerk auf seiner materiellen Ebene zu berücksichtigen.

2) Wie Carneales Aktion und andere Beispiele in den hier versammelten Beiträgen zeigen, zeichnen sich gerade ‚offene‘ Kunstwerke oft durch starke Restriktionen aus und machen sich mitunter der manipulativen Anfälligkeit verdächtig. Gegenüber der optimistischen Haltung zur Partizipationskunst, die Zuschauer emanzipieren sowie aus einer rein passiven Haltung und strikten Hierarchie von kreativem Autor vs. Konsument befreien soll, nehmen viele sogenannte ‚interaktive‘ Werke paradoxerweise den Betrachtern das aktive Rezipieren ab, indem sie genaue Rezeptionsanweisungen vorgeben. Das ‚aktive‘ Eingreifen der Rezipienten wird zur Interpassivität.⁷ Wie Claire Bishop es in ihrem 2012 erschienenen Buch *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* auf den Punkt bringt, kann die Geschichte

7 Vgl. Daniels (2000). Der Begriff ‚Interpassivität‘ stammt von Robert Pfaller – auch in Abgrenzung zur gesteigerten Forderung nach Interaktivität in der Kunst. Pfaller (2008), S. 9. In seinem Buch *Ästhetik der Interpassivität* geht Pfaller ausführlich auf Partizipationskunst ein. Siehe vor allem die Kapitel „Von der Intimität zur Interpassivität. *Die Illusion der Beteiligungskultur und ihre Auswege*“ und „Against Participation“, Pfaller (2008).

der Partizipationskunst nicht nur als eine Heldengeschichte der zunehmenden Publikumsaktivierung angesehen werden. „[W]e might also see it as a story of our ever-increasing voluntary subordination to the artists' will, and of the commodification of human bodies in a service economy (since voluntary participation is also unpaid labour).“⁸

Die Möglichkeiten der Rezeptionskunst zwischen den beiden skizzierten Polen – Improvisation und Instrumentalisierung – sollen in diesem Band genauer untersucht und theoretisiert werden. Im Ausloten ihrer Differenz, darauf deuten heutige Inszenierungen jedenfalls hin, eröffnen sich auch neue Formen der Gesellschaftskritik. Ähnlich wie Jacques Rancière zweifelt Robert Pfaller daran, dass aktives Rezipieren im Sinne von ‚Mitmachen‘ automatisch emanzipiert und passives Rezipieren unfrei sei, wie es im Rahmen der Partizipationskunst oft gedacht wird. Er fragt sich, ob „die Nichtbeteiligung der Betrachter nicht überhaupt die notwendige Bedingung dafür [sei], dass sie dem Werk gegenüber eine kritische Distanz wahren können?“⁹ Eine solche schlichte Umkehrung der Wertung von aktivem und passivem Rezeptionsverhalten steht hier nicht zur Disposition. Hingegen untersuchen die Beiträge in sekundären, reflektierenden Rezeptionsvorgängen die primären partizipativen und schaffen so einen Raum für eine differenzierte kritische Betrachtung.

Dass in der Rezeption ein künstlerischer Akt liegt, bzw. dass Kunst erst durch die Rezeption zur solchen wird, ist altbekannt, bekam aber seit den 1960er Jahren besonders im Bereich der Performance- und Installationskunst sowie im Theater eine stärkere Gewichtung und erfährt ständig neue Ausformungen. Spielformen von Partizipations- und Interaktionsweisen werden in sämtlichen Kunstformen forciert. Die aktuell wieder zu konstatierende Häufung partizipativer bzw. interaktiver Aufführungsformen in allen Künsten lässt die damit verbundene Rezeptionshaltung als spezifisch zeitgenössisches Phänomen erscheinen, das nur partiell und nicht in allen Disziplinen gleichermaßen stark reflektiert und theoretisiert wird.

Doch die Vielfalt der jüngeren partizipativen Werke in den verschiedenen Kunstformen und auch die damit einhergehenden theoretischen Fragen lassen sich nicht mehr so allgemein fassen und systematisieren wie zum Beispiel in *Ecos Opera aperta*. Um die diversen Formen der Partizipationskunst in Hinblick auf die unter 1) und 2) genannten Aspekte zu beleuchten, bedarf es der Einzelanalysen und einer eingehenden Reflexion darüber, welche

8 Bishop (2012), S. 277.

9 Pfaller (2008), S. 294.

Ausprägungen der Partizipation in unterschiedlichen Künsten begünstigt werden oder überhaupt möglich sind.

