

# Wenn die Galerie zum Gefängnis wird

Wenn wir – wie Sie in diesem Augenblick – in einer Zeitschrift blättern, wenn wir ein Buch lesen, im Museum ein Bild betrachten oder als Zuschauerin, als Zuschauer einer Theateraufführung beiwohnen, glauben wir zu wissen, was wir tun: Wir produzieren nicht, wir rezipieren. Ist aber nicht ausgerechnet eine solche Rezeptionsweise, insbesondere wenn sie an der Kunst geschult ist, ein produktiver Akt? Und hat sich nicht sowieso in den letzten Jahrzehnten gerade auf den kleinen Theaterbühnen die strikte Trennung zwischen Zuschauerraum und Bühne allmählich aufgehoben? Wer kennt nicht dieses Gefühl, immer tiefer im Stuhl versinken zu wollen, um bloss nicht in einer dieser innovativen Inszenierungen zum Mitmachen aufgefordert zu werden? Darf man denn im Theater nicht mehr nur passiv zuschauen? Aber was heisst hier schon passiv?

Die beiden Konstanzer Rezeptionsästhetiker Wolfgang Iser und Hans Robert Jauss haben in den späten 1960er-Jahren darauf aufmerksam gemacht, dass wir beim Lesen literarischer Texte einen Teil der Bedeutung immer neu konstruieren, so dass die vermeintliche Dichotomie von aktiv und passiv, von Schreiben und Lesen, vor diesem Hintergrund ins Wanken gerät. Liest nicht jeder von uns im Grunde genommen und bis zu einem gewissen Grad seinen eigenen Roman und erfahren wir demzufolge nicht eher etwas über uns selbst als über den Autor, die Autorin? Schreiben wir also während des Lesens immer auch den Roman für uns fort und werden durch dieses Interagieren gar zu produzierenden Künstlern?

## Rezeption am Leitfaden des Leibes

Viele neuere Werke der bildenden Kunst spielen explizit damit, dass sie ihren Rezipienten erlauben beziehungsweise sie sogar dazu auffordern, auf der materiellen Ebene einzugreifen. In solchen Medienkunstwerken und Installationen agieren Zuschauer formgebend beispielsweise durch ihre Bewegungen im Raum, ihre Atmung oder durch konkrete Handlungen: Sie gestalten

dadurch individuell mit, was als Kunstwerk gilt. In Performances, Happenings oder Theateraufführungen, bei denen das Werk selbst kein Objekt im eigentlichen Sinne ist, sondern erst durch den Vollzug bestimmt wird, kann dieser Einbezug zum entscheidenden Ereignis des künstlerischen Geschehens erhoben sein. Einen Höhepunkt solcher Rezeptionskünste stellt das 2012 veröffentlichte Album «Song Reader» des amerikanischen Musikers Beck dar. «Song Reader» besteht lediglich aus Notenblättern – Beck lieferte zum damaligen Zeitpunkt keine eigenen Auf-

---

*In der Partizipationskunst ist  
oft unklar, wer der Künstler und  
wer der Rezipient ist.*

---

nahmen seiner Lieder. Wer die 20 Songs also hören wollte, musste sie selbst spielen.

Es lassen sich demnach gute Argumente finden, um die Rezeption selbst als eine Art Kunst zu begreifen. Als Kunst aber, in der nicht primär verständnisorientierte, interpretierende, hermeneutische Fragen im Zentrum stehen, sondern die vor allem die (aktive oder passive) körperliche und sinnliche Involvierung berücksichtigt, sozusagen eine artistische Rezeption am Leitfaden des Leibes. Wenn aber die Rezeption selbst zum Teil des Kunstwerks wird, so stellt sich nicht nur die Frage, wie sich solche Partizipations-Werke von anderen unterscheiden, sondern ebenso, was überhaupt unter einem «Werk» zu verstehen ist. Es ist vertrackt: Weder ist klar, wer der Künstler noch was das Werk noch wer der Rezipient sein soll.

Kunsthistorisch betrachtet mögen die Gründe für die zunehmende Partizipation in Installationen, Happenings oder Performances ab den 1960er-Jahren vielfältig sein. Einerseits spielt das Aufkommen neuer Medien und Kunstpraktiken eine gewisse Rolle, andererseits zeichnen auch gesellschaftspolitische Faktoren dafür verant-

wortlich. Denn mit der Zusammenarbeit von Künstlern und Zuschauern wird Kunst zu einem Ereignis, das die soziale und politische Realität reflektiert und in dem der Zuschauer gemeinschaftliche Verantwortung übernimmt. Kurzum: Die Partizipation des Zuschauers in der Kunst sollte einhergehen mit einem Prozess seiner Emanzipation und die strikte Hierarchie von kreativem Autor und passivem Konsumenten aufgebrochen werden. Doch der Gebrauch des Konjunktivs deutet bereits an, dass gegen diese (allzu) optimistische Haltung kritische Einwände erhoben wurden: Insbesondere der französische Philosoph Jacques Rancière und der österreichische Kulturwissenschaftler Robert Pfaller stellen das vermeintlich emanzipatorische Potenzial der Interaktion infrage. Beide zweifeln daran, dass aktives Rezipieren im Sinne von «Mitmachen» automatisch emanzipiert und passives Rezipieren demgegenüber unfrei sei, wie es im Rahmen der Partizipationskunst oft gedacht wird.