Gerade in der Literaturwissenschaft sieht sich das Nachdenken über den (inter-)aktiven Lesenden mit diversen Schwierigkeiten konfrontiert. Vor allem hinsichtlich der konkreten Partizipationsmöglichkeiten von Lesenden liegen die Differenzen zu anderen Kunstformen auf der Hand. In der Fiktion selbst jedoch spielt die Literatur seit jeher mit der Auflösung von Grenzen zwischen Autorschaft, Werk und Leser. Dabei sind unterschiedliche Potenzierungsverfahren wie Rekursivität, Metalepsen oder Mise en abyme-Strukturen am Werk, sobald es um die Thematisierung und Darstellung von Rezeption in der Literatur geht. Ludwig Tiecks „Kindermärchen“ *Der gestiefelte Kater*, in dem metaleptische Rahmenbrüche ironisch-absurde Ausmaße zeitigen, gilt als ein paradigmatisches Beispiel hierfür. So bilden nebst einem Dichter auch diverse Zuschauer konstitutive Elemente des Stückes, selbst wenn sie sich dessen nicht immer bewusst zu sein scheinen. Als nämlich der Hofgelehrte Leander auf der Bühne über ein „neuerlich erschienenes Stück, mit dem Namen: *der gestiefelte Kater*“, spricht und lobend das Publikum erwähnt: „So ist, wenn ich auch alles übrige fallenlasse, das Publikum gut darin gezeichnet“, ruft er verwunderte Reaktionen aus dem Parterre hervor: „Das Publikum? Es kömmt ja kein Publikum in dem Stücke vor.“¹⁰

Die Reflexion einer aktiven Rezeption in der Fiktion bahnt in der Literatur oftmals einer (Selbst-)Erkenntnis den Weg, kann jedoch auch prekäre Folgen zeitigen. Die vermutlich bekannteste Leserfigur dürfte Don Quijote sein, den ausgerechnet seine exzessive Lektüre der Ritterromane um den Verstand bringt (nicht zuletzt treffen Held und Leser des ersten Teils in der Fortsetzung noch aufeinander).¹¹ Die Gefährdung durch eine distanzlose Lektüre zieht sich in der Folge durch die Literaturgeschichte, von Pamphleten, die vor den Gefahren einer exzessiven „Lesesucht“ warnen¹², bis zu Flauberts *Madame Bovary*.¹³

10 Tieck (2001), S. 48f.

11 Für Müller durchdringen sich in dieser komplexen Konstruktion „die abgründige Apotheose des modernen Lesers und die nicht minder abgründige Selbstreflexion moderner Autorschaft“. Müller (2012), S. 139.

12 Heinzmann (1795), S. 170. Vgl. Anz (2002).

13 Auffallend dabei ist, dass in der deutschsprachigen Literatur seit der Mitte des 18. Jahrhunderts die Lektüre verstärkt thematisiert wird; Protagonisten wie Goethes Werther oder Moritz' Anton Reiser sind intensive Leser, die selbst zu Gelesenen werden: So liest Kellers Heinrich Lee Goethes *Werke*, Handkes Erzähler im *kurzen Brief zum langen Abschied* rezipiert wiederum Kellers

Mit der Darstellung des Lesens setzt sich ein literarisches Spiel mit mehreren Fiktionsebenen in Gang. Solche Verfahren sind zwar einerseits in frühromantischen Konzeptionen abundant, andererseits prägen lesende Helden¹⁴, Bücher in Büchern und Rahmenbrüche die Literatur von den Anfängen bis zur Postmoderne. So liest sich Italo Calvinos *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* insofern als Versuch einer Grenzüberschreitung von Fiktion und Realität, als die Leser, sowohl implizite wie auch die in der zweiten Person Singular mit angesprochenen realen Leser, zum wesentlichen Bestandteil des Romans werden. Soweit ließe sich dies als literarische Umsetzung der Rezeptionstheorie begreifen. Darüber hinaus geht allenfalls der Ansatz des Künstlers und überzeugten Nichtlesers Inerio, der zwar allenthalben Bücher sucht, aber „[n]icht zum Lesen: zum Machen. Ich mache Sachen mit Büchern. Objekte, Werke, ja, Kunstwerke“.¹⁵

Die genuine Problematik im Vergleich zu den anderen Künsten mag tatsächlich dem Medium Buch geschuldet sein. Mitunter ermöglicht inzwischen die digitale Netzliteratur den Rezipienten, als Co-Autoren unmittelbar am Werk mitzuschreiben. Experimentieren aber nicht auch Lexikonromane bereits mit ähnlichen Formen produktiver Rezeption? Und unterminieren diese damit nicht ebenso den ontologischen Status des literarischen Werks? Doch nicht nur ist die Frage zentral, wieviel Spielraum einem aktiven Leser in der Literatur überhaupt eingeräumt werden kann, sondern im Anschluss an das bisher Erörterte auch und vor allem die Beobachtung, dass dieser Spielraum durch eine ausgeprägte Leserlenkung paradoxerweise stark restringiert ist.

In Bezug auf die Malerei macht Wolfgang Kemp den Aspekt der Rezeption als konstitutiven Faktor in seinem Buch *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik* stark.¹⁶ Er untersucht etwa, wie Leerstellen

Grünen Heinrich. In diesen fiktionalen Akten des Lesens verdichten sich stets mehrere Lektürepotentiale: selbstreflexive Spiegelungen, Figurationen impliziter Leser, Allegorien des Lesens, intertextuelle Bezüge usw. Nicht zuletzt weisen sie allenfalls auf die ‚produktive Rezeption‘ der Autoren selbst hin. Vgl. Dahms (2005).

14 Vgl. Wuthenow (1989).

15 Calvino (2012), S. 162.

16 Kemp versucht in der Einleitung zum Sammelband die Funktion des Betrachters in der Kunstwissenschaft als neues Forschungsgebiet zu etablieren. Dabei konzentriert er sich vor allem auf die Rolle des „impliziten Betrachter[s]“, der Wolfgang Iser ‚implizitem Leser‘ nachempfunden ist. Kemp (1985), S. 22.

im Bild eine Interaktion des Betrachters ermöglichen¹⁷ – dies, wie der Titel schon sagt, ganz im Sinne der Konstanzer Schule. Michael Bockemühl geht in verschiedenen Studien zu Rembrandt über die Annahme einer rein interpretierenden Betrachter-Aktivität hinaus:

Rembrandt weist dem Betrachtenden durch seine Regie eine besondere Rolle zu, und er bringt ihn [...] dazu, sich in den dargestellten Vorgang einbezogen zu sehen, wenn er den szenischen Zusammenhang versteht. Dies gilt nicht nur für das, was am Bild zu verstehen ist, sondern auch für das, was im Bild zu erkennen ist, weil die [...] anschaulichen Prozesse insgesamt darauf angewiesen sind, daß er sie tätig hervorbringt. Läßt er sich auf diese Vorgänge nicht ein, so treten sie nicht in Erscheinung.¹⁸

Der Zuschauer ist also Teil eines Vollzugs oder Ereignisses¹⁹, in dem das Werk erst als solches entsteht und lebendig wird: „Das Gebilde liefert die Gestalt. Sein Leben erfährt es in der Aktualität des Anschauens. Es entsteht dort und nur dort.“²⁰ Ganz konkret ist die aktualisierende Rolle des Betrachters in der impressionistischen Malerei, wo sich die fragmentierten Farbflecken nur durch die Arbeit des menschlichen Auges zu einem Bild zusammenfügen. In Andy Warhols *Do It Yourself*-Serie, also in Gemälden, die unvollständig ausgefüllte Malen-nach-Zahlen Vorlagen präsentieren, wird dies noch weiter geführt: Die Bilder deuten auf die Möglichkeit eines materiellen Eingreifens der Betrachter auf der Bildoberfläche hin (was aber, soweit uns bekannt ist, nie geschehen ist).

Materielle Weiterführungen und Mitkreationen von Kunstwerken scheinen in der bildenden Kunst mit dem Aufkommen neuer Medien und Kunstpraktiken vermehrt eine Rolle zu spielen. Technische Medien erlauben „eine Interaktion zwischen dem Rezipienten und dem Werk“²¹, in der auch in die optische, akustische oder textuelle Form des Werks eingegriffen wird, und in

17 Vgl. Kemp (1985), S. 315.

18 Bockemühl (1991), S. 90.

19 Eine vergleichbare Haltung vertritt auch George Didi-Huberman. In seinem Buch *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes* geht er so weit zu behaupten, dass Bilder als Ereignisse oder Orte „in Aktion“ erscheinen, die „sich uns und schließlich in uns öffnen, um uns zu öffnen, sich uns einzuverleiben und uns dadurch zu verkörpern.“ Didi-Huberman (1999), S. 238 (Herv. i. Orig.).