## Leerer Raum, weisse Wände

Um diese Problematik und die oben aufgeworfenen Fragen zu illustrieren, nun folgendes Beispiel: Graciela Carnevali heute als Klassiker der Partizipationskunst gehandelte Kunstaktion aus dem Jahr 1968. Im Rahmen des «Project for the Experimental Art Series» lädt die argentinische Konzeptkünstlerin in Rosario 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. Bald müssen die Gäste auch noch etwas anderes bemerken: Sie sind in dem Raum eingesperrt. Allmählich wird ihnen bewusst, dass sie gar keine Zuschauer sind, sondern Figuren oder Beteiligte einer Kunstaktion. Die Rolle der Besucher wandelt sich vom Zuschauer – also dem Part, den sie zu spielen gedachten – zum Hauptakteur des Werks.

Des Werks? Handelt es sich diesem Falle überhaupt um Kunst? Geht es nicht vielmehr um eine Sozialstudie? Wie sie selbst betont, verfolgte die Künstlerin mit ihrem Projekt vor allem das Ziel, die Re-Aktionen der Zuschauer zu beobachten. Ob Kunstwerk oder nicht, die Protagonistenrolle lässt sich von der Aktion, vom Werk, wenn man so will, nicht mehr unterscheiden: Laut Carneva-



le entsteht dieses erst in jenem Moment, in dem die Besucher im Raum eingeschlossen sind und so zum partizipierenden Publikum werden. Die kreierte Situation scheint einerseits vollkommen offen, nichts ist vorgegeben und der leere, weisse Raum suggeriert reine Potenzialität. Das Ende der Aktion ist sowohl für die Künstlerin als auch für die Zuschauer/Akteure nicht vorhersehbar.

Andererseits wird der Raum genau dann, wenn er sich in ein «offenes Kunstwerk» (Umberto Eco) 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 ihnen die Wahl verwehrt wurde, in ihre traditionelle Rolle als Zuschauende zu treten, stehen ihnen nun alle Möglichkeiten, die Situation weiter zu bestimmen, offen: Die Partizipation ist ihnen auferlegt, aber welche Formen und Verläufe sie annimmt, liegt im Ungewissen. Vermutlich fühlen sich die Beteiligten zunächst einmal enttäuscht oder sind empört. Sie könnten nun ein Fenster der Galerie einschlagen oder die Polizei verständigen; sie könnten aber auch einfach stehen- oder sitzenbleiben und warten, ob etwas passiert.

Durch ihr Statement zur Aktion, das in einer der begleitenden Broschüren publiziert wurde, macht Carnevale klar, dass sie mit ihrem Projekt ein didaktisch-politisches Anliegen verfolgt. Das «Werk», wie sie es nennt, solle die Zuschauer aufmerksam machen auf Machtäusübungen und Gewalt, mit denen man im Alltag immer konfrontiert ist. Tagtäglich würde man sich verschiedenen Arten der Gewaltausübung unterwerfen und so einem sozialen System in die Hände spielen, das passive Untertanen hervorbringe. Beschrieben sind also die politischen Motive für die konzipierte Aktion. Damit verbunden ist 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 erlebte Gewalt aus

der Passivität erheben und in ihrer sozialen und politischen Realität Möglichkeiten der Veränderung und des Widerstands wahrnehmen.

### Manipulative Tendenzen

Das publizierte Statement selbst fügt nicht lediglich Zusatzinformationen bei, sondern formt die Aktion mit und gibt ihr eine bestimmte Ausrichtung. Diese Ausrichtung wiederum impliziert



Flucht ins Freie: Vernissage-Gäste an einer Kunstaktion von Graciela Carnevale, 1968.

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 erstens physisch eingesperrt sind und indem zweitens ihre Rezeption didaktisch gelenkt wird.

Halten wir also fest: Gerade «offene» Kunstwerke, die Zuschauer aus ihrer vermeintlich passiven Rolle zu befreien versprechen, zeichnen sich vielfach durch starke Restriktionen aus. Mitunter machen sie sich sogar manipulativer Tendenzen verdächtig. Denn oft nehmen sogenannte interaktive Werke den Betrachtern das aktive Rezipieren insofern ab, als sie genaue Rezeptionsanweisungen vorgeben. Wir kennen das aus dem Theater oder aus der Performancekunst: Du darfst mitmachen, indem du genau das tust, was dir gesagt wird. Aber auch von der Installationskunst oder von Computerspielen: Du darfst mitmachen, indem du eine von mehreren vorher festgelegten Optionen wählst. Ausserdem wird man nicht selten dazu angehalten, dieses «Du darfst» als «Du sollst» aufzufassen – was so paradox ist wie die Aufforderung «Du musst frei sein».

Und was wird eigentlich impliziert, wenn wir auch noch in der Kunstrezeption aktiv sein sollen? Erfüllen wir so nicht unbewusst einen Anspruch einer kapitalistisch-liberalen Leistungsgesellschaft? Bieten wir damit einer Dienstleistungsgesellschaft unbezahlte Arbeit an? Nicht zufällig stammt die jüngste Wortschöpfung in diesem Zusammenhang, der «Prosument», mit der ein ähnliches Phänomen bezeichnet werden soll, ursprünglich aus der Wirtschaft. Viele der zahlreichen interaktiven oder partizipativen zeitgenössischen Inszenierungen – es ist ein wahrer Boom zu beobachten – positionieren sich allerdings irgendwo zwischen den beiden skizzierten Polen. Nicht selten eröffnen sich gerade im Ausloten der Differenz von Improvisation und Instrumentalisierung neue Formen der Gesellschaftskritik.

**Dr. des. Marc Caduff** ist Oberassistent am Deutschen Seminar; **Dr. Stefanie Heine** ist Assistentin am Romanischen Seminar, Abteilung für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft.

**Kontakt:** marc.caduff@ds.uzh.ch, stefanie.heine@uzh.ch

**Literatur:** Marc Caduff, Stefanie Heine, Michael Steiner (Hg.): Die Kunst der Rezeption; Verlag Aisthesis, Bielefeld 2015