20 Bockemühl (1991), S. 90.

21 Daniels (2000).

Formen wie Installationen, Happenings oder Performances ist der Zuschauer oft ein körperlich involvierter Akteur. Genau diese Innovationen der 60er und 70er Jahre gehen einher mit einem gesteigerten Fokus auf Zuschauer-Partizipation.²² Partizipations- und Interaktionskunst²³ – Begriffe, die erst um diese Zeit vermehrt Verwendung finden²⁴ – werden im Zuge dessen auch theoretisch stärker in den Blick genommen. Dabei heben Kunstkritikerinnen wie Claire Bishop oft die soziale Dimension der Partizipation hervor.²⁵ In vielen zeitgenössischen Performances interagieren Zuschauer nicht isoliert, es kommt vielmehr zu einer Zusammenarbeit – Kunst wird zum sozialen Ereignis.²⁶ Zurückgehend auf Nicolas Bourriaud ist das Anliegen von *relational art*, dass aktive Zuschauer nicht nur Mit-Autoren sind, sondern auch ihre soziale und politische Realität reflektieren und gemeinschaftliche Verantwortung übernehmen.²⁷ Bishop verleiht der Partizipationskunst ein von ihr (und vielen Vordenkern wie Bourriaud, Debord, Beuys) favorisiertes Profil. Zurückgreifend auf Jacques Rancière, der die automatische Emanzipierung der Zuschauer durch Partizipation in Frage stellt²⁸, geht Bishop allerdings in *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* auf die Tatsache ein, dass sich Partizipationskunst heute in der bildenden Kunst etabliert hat. Es besteht also die Gefahr, dass sie zu einem Gemeinplatz verkommt und genau darum keine politische Intervention mehr darstellen kann. Auch andere kritische Stimmen werden laut²⁹: Rudolf Frieeling bemerkt in *The Art of Participation* zum Beispiel: „On the one hand, truly participatory art – that which goes beyond symbolic gestures – is a utopian

22 Vgl. Bishop (2004), S. 61.

23 Laut Dieter Daniels ist „die Bedeutung von ‚Interaktivität‘ heute wesentlich an die elektronischen Medien gebunden.“ Daniels (2000).

24 Vgl. Google Ngram Viewer.

25 Bishop (2006), S. 10.

26 Ebd.

27 Laut Bishop zeichnet sich Partizipationskunst durch drei Merkmale aus: 1) Aktivierung: Als neu emanzipiertes Subjekt greift der partizipierende Rezipient durch die Kunst, oder zumindest davon angeregt, in seine eigenen soziale und politische Realität ein. 2) Demokratisierung der Autorenschaft: Das Werk wird zur geteilten, zusammen geschaffenen Kreation. Das neue Kunstmodell ist also nicht hierarchisch. 3) Gemeinschaft: Partizipation geschieht nicht isoliert, sondern führt zur Bildung von Gemeinschaften. Ebd., S. 12.

28 Vgl. Rancière (1995) und Rancière (2009).

29 Vgl. Daniels (2000).

ideal rather than an artistic or political reality.³⁰ Und: „In media art, the term *interactive* has often been criticized for simply being euphemistic: no true interaction is possible when one must select from a predefined set of options.“³¹

Diese kritische Haltung zum emanzipierenden und gemeinschaftsbildenden Potenzial partizipativer Kunstwerke lässt sich ebenso an zeitgenössischen Theateraufführungen festmachen. Bemerkenswert dabei ist, dass Partizipation auch im Theater keine Errungenschaft des 20. Jahrhunderts oder der Neuzeit ist. Im Gegenteil: Insofern „die Ursprünge des Theaters im Bereich des Dionisuskults“³² im 6. Jahrhundert v. Chr. zu suchen sind und dieser als rituelle und religiöse Praxis fest in das gesellschaftliche Leben der attischen Gemeinde eingebunden war, ist der Kunstform Theater eine genuin partizipative Herkunft eigen. Erst mit der fortschreitenden Entwicklung der Theater-Technik (Verdunkelung des Zuschauerraums, Einsatz von Licht etc.), die im 18. Jahrhundert einsetzte und „sich bis zum Ende des 19. Jahrhunderts allgemein durchgesetzt“³³ hat, wurde Theater zu einer Kunstform, deren partizipatives Potenzial weitestgehend entkräftet ist. So gesehen verhält sich die Entwicklung des Theaters in Bezug auf Partizipation gegenläufig zu anderen Kunstformen. Die aktuelle Fokussierung auf das kritische Potenzial solcher Kunstwerke zeigt sich in der Theaterwissenschaft entsprechend als Wiederentdeckung und Neuausrichtung einer der Kunstform Theater von je her eigenen ästhetischen und politischen Qualität.

Schließlich scheint das Theater in der Diskussion um den ästhetischen Mehrwert partizipativer Kunstwerke insofern einen paradigmatischen Status einzunehmen, als seine medialen Bedingungen – dass hier Zuschauer und Akteure gleichzeitig aufeinandertreffen – auch von anderen partizipativen Kunstwerken aufgegriffen werden. Nicht von ungefähr weisen viele hier genannte Beispiele in die Richtung einer theatralen Praxis. Eindrücklich lässt sich diese Vermischung der Kunstformen am eingangs ausgeführten Beispiel von Carnevale belegen, wo bildende Kunst, Aktionskunst und Theater ineinandergreifen.

30 Frieling (2008), S. 12.

31 Ebd., S. 35.

32 Seidensticker (2010), S. 12.

33 Roselt (2005), S. 226.